

Questo libro è una rete. Una rete di esperienze, una rete di persone, una rete di parole. Una rete instabile e apertissima. Tutti i suoi contenuti sono collegati a una tematica, ampia, ambiziosamente sfuggente, decisamente multidisciplinare, ma tutto sommato definita e comprensibile. La geometria sghemba di questo libro-rete ci auguriamo possa contribuire a dare più di un appiglio a quelli che hanno voglia di connettersi - anche per pochi momenti - o magari di dividerne la traccia e lo spirito. A quelli che della *venustas* hanno sentito parlare e che si chiedono però di cosa parliamo quando parliamo di bellezza dell'architettura e della città, oggi, in un tempo in cui la perdita di un centro apre alla loro nuova, inedita, strana, bellezza: il sapere degli architetti può essere usato, sempre di nuovo, per predirla e per dirla?

*This book is a web. A web of experiences, a web of individuals, a web of words. An unstable, wide-open web. All its contents relate to a broad, ambitiously elusive and decidedly multidisciplinary topic, a topic which, all things considered, is clear and comprehensible. Hopefully the twisted geometry of this web/book can provide more than one pretext to those who wish to access the web, contact one another - even for a few minutes - or perhaps share one of its ideas or its spirit. A pretext for those who have heard about venustas and yet ask what is it we are talking about when we speak of the beauty of architecture and the city in this day and age. An age when the loss of a centre paves the way for their new, original and strange beauty: can the expertise and know-how of architects be used, once again, to foresee and narrate beauty?*

Con scritti di / *with articles by:*

Roberta Amirante, Emanuele Carreri, Umberto Cao, Renato De Fusco, Cherubino Gambardella, Cettina Lenza, Giancarlo Motta, Carmine Piscopo, Ernesto Ramon Rispoli, Francesco Rispoli, Marco Romano, Michele Salvati, Paola Scala, Marco Trisciuglio, Francesco Vitale, Gustavo Zagrebelsky.

E di oltre ottanta studiosi italiani e stranieri autori dei lemmi.

*And by over eighty Italian and International researchers, authors of the Words.*

euro 18,00

ISBN 978-88-8497-260-6



9 788884 972606 >

## La bellezza per il rospo

### *Beauty according to the toad*

venustas / architettura / mercato / democrazia  
*venustas / architecture / market / democracy*

a cura di / *edited by*

**Roberta Amirante, Carmine Piscopo, Paola Scala**



a Emanuele che alla bellezza pensava sempre



*Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le to Kalón: il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule plate et large, un ventre jaune, un dos brun.*

Voltaire



# **La bellezza per il rospo**

## ***Beauty according to the toad***

venustas / architettura / mercato / democrazia  
*venustas / architecture / market / democracy*

a cura di / *edited by*

**Roberta Amirante, Carmine Piscopo, Paola Scala**



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

Tutti i diritti riservati  
È vietata ogni riproduzione

ISBN 978-88-8497-260-6

*Editing*  
Anna Maria Cafiero Cosenza

*Grafica*  
Costanzo Marciano

*Traduzioni*  
Erika Young  
Brega & Young, SrL

*in copertina:*

*Mirror*: fotomontaggio di Paola Scala.  
l'edificio riflesso è il Mental Health Center  
building " Erich Lindemann" di  
Paul Rudolph, 1971  
*nella prima pagina*  
foto di Roberta Amirante

Collana / Book Series

**Abitare il Futuro / *Inhabiting the Future* / 8**

diretta da / *directed by* Mario Losasso

Comitato scientifico / *Scientific committee*

Petter Naess Aalborg Universitet

Fritz Neumeyer Technische Universität Berlin

Robin Nicholson Edward Cullinan Architects

Heinz Tesar Accademia di Architettura di

Mendrisio

Comitato editoriale / *Editorial board*

Agostino Bossi, Ludovico Maria Fusco,

Rejana Lucci, Francesco Domenico Moccia,

Maria Federica Palestino, Lia Maria Papa,

Valeria Pezza, Francesco Polverino,

Francesco Rispoli, Michelangelo Russo

Segreteria editoriale / *Editorial secretary*

Valeria D' Ambrosio, Gilda Berruti

Il libro è stato oggetto di peer review.



Questo libro è realizzato con fondi di ricerca assegnati dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca all'Università di Napoli Federico II, nell'ambito del progetto ammesso a finanziamento dal PRIN 2009, dal titolo Architettura/mercato/democrazia: come si valuta la "venustas" dell'architettura? (Responsabile Scientifico: Roberta Amirante).  
*This Book has made possible by research funds allocated by the Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca to the University of Naples Federico II, with specific funding from the Program Architettura/mercato/democrazia: come si valuta la "venustas" dell'architettura? (Scientific coordinator: Roberta Amirante).*

# Sommario

- 6 **Premessa / *Premise***  
Roberta Amirante, Carmine Piscopo, Paola Scala

## Argomenti / *Subjects*

- 10 **Strane bellezze / *Strange beauties***  
Roberta Amirante
- 36 **Venustas blog cit. Dialogo su bellezza, architettura, mercato, democrazia / *Venustas blog cit. A conversation about beauty, architecture, the market and democracy***  
Emanuele Carreri
- 50 **Postille da un altro tempo / *Footnotes from another age***  
Marco Trisciunglio

## Discorsi / *Topics*

- 58 **Della bellezza in architettura / *About beauty in architecture***  
Renato De Fusco
- 66 **La bellezza della città / *Urban Beauty***  
Marco Romano
- 76 **Bellezza e capitalismo / *Beauty and capitalism***  
Michele Salvati
- 80 **Democrazia / *Democracy***  
Gustavo Zagrebelsky

## Narrazioni / *Stories*

- 88 **Venustas and co. / *Venustas and co.***  
Carmine Piscopo
- 106 **Una venustas inclusiva. Il dibattito contemporaneo sulla bellezza in architettura / *An inclusive venustas. The contemporary debate about beauty in architecture***  
Ernesto Ramon Rispoli

## Riflessioni / *Reflections*

- 126 **La bellezza prima della forma / *Beauty before Form***  
Umberto Cao
- 130 **Bellezza mediterranea / *Mediterranean beauty***  
Cherubino Gambardella
- 133 **Venustas: valore, plusvalore, controvalore / *Venustas: value, added value, equivalent value***  
Cettina Lenza
- 139 **Verweile doch!... (Goethe, Faust) / *Verweile doch!... (Goethe, Faust)***  
Giancarlo Motta
- 146 **Tre parole / *Three words***  
Francesco Rispoli
- 151 **Spettri di Vitruvio / *The ghosts of Vitruvius***  
Francesco Vitale

## Lemmario / *Word list* Paola Scala

- 158 **80 parole "intorno" alla venustas (più o meno) / *Eighty words "to do" with venustas (more or less)***
- 167 **Lemmi / *Words***
- 228 **Apparati / *References***
- 349 **Ringraziamenti / *Acknowledgment***
- 351 **Crediti / *Credits***

Lemmi

*Word list*



**Avviso.** Laddove non specificato diversamente nel capitolo “appari”, gli autori dei lemmi sono responsabili esclusivamente del testo. Tutte le altre “Folies” - citazioni, brani antologici, immagini - sono da imputarsi al curatore della sezione che ha “scandalosamente” approfittato della propria posizione per costruire nuovi “link” e aprire nuove tracce.

## 80 parole “intorno” alla *venustas* (più o meno)

Paola Scala

### *Eighty words “to do” with venustas (more or less).*

Le cadavre exquis boira le vin nouveau.  
Paris 1925

*This paper begins with my apologies. I'd like to apologise to all the authors who sent me their contributions some years ago and have patiently waited for this word list to be published. However, the reasons for this delay are the same reasons that inspired our study in the first place: we didn't want our work to be the result of a “strict scientific process”, but instead a useful research tool and, as such, “vague”, “unsettling”, and “incomplete” (the fact the word list stops at the letter V is intentional).*

*This book is an index, a word list of terms “to do” with beauty in contemporary architecture. The term “word list” recalls an encyclopaedia or a dictionary. In architecture this inevitably leads to Diderot, d'Alembert or Quatremère De Quincy and their classification of the scientific knowledge that became the basis of our “strong” modern thinking based on reliable rules and categories in which the notion of beauty in architecture has nothing to do with vagueness or subjectivity but is instead produced by a system of proportions, measurements and harmonic ratios created by mathematical laws. In actual fact this classification of knowledge, albeit combined in very different ways, is still very popular; it involves “selecting” the words based on a specific, stated point of view, an exercise performed by Koolhaas, Tschumi, numerous “Eclectic Atlases”, and more or less recent Italian experiments such as the Dizionario critico dell'architetto by Luciano Semerani, the Enciclopedia dell'Architettura by Aldo De Poli, and the latest Architettura del Novecento edited by Alberto Ferlenga and Marco Biraghi. Our work follows in their footsteps although, unlike others, it is not based on the architects, theories, schools and events that characterise the cultural horizon of contemporary architectural research. Instead our study focuses on a topic: beauty and architecture in our contemporary world.*

*In the introduction to his book On Ugliness, Umberto Eco (Rizzoli, 2011) emphasises how the patina of time somehow makes the notion of beauty (and ugliness) used during a certain period “objective”, because it is associated with the “dominant culture” which represented it in texts and images, while the “taste” of ordinary people has disappeared with them. This would already represent a difference vis-à-vis our contemporary world, because whether we like it or not*

*Le cadavre exquis boira le vin nouveau.*

Parigi 1925

Questo articolo inizia con delle scuse. Chiedo perdono infatti a tutti gli autori che hanno inviato il loro contributo oramai alcuni anni fa e hanno atteso, pazienti, la pubblicazione di questo lemmario. Ma le ragioni del ritardo sono le stesse che hanno determinato il carattere di questo lavoro che non vuole porsi come l'esito di un “processo scientifico rigoroso”, ma piuttosto come uno strumento utile alla ricerca e, in quanto tale, “incerto” e “inquieto”, “incompleto” (non è un caso che il lemmario si fermi alla lettera V).

Il volume è dunque un *index*, un lemmario di parole “intorno” alla bellezza in architettura nell'epoca contemporanea. Il termine lemmario fa pensare a un'enciclopedia o a un dizionario. In architettura il pensiero corre inevitabilmente a Diderot e d'Alembert o a Quatremère De Quincy, alla loro opera di sistematizzazione di un sapere scientifico che rappresenta la base di un pensiero moderno, “forte” e fondato su regole e categorie certe, dove la nozione stessa di bellezza in architettura, sembra non aver nulla di incerto e di soggettivo, essendo invece il prodotto di un sistema di proporzioni, di misure e di rapporti armonici stabiliti da leggi matematiche. In realtà questa forma di organizzazione del sapere è ancora molto attuale, sia pure declinata in modi molto diversi tra loro che contemplan la “selezione” dei lemmi a partire da un punto di vista specifico e dichiarato, da Koolhaas a Tschumi e dai numerosi “Atlanti Eclettici”, fino ad arrivare agli esperimenti italiani più o meno recenti come il *Dizionario critico dell'architetto* di Luciano Semerani, *L'enciclopedia dell'Architettura* di Aldo De Poli e la recente *Architettura del Novecento* a cura di Alberto Ferlenga e Marco Biraghi. Il nostro lavoro si inserisce nel solco di questa tradizione anche se, a differenza di altri, non ha come punto di partenza gli architetti, le teorie, le scuole e gli eventi che caratterizzano l'orizzonte culturale nel quale si muove la ricerca architettonica oggi, ma piuttosto la riflessione su un tema: quello della bellezza e dell'architettura in epoca contemporanea.

Nell'introduzione alla sua *Storia della bruttezza* Umberto Eco (ECO, 2007) sottolinea come la **patina** del tempo renda in qualche modo “oggettiva” l'idea di bello (e di brutto) di una determinata epoca, perché la identifica con quella

della “cultura dominante”, che l’ha fissata attraverso scritti e immagini, mentre il “**gusto**” dell’uomo comune è scomparso con lui. Già questo porrebbe una prima differenza rispetto alla contemporaneità, perché che lo si voglia o meno il “bello contemporaneo” ha i suoi giudici tra i non addetti ai lavori che forse, più che in passato, hanno voce e voglia di partecipare. Se si cercano su Google le architetture più brutte del mondo si scopre, con un certo sgomento, che viene annoverata tra gli “orrori” anche la Torre Velasca (definizione data non solo dal popolo profano ma anche dai giornalisti del Daily Telegraph), che al contrario la cultura architettonica considera uno degli indiscussi capolavori del moderno, mentre tra le opere più belle, ammesse alla fase finale del World Architecture Festival di Singapore nel 2012, troviamo alcune delle architetture più “spettacolari” della nostra epoca (la definizione è del settimanale “Panorama”) come il Complesso di cinema e teatri a Busan Cinema Centre di Coop Himmelb(l)au o il Reflections at Keppel Bay, Centro residenziale di Singapore disegnato da Daniel Libeskind. Se dunque, nell’epoca della globalizzazione e della diffusione mediatica, avessimo in qualche modo l’assurda pretesa di definire il bello in architettura in maniera “oggettiva” potremmo incorrere in qualche brutta sorpresa, perché, dal momento che l’unica cultura “dominante” sembra essere quella del **mercato**, rischieremo di vedere “oggettivati” proprio quei fenomeni contro i quali, da tempo, parte della cultura “architettonica” si è schierata: l’architettura dello spettacolo, delle **immagini** e delle nuove **icone** nelle quali sembra prevalere l’**esposizione** della tecnica, del pensiero creativo e della poetica personale dell’architetto. L’architettura firmata è infatti spesso guardata, dalla cultura architettonica, con sospetto, considerata come un’architettura autoreferenziale, acritica nei confronti del reale, indifferente ai contesti nei quali si inserisce, sempre uguale a se stessa, espressione di un nuovo **international (digital) style**, un **brand**, il marchio riconoscibile dell’autore, l’architetto-divo, l’archistar. Eppure questa è l’architettura che piace alla gente comune, che subisce il fascino di forme inusuali e sorprendenti, e ai **media**, che costruiscono l’**aura** non dell’opera ma del suo autore, non solo sulla stampa specializzata e di settore ma anche attraverso quotidiani e riviste e soprattutto attraverso il web. Un’architettura che dunque, come uno spettacolo, misura il suo indice di gradimento attraverso lo **share**. Di fronte a questi fenomeni la cultura architettonica ha davanti due strade: può decidere di chiudersi nella propria competenza disciplinare, ancorandosi ai termini della propria tradizione, alla propria “**forma resistente**” oppure può accettare di “compromettersi” con una ricerca che si muove sui territori “**transgender**” dell’ibridazione con le altre discipline, del meticcio e del composito, cercando di ricondurre al proprio specifico disciplinare le istanze di una cultura “popolare”, che ha da tempo legittimato il **kitsch** come un fatto sociale profondamente connesso a quell’allargamento del consumo a tutti i luoghi della città e del paesaggio contemporaneo che viene riassunto nel termine **consumosfera**. Questa

*“contemporary beauty” is now judged more by non-experts than it ever was in the past; they have a voice and want to participate. If you surf Google for ‘the most ugly architectural works in the world’, rather disconcertingly you will find even the Velasca Tower listed amongst those “horrors” (defined as such not only by non-experts, but also by journalists at the Daily Telegraph). On the contrary, architectural culture considers the Velasca Tower one of the undisputed modern masterpieces of our time while some of the most beautiful works admitted to the final stage of the 2012 World Architecture Festival in Singapore include several of the most “spectacular” architectures of our age (definition by the weekly magazine Panorama), for example, the Busan Cinema Centre in South Korea designed by COOP HIMMEL(L)AU or Reflections at Keppel Bay, the residential centre in Singapore designed by Daniel Libeskind. So, if in this age of globalisation and media dissemination we were presumptuous enough to “objectively” define beauty in architecture we might be in for a rude awakening because currently the **market** creates dominant culture and we run the risk of seeing “objectivised” the architectures against which part of the “architectural” world has taken a stand for quite some time: entertainment architecture, the architecture of **images** and new **icons** in which the **display** of the architect’s technique, creative ideas and personal poetics now appear to prevail. In fact, architectural culture is often very suspicious towards signature architecture; it is considered self-referential repetitive architecture, non-critical towards reality, and indifferent to the context in which it stands: the expression of a new **international (digital) style**, a **brand**, the easily recognisable trademark of the author, the architect-celebrity, the archistar. And yet ordinary people like this kind of architecture, seduced as they are by its unusual unexpected forms, as do the **media** which create an **aura** around its designer rather than the architecture, not only in specialised sectoral publications, but also in dailies, magazines, and above all on the web. Like a performance, the rating of this architecture is measured by its **share**. Faced with this situation architectural culture has two options: it can either decide to withdraw into its own disciplinary expertise, anchoring itself to terms which come from its tradition and to its “**resistant form**”, or it can decide to “compromise itself” by implementing a study in the “**transgender**” field of hybridisation with other disciplines, of hybrids and composites. The aim of such a study would be to try and introduce into its own discipline the features of a “popular” culture which, for some time now, has legitimised **kitsch** as a social phenomenon closely linked to the extension of consumption to all contemporary urban sites and landscapes, a phenomenon now known as **consumosphere**. This culture replaces beauty with **niceness** and looks for new **values** in architecture. In the past two years the word ‘yes’ has been an important incentive for me [...] to continue my research on certain fundamental architectural values, to see whether it’s still possible to make claims, especially in this new*

environment, to re-establish the credibility of architecture, in other words, to understand whether in this environment it's possible to reinvent the practice of architecture, at least partially. I believe so, but more modestly than what I will demonstrate today. Obviously we're not going to be bullied by architecture, we're still interested in beauty, in architectural details, in executing good designs for people, even if we're never credited for them. Perhaps this good side becomes secondary compared to my aggressive complaints and criticism. What I'm proposing is not my way of distancing myself from architecture, but we must remember that the current environment allows us to develop parallel activities which will have unexpected effects on architecture. I have been involved in one of these parallel activities commissioned by Harvard University and called the Harvard Project on the City, the research is somehow part of the **YES** project because what we're trying to do is to understand how the current economic situation influences the structure of the city, how our shopping culture and urban infrastructures reciprocally influence each other and how often this exchange becomes a crucial element in contemporary cities.

Rem Koolhaas, Punto e a capo, *Berlage Institute, 2000.*

The **constructing idea** behind our index represents our "inability" to "fulfil a goal" and our desire to work on what has "to do" with beauty, a "cloud" of meanings with "weak" shifting borders which nevertheless we consider still represent the only possible form of knowledge. Disappointment awaits anyone wishing to find words like harmony, canon, measurement, rhythm, and golden ratio in this book. These words have always been used to create architectural beauty, but they refer to a scientific and disciplinary tradition to which we thought we could add nothing, or very little. Of all the "reliable" words about beauty in architecture we have only included the ones whose meaning has radically changed in our contemporary world, but in essence this book contains other words, ones which have been inspired by a review of the proceedings of the Eurau10 conference held in Naples in June 2010 on the topic of *Venustas* in architecture. These words, present in recently launched competitions, continue to fire today's architectural debate. Some are neologisms, some new "slogans", some "chic topics": these **trendy** words hyped by the media are taken only at face value, i.e., their more superficial and less "fertile" meaning. They are "unfamiliar" words (like resilience or **degrowth**) imbued with a figurative force providing the best interpretation of the cultural, social and economic changes taking place in our discipline. The entries in the book were written by young scholars and researchers from Italian and foreign universities thereby ensuing multiple viewpoints and perspectives. The word list also includes many images, citations and anthological texts, nearly all chosen by the curators after the book was assembled. They comment, depict, embellish and, in some cases, partially "contradict" the contents of the word list and actually create a sort of hypertext with a more or less explicit link to other terms in the word list and to other topics which

cultura sostituisce il **nice** al bello e cerca nell'architettura nuovi valori.

Ora, per me, la parola "Yes" ha rappresentato un incentivo importante negli ultimi due anni [...] per continuare la mia ricerca su alcuni valori fondamentali, dell'architettura, per vedere se è ancora possibile fare delle rivendicazioni, specie in questo nuovo clima, per ristabilire la credibilità dell'architettura, in altre parole, per capire se in questo clima è possibile reinventare la prassi dell'architettura, almeno in parte. Ci credo in maniera più modesta di quanto io dimostri qui oggi. Certamente non significa che ci piegheremo all'architettura, ci interessa ancora la bellezza, l'architettura nei suoi dettagli, il realizzare buoni progetti per la gente, anche se a noi non ne vengono mai attribuiti i meriti.

Probabilmente questo lato buono forse passa in secondo piano rispetto all'aggressività delle mie polemiche. Ciò che propongo non è in alcun modo un allontanamento dall'architettura, ma è necessario ricordarsi che il clima attuale ci permette di sviluppare attività parallele, che avranno ripercussioni imprevedibili per l'architettura. Una delle attività parallele che mi ha coinvolto personalmente è il progetto all'Università di Harvard che si chiama Harvard Project on the City. In qualche modo la ricerca è parte del progetto **YES** perché ciò che cerchiamo di fare è capire come l'attuale clima economico stia influenzando la struttura della città, come la cultura dello shopping e le infrastrutture urbane si condizionino a vicenda come, spesso, questo scambio diventi un elemento cruciale nelle città contemporanee.

Rem Koolhaas, *Start again*, Berlage Institute, 2000.

Il nostro index dunque, già nella sua **idea costruttiva** denuncia la nostra "incapacità" di "centrare un obiettivo" e la volontà di lavorare in un "intorno", una "nuvola" di significati dai confini mutevoli e "deboli", che tuttavia rappresenta ancora, per noi, oggi, l'unica forma di sapere possibile. Chi volesse trovare all'interno del volume parole come armonia, canone, misura, ritmo, rapporto aureo, rimarrà deluso. Questi termini, attraverso i quali, da sempre, va ricercata la bellezza architettonica fanno riferimento a una tradizione scientifica e disciplinare alla quale, ci è sembrato, poco o nulla potessimo aggiungere. Delle parole "certe" sul tema della bellezza in architettura, abbiamo trattato solo quelle che ci sembrava avessero subito, in epoca contemporanea, un profondo cambiamento di senso ma sostanzialmente sono altri i lemmi che compongono questo libro. Sono quelli che ci sono stati suggeriti dalla rilettura degli atti del convegno Eurau10, tenutosi a Napoli nel giugno del 2010 intorno al tema della *Venustas* in architettura. Sono i termini che animano oggi il dibattito architettonico. Sono quelli rintracciabili nei concorsi banditi negli ultimi anni. Sono alcuni neologismi, alcuni nuovi "slogan", alcuni "temi fashion", quelle parole alla **moda** che, proprio per la loro carica mediatica vengono spesso guardati nel loro significato più superficiale e meno "fecondo". Sono parole "estrane" (come resilienza o **decrescita**) ma dotate di una carica figurativa che

può, meglio di altre, tradurre i cambiamenti culturali, sociali, economici che stanno investendo la nostra disciplina.

Le varie voci del volume sono redatte da altrettanti studiosi e giovani ricercatori appartenenti a diverse università italiane e straniere, operazione che assicura, di per sé, una pluralità di sguardi e posizioni. Ma il lemmario è costituito anche da un ricco apparato di immagini, citazioni e testi antologici - quasi tutti selezionati dai curatori a valle dell'intera composizione dell'opera - che commentano, raffigurano, arricchiscono e, in alcuni casi, "contraddicono" parzialmente il contenuto dei lemmi, costruendo di fatto una sorta di ipertesto, fatto di collegamenti più o meno espliciti con altri termini del lemmario e con altri temi del dibattito architettonico. La stessa struttura grafica dell'opera, che gioca su variazioni di carattere, su accostamenti di immagini che commentano lemmi diversi (come accade nel caso dei termini **ossimoro** e **ouvrage d'art**), apre a una serie di collegamenti ma soprattutto suggerisce che il lemmario è pensato come un'"opera aperta" che consente interpretazioni multiple o mediate dagli stessi lettori. Un insieme di **dettagli** che alcuni potrebbero ritenere **superfluo** ma che a noi, invece, è sembrato "altamente necessario" per dare coerenza all'insieme e per costruire non un prodotto scientifico "finito" ma uno strumento utile alla ricerca.

... del nostro lavoro, del lavoro del nostro ordine, e in particolare del lavoro di questo monastero fa parte - anzi è sostanza - lo studio e la custodia del sapere. La custodia, dico, non la ricerca, perché è proprio del sapere, cosa divina, essere completo e definito fin dall'inizio, nella perfezione del verbo che si esprime a se stesso. La custodia, dico, non la ricerca, perché è proprio del sapere, cosa umana, essere stato definito e completato nell'arco dei secoli che va dalla predicazione dei profeti alla interpretazione dei padri della chiesa. Non vi è progresso, non vi è rivoluzione di evi, nella vicenda del sapere, ma al massimo continua e sublime ricapitolazione..."

Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980)

La casa perpetuamente nuova è sostenuta perpetuamente dall'antica, la quale, quasi per opera magica, perdura in essa.

Benedetto Croce

L'inserimento delle parole del vecchio Jorge, come testo antologico a commento del lemma **ciclo/riciclo** cui fa da contraltare la citazione di Benedetto Croce "suggerisce" al lemma un significato altro, rispetto a quello più propriamente legato al nuovo **paradigma** ecologico, da ricercare nella contraddizione insita nell'accostamento tra i due termini. La differenza, cioè, tra un sapere di tipo ontologico e quello epistemologico che consente alla stagione del "riciclo", che sta investendo oggi l'architettura contemporanea, di assumere un significato anche

*are part of the architectural debate. The graphic structure of the book plays with the fonts and combination of images used to comment on the words (for example **oxymoron** and **ouvrage d'art**), and paves the way for several links. Above all, it provides a word list designed as an "open book" which lends itself to multiple interpretations, or interpretations by the readers themselves. An ensemble of **details** which some may consider **superfluous** but which instead we found to be "extremely necessary" in order to make the whole book coherent and provide a useful research tool rather than a "complete" scientific product.*

*... but of our work, the work of our order, and in particular the work of this monastery, a part - indeed the substance - is study and the preservation of knowledge. Preservation, I say, not search for, because the property of knowledge, as a divine thing, is that it is complete and has been defined since the beginning, in the perfection of the Word which expresses itself to itself. Preservation, I say, and not search, because it is a property of knowledge, as a human thing, that it has been defined and completed over the course of the centuries, from the preaching of the prophets to the interpretation of the fathers of the church. There is no progress, no revolution of ages, in the history of knowledge, but at most a continuous and sublime recapitulation ..."*

Umberto Eco, *The name of the Rose*

*The perpetually new thing is perpetually sustained by the old which, almost by magic, persists in it.*

Benedetto Croce

*Inserting the words of Old Jorge as an anthological text to comment the lemma **cycle/recycle**, juxtaposed against the citation by Benedetto Croce, "suggests" that the lemma has another meaning compared to the one normally associated with the new ecological **paradigm**, a meaning originating in the contradiction inherent in the combination of the two terms. In other words the difference between ontological knowledge and epistemological knowledge which allows the season of "recycling" currently pervading contemporary architecture to assume a meaning also vis-à-vis the crisis that the discipline itself is required to manage. Namely to stop thinking in completed and contrasting "cycles", in a logic of an eternal and ever-similar return, and instead begin to reflect on the more fertile soil of recycling where the old can flow into the new thanks to a change in meaning which is first and foremost a change of perspective, like the mountains of trash which in installations by TIM NOBLE and SUE WEBSTER produce a new and unexpected reality when lit by light projectors.*

*It's a typically Italian trait to work on the ebb and flow of history by juxtaposing and moving beyond what has just ended. Today, when faced with the postmodern trends that nuanced truth in many different and often contradictory statements, and provided endless interpretations instead of facts (Biraghi, 2013), some people feel the growing need to return to a new "realism" which allows a return to the reality of proven facts and truths, that exist and are evident and unalterable (Ferraris, 2012). In architecture they become*

“solid foundations on which to work” (Capozzi, 2012), a completely legitimate and perfectly shareable research so long as it doesn't turn into the nonjudgmental overcoming of the “postmodern condition” and in a just as nonjudgmental return to the “modern”. We have a legitimate desire to not only re-discover **truth**, certainties, principles, rules and perhaps even a **magic formula** that “justifies” our work, but also to make our choices unequivocally correct and legitimate and allow us to achieve the beauty that exists “in our discipline”. However, we again run the risk of taking refuge inside the boundaries of our disciplinary tradition, of confusing our aspiration for a new realism with a “new” ideological escape which paradoxically takes us further away from the reality to which we so anxiously wish to return.

*That the universe can be explained in simple terms, that the ideal of justice and the classical ideal of beauty – things which are, finally, identical – have any purchase at all in the real world, are matters of faith. And they are real faiths, things people actually believe, because they are objects of longing: they are things we want or need to be true.*  
Crispin Sartwell

These words by Crispin Sartwell are taken from the long citation introducing the lemma **pulchritude**. They partially mitigate the profound assertiveness of the term rooted in a disciplinary tradition which is undoubtedly still alive, real and operational, but which, nevertheless, cannot be considered as exclusive and dominant in the panorama of the **smart and post-global city** in which different concepts of aesthetics coexist and are associated with different cultural **identities** generating **spaces of friction**, new pieces in an unusual and unfinished **cultural mosaic**. In this new profoundly fluid and ever-changing urban **assemblage** we perhaps need new practices, new strategies, new **tactics**, capable not only of performing a more in-depth interpretation of a complex reality, but also of creating space for the **variety, difference and variation** characterising contemporary architecture, society and the landscape. Even many physical parts of the country can be interpreted as a modern **cabinet of curiosities**, the room where in the seventeenth century strange objects from far-off places - objects created by human ingenuity and capable of amazing the onlooker - were stored haphazardly and without claiming any scientific purpose.

That same amazement lights up the face of those who look at the landscape in Italy today: unfinished fragments of history, **residual objects**, silent witnesses of the many material and immaterial interruptions in the countless transformation processes and different ideas of the city that have taken place over time and have often not found a way to merge. Faced with the **beauty/ugliness** of these landscapes, made up of **ruins and discards**, our head spins again as if we were looking at a **sublime** image totally alien to a now domesticated **disruptive element**. Accustomed as we are to the wonders of technique, to the **spectacularisation** of architecture that produces new **illusions**, unusual and structurally daring forms, we feel anxious and horrified only when we come face to face with the contradiction in our

rispetto alla crisi che la disciplina stessa è chiamata a gestire. E cioè smettere di ragionare per “cicli” conclusi e tra loro contrapposti, in una logica dell'eterno ritorno sempre uguale, e cominciare invece a riflettere sul terreno più fecondo del riciclo, dove la cosa antica può fluire nella nuova attraverso un cambiamento di senso che è in primo luogo un cambio di prospettiva come le montagne di rifiuti che nelle installazioni di Tim Noble e Sue Webster producono, alla luce dei proiettori, una nuova e insospettabile realtà. È una deriva tipicamente italiana quella di lavorare per corsi e ricorsi storici in una logica di contrapposizione e di superamento di ciò che pare appena concluso. Oggi di fronte alle *derive postmoderne che facevano sfumare la verità in una pluralità di affermazioni differenti e spesso contraddittorie tra loro, e che vedevano infinite interpretazioni in luogo di fatti* (Biraghi 2013), alcuni avvertono il crescente bisogno di un ritorno a un nuovo “realismo” che *consenta un ritorno alla realtà dei fatti e delle verità appurabili, che esistono e sono evidenti, inemendabili* (Ferraris, 2012) e che si traduca, in architettura, in “solidi fondamenti per operare” (Capozzi, 2012), ricerca legittima e perfino condivisibile a patto che non si traduca in un acritico superamento della “condizione postmoderna” e in un altrettanto acritico ritorno al “moderno”. Nell'ansia di ri-trovare **verità**, certezze, principi e regole e magari una **formula magica** che “giustifici” il nostro lavoro, che renda inequivocabilmente giuste e legittime le nostre scelte, che ci consenta di giungere a quella bellezza tutta “interna alla disciplina” corriamo, nuovamente, il rischio di chiuderci nel recinto della nostra tradizione disciplinare, di confondere l'aspirazione a una forma di realismo con una “nuova” fuga ideologica che, paradossalmente, ci allontana proprio da quella realtà cui vorremo, così ansiosamente, ritornare.

L'universo può essere spiegato attraverso termini semplici, l'ideale di giustizia e l'idea classica di bellezza - cose che, alla fine, sono identiche - non hanno alcuna presa sul mondo reale: queste sono questioni di fede. E sono fedi reali, cose a cui la gente crede veramente, perché sono oggetto di desiderio: sono cose che vogliamo, che abbiamo bisogno che siano vere.

Crispin Sartwell

Così, le parole di Crispin Sartwell, estrapolate dalla lunga citazione che introduce al lemma **pulchritudo**, mitigano in parte la profonda assertività del termine radicato all'interno di una tradizione disciplinare, certamente ancora viva, reale e operativa ma che, tuttavia, non può essere riconosciuta come unica e dominante nel panorama della **post-global city**, nella quale convivono idee estetiche differenti, legate a diverse **identità** culturali, che generano **spazi di frizione**, nuove tessere di un inedito e incompiuto **mosaico culturale**. In questo nuovo urban **assemblage**, così profondamente fluido e in continuo mutamento c'è forse **bisogno** di nuove pratiche, nuove strategie, nuove **tattiche** capaci di leggere e interpretare con maggiore aderenza una realtà

complessa lasciando spazio alla **varietà**, alla **differenza** e alla **variazione** che caratterizzano l'architettura, la società e il paesaggio contemporaneo. Anche dal punto di vista fisico molte parti del nostro territorio possono essere lette come un moderno **gabinetto delle meraviglie**, quella stanza dove nel XVII secolo si raccoglievano senza ordine e senza alcuna pretesa scientifica gli oggetti più strani, provenienti da paesi lontani, e i frutti dell'ingegno umano capaci di destare nell'osservatore un profondo stupore. Quello stesso stupore che colpisce oggi chi guarda i nostri paesaggi fatti di frammenti di storie mai del tutto compiute, di oggetti **residuali**, muti testimoni delle numerose **interruzioni** materiali e immateriali, dei diversi processi di trasformazione e delle diverse idee di città che si sono succedute nel tempo, spesso senza nessuna sintesi. Di fronte alla **bellezza/bruttezza** di questi paesaggi, fatta di **rovine** e di **scarti**, avvertiamo una nuova vertigine, come davanti a un'immagine **sublime** che nulla ha a che vedere con un **perturbante** ormai addomesticato. Abituati come siamo alle meraviglie della tecnica, alla **spettacolarizzazione** dell'architettura che produce nuove **illusioni**, forme inedite e strutturalmente ardite, avvertiamo angoscia e orrore solo davanti alla contraddizione insita nelle nostre periferie, al fallimento di quelle **intenzionalità estetiche** in cui avevamo ciecamente creduto, di quell'idea di bellezza che era anche aspirazione a un ordine e a una giustizia sociale cui, da sola, l'architettura si pensava potesse dare risposta.

Questi luoghi aspirano dunque a una **rigenerazione** che non si limiti a un restyling dell'architettura ma che si inserisca all'interno di **programmi** in grado di gestire il processo in un'ottica più ampia di riqualificazione degli spazi pubblici che *"consenta la riduzione della disparità tra quartieri ricchi e poveri e contribuisca a promuovere una maggiore coesione sociale"* (Piano Nazionale per la Ri-generazione Urbana Sostenibile). Non si tratta di relegare l'architettura nel ruolo di attore non protagonista in un processo di trasformazione più ampio, né di aprirsi a un nuovo **nichilismo**, a una nuova morte dell'arte non più connessa al gioco DADA ma a una nuova "soggezione" dell'architettura rispetto a logiche e discipline più "forti". Al contrario, si tratta di tornare a riflettere su di una **bellezza utile** che *intrattenga con la realtà un rapporto dialettico* (Purini, on line), e su una **venustas quotidiana** capace di costruire il senso di appartenenza della collettività che abita questi luoghi. È necessario operare attraverso un progetto "fragile", dove l'idea stessa di **fragilità**, lungi dall'essere una debolezza, diventa la capacità di reinventare i molteplici significati di un luogo (la sua semiologia) consentendo lo sguardo da punti di vista inediti. Si tratta, infine, di lavorare nelle logiche di un processo "perfettibile", perché la **perfettibilità** è ciò che consente all'architettura di instaurare un dialogo con chi la abita, interpretando lo spazio come spazio **bianco**, non più tabula rasa, ma il rettangolo luminoso delle fotografie di Hiroshi Sugimoto che contengono l'intero film. Questo spazio "denso" è il luogo delle

*suburbs, with the fiasco of the aesthetic intentions in which we had trusted so blindly, and with the disaster of the notion of beauty which was also a desire for order and social justice which only architecture could satisfy.*

*These places long for a regeneration not limited to simple architectural restyling, but one involving programmes that can manage the process as part of much broader requalification of public spaces "leading to a reduction in inequality between rich and poor neighbourhoods and helping to promote greater social cohesion". This does not mean relegating architecture to the backburner as part of a much broader transformation process, or paving the way for a new nihilism, for a new demise of art no longer linked to the DADA game but to a new "subservience" of architecture vis-à-vis "more powerful" logics and disciplines. On the contrary, it involves reflecting once again on useful beauty, an which maintains a dialectic relationship with reality (Purini, on line), on Ordinary and daily venustas capable of building a sense of belonging in the resident community.*

*It's important to intervene using a "fragile" project, in which the concept of fragility is far from being a weakness, but instead is the ability to reinvent the multiple meanings of a place (its semiology) and allow unusual point of views to be considered. Finally, it entails working with the logic of a "perfectible" process, because perfectibility is what allows architecture to dialogue with those who inhabit it, interpreting space as a white space, and no longer tabula rasa, but the luminous rectangle of Hiroshi Sugimoto's photographs which contain the whole film. This "dense" space is the place in which urban interactions take place, from the more "physical" (the morphology of places) to the more immaterial (interaction between different subjects and disciplines and between individuals and the city): it is a structure of interesting relationships (paraphrasing Manuel de Solà Morales) which go beyond purely dimensional data and instead allude to a topological space, a parametric space, based on a multilevel spatiality illustrated in diagrams in which the concepts of distance, proximity, density and porosity refer to a physical relationship that also affects the social and relational aspects of the environment where the intervention takes place.*

*Based on this logic even the term proportio takes on another much more profound meaning and does not refer only to the metric and geometric proportion of the work. In other words it becomes the incommensurable relationship that creates the magic of architecture: to imbue the human soul with poetic emotions. The term may therefore allude to the ability of a work to build a network of relationships using contextual elements, to create an atmosphere, a place in which man can recognise himself and where the concept of proportion can be rediscovered even in a new relationship between man, architecture and the landscape.*

*"Updating" Wagner, we could say that not even the most "spectacular virtual" building is in itself sufficient to make manifest a total work of art; what is crucial is a stage set capable of suggesting the "living image" of man, and the*

environment in which he lives. And so, without thinking, we have come full circle back to the “architecture of entertainment”, moving beyond its more “visible” and “shared” meaning. The contemporary landscape described in this paper is not only made up of the physical reality of “urban facts”, but also by public space; a public space which is no longer a bearer of archetypal meanings but first and foremost a space of active rather than representative relations (Gausa, 2013) capable of adapting to the needs and **transitory** way in which it is exploited by its inhabitants.

The new spatial concepts which architecture has reflected on for some time (the network, dense and porous fluid space), and the dematerialisation of traditional boundaries between interior and exterior and between public and private space, should not necessarily be considered representative of an escape from the world of the ephemeral. On the contrary, they can be interpreted as the **masks** used by contemporary architecture to stage the “living image of contemporary man and the environment in which he lives” - the new structure of the eternal intelligent game between what is **true, false** and **im-plausible**.

Hence, not a decoration or final cladding (or **disguise**), but on the contrary the “principle”, the “beginning”, in other words the “topic” to be interpreted when constructing the image. Although this construction can be achieved using different techniques ranging from “citation”, to “gesture” and “tabula rasa”, it will always mask what is “true” in a “surreal intersubjective” (Semerani 2009). In works like the Central Library in Seattle designed by Koolhaas, the **skin** is not only a rhetorical device denouncing the dematerialisation of culture in the shift from paper to electronics, it becomes the theme of the design, the limit, the boundary, the two-faced Janus where the messages, lights, and **sounds\ noises** are projected, not only of what is inside, but also and perhaps above all, what is outside.

And so, at the dawn of a new recycling we discover that although Architecture was driven out of Eden, it can still be a language with multiple codes, a repertoire of concepts, forms, topics and figures for the experts, or a **postcard** with a simple unequivocal message... deep, deep down, beauty still exists in architecture.

#### Post-scriptum

The lemmas in a word list are listed strictly in alphabetical order because it is the only “objective” structure that can accommodate encyclopaedic knowledge. Nevertheless, syntax teaches us that the meaning of a term does not end with the word itself but is enriched (or impoverished) in a sentence that expresses its relationship with others... This is what I have tried to express in this article.

**interazioni urbane**, da quelle più “fisiche” (la **morfologia** dei luoghi) a quelle più immateriali (interazione tra soggetti e discipline diverse e tra individui e città), una **struttura di relazioni interessanti** (parafrasando Manuel de Solà Morales) che vanno oltre il dato puramente dimensionale e alludono invece a uno **spazio topologico**, uno spazio **para-metrico**, basato su una **spazialità multilivello** e raccontato attraverso diagrammi, dove i concetti di distanza, di prossimità, di densità, di **porosità**, sottintendono un rapporto fisico che ha effetti anche sugli aspetti sociali e relazionali nell’ambito in cui si interviene. In questa logica anche il termine **proporzio** recupera un altro e più profondo significato, oltre la proporzione metrica e geometrica interna all’opera, e cioè quella di rapporto **incommensurabile** capace di operare la **magia** dell’architettura: suscitare nell’animo umano un’emozione poetica. Il termine può dunque alludere a quella capacità dell’opera di costruire un **tessuto** di relazioni con gli elementi del contesto, di creare un’atmosfera, un luogo nel quale l’uomo possa riconoscersi e dove il concetto di proporzione può essere ritrovato anche in un nuovo rapporto tra uomo, architettura e paesaggio.

“Attualizzando” Wagner potremmo dire *nemmeno il più “spettacolare” edificio “virtuale” è di per sé sufficiente all’estrinsecazione di un’opera d’arte totale; è affatto essenziale una scenografia che sia in grado di suggerire l’“immagine vivente” dell’uomo, e dell’ambiente in cui si svolge la sua esistenza*. E così, inconsapevolmente siamo tornati allo “spettacolo dell’architettura” andando oltre il suo significato più “esposto” e “condiviso”. Il paesaggio contemporaneo, così come lo abbiamo descritto, non è fatto solo dalla realtà fisica dei “fatti urbani” ma da uno spazio pubblico, non più portatore di significati archetipi, che è innanzitutto spazio di relazione *più attivo che rappresentativo* (Gausa, 2013), capace di adattarsi alle esigenze e alle interpretazioni d’uso, anche **transitorio** dei suoi abitanti. I nuovi concetti spaziali sui quali l’architettura, da tempo, riflette (la rete, lo spazio fluido, quello denso e quello poroso), la smaterializzazione dei tradizionali confini tra interno e esterno, tra spazio pubblico e privato, non devono essere letti necessariamente come l’espressione di una fuga nel mondo dell’effimero, al contrario possono essere lette come le **maschere** attraverso le quali l’architettura oggi, mette in scena l’“immagine vivente dell’uomo contemporaneo e dell’ambiente in cui si svolge la sua esistenza”, le nuove strutture dell’eterno gioco sapiente tra **vero, falso** e in-**verosimile**. *Quindi non una decorazione o un rivestimento finale* (o un **travestimento**) *ma all’opposto “il principio”, “l’inizio”, in altre parole “il tema” da interpretare nella costruzione dell’immagine. Che questa costruzione poi si articoli con tecniche molto diverse, che vanno dalla “citazione” al “gesto” alla “tabula rasa”, sempre mascheramento sarà del “vero” in un “surreale intersoggettivo”* (Semerani, 2009). In opere come la Biblioteca di Seattle di Koolhaas lo **skin**, la pelle, non è solo l’artificio retorico che denuncia la smaterializzazione della cultura nel passaggio dalla

carta all'elettronico ma diventa il tema stesso del progetto, il limite, la frontiera, il Giano bifronte dove si proiettano i messaggi, le luci i **suoni/rumori** non solo di ciò che è dentro ma anche, e forse soprattutto, di ciò che è fuori.

E' così all'alba di un nuovo **ri-ciclo** scopriamo che, benché scacciata dal Paradiso terrestre, l'Architettura può essere ancora un linguaggio dai codici multipli, un repertorio di concetti, forme, temi e figure per gli addetti ai lavori o una **cartolina** dal messaggio semplice e inequivocabile ... in fondo, in fondo la bellezza abita ancora qua.

### Post-scriptum

In un lemmario le parole sono organizzate rigorosamente in ordine alfabetico perché è l'unica struttura "oggettiva" che può organizzare un sapere enciclopedico. Però, come la sintassi ci insegna, il significato di un termine non si esaurisce con la parola stessa ma si arricchisce (o si impoverisce) nell'ambito di una frase che articola la sua relazione con gli altri... ed è ciò che abbiamo provato a dimostrare in questo testo.

Biraghi M, Ferlenga A., *Architettura del Novecento*, Electa, Milano 2012-2013.

Biraghi M., *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Electa, Milano 2008.

Capozzi R., "Cosa non può essere un'architettura realista", in Malcovati S., Visconti F., Caja M., Capozzi R., Fusco G., *Architettura e realismo*, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2012.

Croce B. (1912), *Breviario di estetica*, Adelphi, Milano 1990.

De Poli A. (a cura di), *Architettura: enciclopedia dell'architettura*, Federico Motta, Milano 2008.

Eco U., *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.

Eco U., De Michele G., *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004.

Eco U., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.

Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

Ferrari M., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

Gausa M., "Rinaturalizzare la multi-città" in Ricci M., *Nuovi Paradigmi*, LISt, Trento 2013.

Gregotti V., *Contro la fine dell'architettura*. Einaudi, Torino 2008.

Koolhaas R. (2000), "Start Again", trad. it "Punto e a capo" in Kwinter S., Rainò M., *Verso un'architettura estrema*, Postmedia, Milano 2002.

Purini F., *Migliorare l'abitare. La città continua Architettura e paesaggi nei territori metropolitani*, on line [http://www.dibaio.com/argomenti-di-architettura/tecnologia/entertainment/redazionale/franco-purini\\_1.aspx](http://www.dibaio.com/argomenti-di-architettura/tecnologia/entertainment/redazionale/franco-purini_1.aspx)

Semerani L., *Alcune note sulla maschera*, in "Firenze architettura", n. 2, 2009.

Semerani L., *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Edizioni C.E.L.I., Bologna 1993.

Tschumi B, Berman M., *Index Architettura. Archivio dell'architettura contemporanea*, Postmedia-Books Milano 2004.

Biraghi M, Ferlenga A. (2012-2013), *Architettura del Novecento*, Electa Milano.

Biraghi M. (2008), *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Electa, Milano.

Capozzi R. (2012), "Cosa non può essere un'architettura realista", in Malcovati S., Visconti F., Caja M., Capozzi R., Fusco G. (2012), *Architettura e realismo*, CLEAN, Napoli.

Croce B. (1912), *Breviario di estetica*, (1990), Adelphi, Milano.

De Poli A. (a cura di) (2008), *Architettura: enciclopedia dell'architettura*, Motta Architettura, Milano.

Eco U. (2007), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano.

Eco U., De Michele G. (2004), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano.

Eco U. (1980), *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.

Eco U. (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Ferrari M. (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari.

Gausa M. (2013), "Rinaturalizzare la multi-città" in Ricci M. (2013), *Nuovi Paradigmi*, LISt, Trento.

Gregotti V. (2008), *Contro la fine dell'architettura*. Einaudi, Torino.

Koolhaas R. (2000), "Start Again", trad. it (2002), "Punto e a capo" in Kwinter S., Rainò M., *Verso un'architettura estrema*, Postmedia, Milano.

Purini F., *Migliorare l'abitare. La città continua Architettura e paesaggi nei territori metropolitani*, on line

[http://www.dibaio.com/argomenti-di-architettura/tecnologia/entertainment/redazionale/franco-purini\\_1.aspx](http://www.dibaio.com/argomenti-di-architettura/tecnologia/entertainment/redazionale/franco-purini_1.aspx)

Semerani L. (2009), "Alcune note sulla maschera", in *Firenze architettura* n.2.

Semerani L. (1993), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Edizioni C.E.L.I.D. Gruppo Editoriale Faenza.

Tschumi B, Berman M. (2004), *Index Architettura. Archivio dell'architettura contemporanea*, Postmedia-Books.



la bellezza abita ancora qua....



*Every work of art is an incarnation: an investment of matter with spirit.*

*The term*

*"assemblage" has been singled out with this duality in mind to denote not only a specific technical procedure and form used in the literary and musical as well as the plastic arts, but also a complex of attitudes and ideas.*

William C. Seitz

**[1]** assemblage - Composizione di oggetti, processo in cui oggetti diversi vengono messi insieme. In campo artistico, indica un'opera realizzata mettendo insieme oggetti diversi, o parti di essi, in genere applicati a un supporto. Per tralato, il termine può essere adattato a descrivere la città contemporanea e il suo essere percepibile come "ricomposizione incessante di molteplici riferimenti storici, immagini e segni" ed esito di un "processo continuo di stratificazione, giustapposizione e remix" (MoMA 2013). In questa direzione, la mostra tenutasi al MoMA nel 2013 "Cut 'n' Paste: From Architectural Assemblage to Collage City", curata dall'architetto Pedro Gadanho.

**[2]** assemblage thinking - Approccio che legge la realtà nella sua eterogeneità e fluidità come composizione di elementi diversi in relazione tra loro e in grado di ottenere effetti attraverso la mutua interazione. Il riferimento teorico è la *actor-network theory* di Bruno Latour (Latour 2005).

Gli elementi o forme costitutive della realtà possono appartenere a gruppi diversi: umani, non umani, cose, tecnologie, idee. Ciascuno di essi fa la sua parte nel delineare la realtà contingente, esercita la propria agency, contribuisce a modificare lo stato delle cose.

Adottare tale approccio porta a ricostruire la composizione di persone che usano lo spazio e contribuiscono a produrlo, gli oggetti, le retoriche, i provvedimenti e le norme, le tecniche e tecnologie attivate, le idee che circolano, e riconoscere l'attorialità di ciascuno. Quest'opera-

zione fa emergere una lettura della realtà che spesso va al di là delle intenzioni dei decisori e degli effetti previsti delle decisioni prese. Fa riflettere sul fatto che non solo l'agency ma anche le responsabilità sono distribuite. Se da un lato consente di superare la settorialità delle politiche, dall'altro pone nuove sfide per gli urbanisti e i planner rispetto a un mondo in continua trasformazione.

**[3]** urban assemblages - Leggere le città come *urban assemblages* (Farias, Bender 2010) cambia il modo tradizionale di approfondire lo studio: il ruolo attivo degli attori non umani acquista un peso notevole. La materialità è un processo di relazioni che cambiano continuamente tra attori umani e non umani, tanto da essere definita *vita/materiality* (Bennett 2010).

Le città sono considerate come processi ecologici, mettendo al centro le molteplici dinamiche che si manifestano nella vita urbana, il loro metabolismo, e non come si sono formate nel corso del tempo. Comprendere tali dinamiche comporta un lavoro di ricerca delle tracce delle relazioni riconoscibili e di individuazione di allineamenti tra piani diversi che consentano di ricostruire la presenza di assemblaggi, cogliendo così la complessità del contesto contingente e suggerendo spunti utili per l'azione. La questione dell'utilità degli assemblaggi è essenziale: "if properly constituted, assemblages contain all of the actors (and forces) relevant for the design of a planning intervention" (Beauregard 2012). In quest'ottica, una lettura per assemblaggi permette di fare un passo avanti verso una pianificazione meno settoriale e più attenta alla vita urbana nel suo dispiegarsi.

Da questo punto di vista, *l'assemblage thinking* applicato agli studi urbani ha una valenza analitica: può essere considerato "an empirical tool" (Brenner, Madden, Wachsmuth 2011), per portare avanti descrizioni dense della realtà che ci aiutano a capire come intervenire in un contesto specifico. Ci mostra l'esistenza e la composizione di un piano esperienziale in cui è possibile trovare uno spazio di azione, una via di uscita rispetto alla situazione contestuale descritta, anche se regole, mappe e procedure abituali, indicherebbero un percorso diverso.

È un modo per venire a patti con la persistenza



(obduracy) legata al ricorso a procedure consolidate - così come consolidati sono i frame dei decisori - e con le visioni ostinate fondate su idee pregresse che circolano in città. Una lettura per assemblaggi può portare a interrompere le consuete routine di risposta ai problemi ed evitare che la persistenza si trasformi in inerzia. Così facendo, apre uno "spazio alla frangibilità degli schemi, delle cose, delle procedure" e permette di "contemplare l'imprevisto" (Lieto 2013), portando ad azioni di pianificazione che fanno i conti con la realtà della vita urbana attuale.

Per queste ragioni si discute della possibilità che pensare per assemblaggi possa fare da supporto a una politica democratica che preveda "pratiche partecipative che riconoscano e rappresentino attori politici umani e non umani" (Farias 2011).

G.B.

*Let's rather say that the visible is never in an isolated image or in something outside of images, but in the montage of images, a transformation of images, a cross-cutting view, a progression, a formatting, a networking. Of course, the phenomenon never appears on the image, yet it becomes visible in that which is transformed, transported, deformed from one image to the next, one point of view or perspective to the next. There has to be a trace linking them, making it possible to come and go, to travel in that lane, on that ladder of Jacob, transversally, laterally.*

Bruno Latour e Emilie Hermant

**A**ura Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire placidamente, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa - ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo.

Walter Benjamin

Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole: il **valore** (v.) unico dell'opera d'arte autentica trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza." (Benjamin 1936).

Nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin incentra il suo discorso sul definitivo superamento dell'aura e sulla "liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale" in direzione "di una teoria materialistica dell'arte", come scrive in una lettera del 1935 a Horkheimer. La tecnica, sostiene Benjamin, consentendo una riproduzione altamente perfezionata dell'opera d'arte in molteplici copie (per esempio nel caso del cinema), annulla l'*hic et nunc* dell'originale, sottraendo il "riprodotto" all'ambito della tradizione e predisponendo la fine di quella "lontananza" rispetto alla fruizione di massa rappresentata, per l'appunto, dall'aura. La visione di Benjamin presuppone un incremento del valore espositivo dell'opera a detrimento del valore culturale, il che implica una forma di fruizione diretta senza più la mediazione del sacerdote-esteta-esperto-critico d'arte.

Stando ad Adorno, questo "positivismo" benjaminiano avrebbe il difetto di sottovalutare la funzione del **mercato** (v. *mercato e bellezza*), e

dunque il potere dell'industria culturale che strumentalizza l'arte ai fini di un controllo sociale totale. Per Adorno l'industria culturale, elemento della mentalità dominante, conserva l'aura "putrefatta" come un "alone fumogeno" (Adorno 1979) avvalendosi nella formazione di una coscienza sociale mistificata.

Intorno alla doppia polarità dell'aura, tra le concezioni opposte di Benjamin e Adorno, si può declinare oggi la concezione dell'opera d'arte. Se da una parte lo sviluppo della tecnica ha reso inevitabile l'approccio "materialista", dall'altra il **mercato** (v. *mercato e bellezza*) ha capitalizzato la riproducibilità, fabbricando delle figure-icone avvolte in aloni neo-auratici adatti a costruire nuove mitologie.

Jean Clair, conservatore dei musei di Francia, direttore di prestigiose istituzioni e commissario di mostre straordinarie, nei suoi libri *Malaise dans les musées* (2007) e *L'hiver de la culture* (2011) è intervenuto, seppure in modo indiretto, nella questione, distinguendo tra Culto, Cultura e Culturale. La Cultura si fonda su un culto dell'immagine, nel senso baudelairiano del termine come aspirazione all'infinito (sia pure in senso laico), ma, in una condizione spirituale come quella odierna, il Culturale ha finito con l'instaurare una nuova forma di trascendenza dall'alto verso il basso - lo spirituale incarnato nell'attualità -, che

ha sostituito il culto con l'adorazione, prima che delle opere, del loro autore secondo una sorta di antropolatria, riducendo così l'arte a spettacolo e intrattenimento. Il pubblico che nella visione benjaminiana sarebbe dovuto essere un pubblico emancipato, capace di esprimere giudizi autonomi al di fuori di ogni condizionamento esterno, è rimasto intrappolato nella diversione: è un pubblico che si reca ai musei e alle mostre non tanto per godere delle opere, quanto attratto dalla fama dell'artista o dell'architetto.

L'opera d'arte perciò non sarebbe più espressione di una bellezza dotata di un senso misterioso e talvolta magico - di un elemento numinoso; essa sarebbe diventata qualcosa di più banale che coincide con ciò che piace e colpisce i sensi nella loro immediatezza. Sintomatici di questo clima sono i nuovi musei che, in una condizione di mondializzazione/finanziarizzazione del settore culturale, non si presentano più come i santuari dell'arte ma come sculture urbane che si autoespongono, oggetti di consumo del turismo culturale. L'espressività neofigurativa del museo contemporaneo, di cui il Guggenheim di Bilbao e il Maxxi di Roma sono degli esempi, non fa più riferimento ai modelli depositati nella storia ma a un linguaggio figurato che si richiama alle forme del mondo animale o vegetale al fine di accendere la fantasia. Queste forme sembrano predi-

*L'artista divo Andy Warhol, uno tra i più eccentrici pittori contemporanei, dà una testimonianza personale di quanto sia effettivamente diventato più importante l'autore-persona rispetto all'opera prodotta: «Alcune aziende erano recentemente interessate all'acquisto della mia "aura". Non volevano i miei prodotti. Continuavano a dirmi "Vogliamo la sua aura". Non sono mai riuscito a capire cosa volessero. Ma sarebbero stati disposti a pagare un mucchio di soldi per averla. Ho pensato allora che se qualcuno era disposto a pagare tanto, avrei dovuto provare a immaginarmi che cosa fosse. Penso che l'aura sia qualcosa che solo gli altri possono vedere, e ne vedono solo quel tanto che vogliono vedere. Sta solo negli occhi degli altri.[...] L'altra sera stavo cenando con la gente del mio ufficio. I ragazzi del mio studio mi trattano come merda perché mi conoscono e mi vedono tutti i giorni. Ma c'era un caro ragazzo, portato da qualcuno, che non mi aveva mai visto prima. E questo caro ragazzo non riusciva a credere di pranzare con me. Tutti mi vedevano, ma lui vedeva la mia aura» e conclude «bisognerebbe avere un prodotto che non sia semplicemente noi stessi. Un'attrice dovrebbe contare sulle sue recite e sui suoi film e una modella sulle sue fotografie e uno scrittore sulle sue parole e un artista sui suoi quadri e sapere così, sempre esattamente, quanto si vale, e non fissarsi pensando che il prodotto siamo noi, la nostra fama, la nostra aura» (Warhol, 1983)*

Gabriella Lo Ricco e Silvia Micheli

sposte per le recensioni giornalistiche, per colpire i lettori e i fruitori che le associano a polpi, fiori, balene, serpenti boa, a ogni qualsivoglia figura dell'immaginario collettivo. In termini inversi a quanto teorizzato da Benjamin, dunque, si è generata una nuova forma di culto che nasce proprio dall'incremento del valore espositivo dell'opera ed è associato a una nuova aura. In sostanza "la liberazione dell'oggetto dalla sua guaina" (Benjamin 1936, p. 25), che Benjamin vedeva come la fine dell'arte aristocratica e uno strumento di emancipazione delle masse, ha messo in moto, invece, un processo che ha trasformato l'opera d'arte in un feticcio.

A.C.

## Bellezzabruttezza

*La bellezza è una cosa tremenda e orribile. Non riesco a sopportare che un uomo dal cuore nobile e dall'ingegno elevato cominci con l'ideale della Madonna per finire con quello di Sodoma. Ma la cosa più terribile è che, portando nel suo cuore l'ideale di Sodoma, non rifiuti nemmeno quella della Madonna...*



Fëdor Dostoevskij

*Bellezza. Perfezione, bontà, giustizia, misura, convenienza, equilibrio, verità (v.), ecc.*

Il discorso sulla bellezza diviene interessante quando l'arte inizia a superare canoni prestabiliti e considera importante la necessità di arrivare a cogliere l'espressione della vita. Solo così essa potrà assumere quella dimensione nuova che la renderà illuminante ed erratica. Ogni idea di bellezza ha rappresentato nel suo processo di variabilità, il più importante luogo di formazione dell'idea architettonica, dove coltivare valori come **identità** (v.), indecifrabilità, segretezza, attributi indispensabili per il suo manifestarsi oltre la visione sensibile, nella visione intellettuale. Come scrive Eco "[...] è sostanzialmente questo

il punto di forza della lettura di Nietzsche dell'antitesi tra apollineo e dionisiaco [...]": la serena armonia dell'ordine e della misura che tenta di prevalere sulla conturbante bellezza dionisiaca che si esprime oltre le forme apparenti. La bellezza è importante, lo è sempre stata, è quella cosa che ha salvato il mondo ed è forse l'unica che potrà ancora salvarlo. Nessuno la può definire con esattezza, anche se tutti sappiamo riconoscerne le svariate manifestazioni. Dostoevskij ci ha suggerito che si giunge alla bellezza solo attraverso l'intuizione che ci permette di assaporare il lato bello della vita scisso dal lato brutto della stessa. Gli individui che ci fanno da tramite con la bellezza sono perlopiù gli artisti; ed è **sublime** (v.) il fallimentare tentativo del principe Myskin d'instillare il seme della bellezza, di cui si fa portatore, in una situazione di assoluta desolazione spirituale: un atto di sublime inutilità ma essenziale e necessario alla vita proprio come l'arte!

*Bruttezza. Imperfezione, dismisura, sconvenienza, squilibrio, falsità, mostruosità, perversione, scarto, kitsch (v.), ecc.*

Il discorso sulla bruttezza è necessario perché siamo tuttora invasi dal brutto sia in termini di soggetti rappresentati che in termini di rappresentazioni. E spesso, nel quadro di un'oscillazione dei valori estetici, il brutto pretende con forza di essere fruito come bello perché portatore di un canone, di un codice, di una poetica altrettanto indispensabili al lavoro artistico. Se il brutto esiste in quanto negazione del bello, può risolvere la sua contrapposizione al bello tornando in unità con esso (Rosenkranz).

Quando bellezza e bruttezza stanno insieme nel lavoro creativo, è per garantirsi uno spazio dedicato a un serrato confronto, un equilibrio che si può reggere sul filo di un disequilibrio, come nella Gioconda di Leonardo. Le rivoluzioni avanguardiste del Novecento, spesso operate in senso intercodice, di fronte alle fratture dei ben consolidati stati di riconoscimento delle "cose belle" e delle "cose brutte", sapranno invertirne o destabilizzarne profondamente le idee (di bellezza o di bruttezza) consolidate.

*Critica e Linguaggio.* Eco ha recentemente evidenziato come nei temi della bellezza e della bruttezza, insistano altrettante prospettive teori-

che che permettono di definire le condizioni per una loro convivenza al di là della propria **identità** (v.) peculiare. Il Moderno è stato particolarmente sensibile alle problematiche d'integrazione delle differenze che s'intrecciano tra canoni armonici e disarmonici e ha tentato di costruire un ordine estetico relativo, in bilico tra bruttezza e bellezza. William Empson in *Seven types of Ambiguity*, svolge un'indagine sul ruolo dell'ambiguità nel linguaggio poetico partendo da un'intuizione fondamentale: la poesia è ambigua e l'ambiguità determina la stratificazione dei significati, accrescendo la suggestione dei versi. Il Moderno ha creduto nella forza dell'astrazione a tal punto da sviluppare tecniche particolarmente orientate a spostare continuamente il significato delle cose e a distruggere i loro segni convenzionali. La bellezza e la bruttezza si sono riavvicinate per confondersi: la bellezza ha perduto la sua assolutezza, e la bruttezza ha assunto, da Karl Rosenkranz in poi, una straordinaria varietà tassonomica che si farà sempre più strada nelle future e disorientate oscillazioni del **gusto** (v.). Tafuri, in *Teorie e Storia dell'Architettura*, dimostra come l'architettura per esplorare il proprio codice senza tuttavia uscirne, si avvale di "calibrate sperimentazioni", e individua quattro modi in cui il tema è esasperato fin quasi al suo annullamento; estraniato dalla sua atmosfera abituale; assemblato con altri temi distanti da esso; contaminato da strutture di diversa natura; esasperatamente articolato fino alla riduzione massima della sua assolutezza. Zevi, propone il suo famoso "elenco" come ripulsa critica delle regole classiche, delle convenzioni, come processo risemantizzante l'architettura. Contraendo pesantemente i requisiti della "buona architettura moderna", si costringe a porre troppi aut aut e liquida molte di quelle opere moderne di cui si fa criterio strutturale, da una parte, ma in cui non ravvisa un'aderenza piena ai suoi postulati dall'altra. Umberto Eco, in un saggio intitolato *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica* immagina la vita di Adamo ed Eva nell'Eden. La ristretta serie delle unità semantiche elaborate dai nostri progenitori è esprimibile da una lingua semplice, funzionale ai concetti da esprimere. Le parole sono le cose e le cose sono le parole: (rosso=buono=mangiabile; blu=cattivo=non

mangiabile). Senonché arriva il pronunciamento di Dio: "Voi pensate che la mela appartenga alla categoria delle cose buone e commestibili, poiché essa è rossa; invece io vi dico che essa non dev'essere considerata commestibile perché è male". Adamo ed Eva, abituati ad associare il bene al commestibile e al rosso ricevono una nozione contraddittoria, un giudizio incomprensibile. Dio fornisce, attraverso il suo interdetto per la prova d'ubbidienza, il primo esempio di sconvolgimento del presunto ordine naturale delle cose. La mela è rossa ma al tempo stesso blu, "Adamo dice rosso-blu e poi, anziché guardare la mela, ripete tra sé, un poco imbambolato e con aria fanciullesca, quel grumo di suoni curiosi. Egli guarda, forse per la prima volta, le parole anziché le cose". Attraverso l'ambiguità e la sperimentazione si può intercettare la bellezzabruttezza. Bellezza e bruttezza insieme nel moderno contemporaneo.

Il colonnato della galleria Spada di Borromini unisce alla deformazione, provocata dalla deviazione da uno schema compositivo ortogonale, una **variazione** (v. *differenza/diversità/variazione*) dimensionale tra elementi convergenti e un movimento di tensione che coinvolge l'intera traiettoria spaziale. Michelangelo nella sua piazza del Campidoglio sottopone la forma geometrica regolare alla tensione deformante dell'inversione prospettica che contrae, anziché dilatare. In Le Corbusier resta implicito ciò che John Summerson definisce "inversioni da Alice nel paese delle meraviglie", ossia esempi di logica capovolta, pur all'interno di una densa razionalizzazione. Valadier, nel progetto di restauro del Colosseo, dimostra di essere portatore di una cultura consapevole della sua azione "ricostruttiva", intellettualmente fiera nell'accostarsi per risarcire con la sua moderna tecnologia ciò che è stato perduto. Poco distante, dall'altra parte dell'anello esterno, Stern ricomponne il rovinoso crollo dell'anfiteatro in un grande supporto lapideo, in un contrasto radicale e romantico tra cosa rappresentata e sua rappresentazione: "Il Bello del Brutto" come hanno scritto Victor Hugo, Thomas Chesterton e Honoré de Balzac. Talvolta, è proprio la rottura che dà l'idea di un'unità e talvolta l'assenza lavora per la presenza o per la ripresentazione così come la bel-

lezza per la bruttezza e viceversa: due dimensioni estetiche che dalla loro unione traggono un reciproco vantaggio formulando leggi sconosciute per riesaminare i limiti entro cui valgono canoni già noti, per misurare ciò che non è misurabile.

**O.C.**

**B**ellezza Utile. *La bellezza utile dell'architettura è quella che risulta dal rendere migliore l'abitare. È questo infatti il suo ruolo. Tale miglioramento - il quale comporta l'innovazione, la ricerca di una socialità sempre più ampia, una struttura (v.) semplice e chiara - non si dà se ci si limita a riprodurre la realtà, ma solo se si intrattiene con essa un rapporto dialettico che consenta di trasformarla.*

Franco Purini

L'alterno interesse per l'utilità della bellezza (Purini 2010) muove dal ribaltamento del noto assioma modernista che faceva seguire la forma alla funzione, cercando nella loro corrispondenza una garanzia della qualità estetica dell'opera. La critica al funzionalismo ingenuo, insieme al riconoscimento di una relativa autonomia dell'architettura, ha trovato negli anni Sessanta un solido fondamento nel "razionalismo esaltato" (Rossi 1967) della cultura illuminista da Boullée a Le Corbusier (Kaufman 1933) la cui poetica delle ombre viene emblematicamente sintetizzata dalla potenza espressiva dei volumi elementari sotto la luce. Contrapposta ai meccanicismi funzionalisti, la qualità della forma autonoma contribuisce a rivalutare le potenzialità della composizione rispetto alle eteronomie della progettazione e agli eccessi metodologici. Peraltro il concetto di bellezza "evocativa di utilità" (distante, beninteso, dall'abbellimento finalizzato al consumo) trova conforto nella estetica della matematica, quella condizione che riconosce bellezza a formule ed enunciati capaci di condensare efficacemente, anche nella forma segnica, la logica interna e i procedimenti a cui rimandano. A maggior ragione nell'architettura, arte utile per eccellenza, ha senso parlare di utilità della bel-

lezza, innanzitutto nella composizione. Una forma ben composta è di per sé "funzionale" e la sua ragione interna riverbera un'idea di utilità che supera i limiti dell'astrazione, costituendo peraltro l'irrinunciabile presupposto della sua costruibilità. L'eleganza di una pianta, proprio nell'autonomia compositiva della **struttura** (v.) formale, va oltre la funzione particolare dell'utensile, rimandando a possibilità d'uso non univoche. Al di là delle qualità estetiche della figura, nel sistema di relazioni l'occhio esperto coglie le diverse possibilità di organizzazione dello spazio. Così avviene per gli archetipi, ad es. per l'idea della corte intesa come struttura "ascalare" fondata del patio come del chiostro, del foro come della piazza chiusa o della *licht-hof*. Quanto più è chiara ed essenziale, tanto più la struttura compositiva è disponibile ai cambiamenti d'uso (confermando quell'indifferenza distributiva dimostrata dal riuso degli edifici storici). Anche i disegni di textures, memorie del "rivestimento" teorizzato da Semper, si propongono come contaminazioni che intrecciano astratte *ardonnance* decorative a possibilità organizzative dello spazio urbano (dai disegni di Hoffmann, al *redant* di Le Corbusier, ai circuiti informatici). I tracciati-guida usati come plot compositivi, ora di pareti finestrate e di elementi ombreggianti, ora di incisioni nel suolo o nella stereometria dei "muri abitabili", sono eloquenti esercizi di bellezza utile. Nell'avvicinarsi poi alla concretezza della costruzione, il concetto di bellezza si dispone ad affrontare, con prudente sincerità, l'estetica della forma tecnica.

Passando alla bellezza che esprime il carattere e l'identità degli edifici, l'**intenzionalità estetica** (v.)



contenuta nel progetto di architettura non può essere affidata a formalismi superficiali ma alla capacità della soluzione di rispondere complessivamente al problema affrontato; questo concetto è espresso con efficacia da Lukàcs quando afferma che l'architettura crea uno spazio reale "destinato a creare visivamente adeguatezza". Un passaggio decisivo verso la modernità, secondo Colin Rowe, è avvenuto attraverso i nuovi rapporti che si sono attivati tra la ricerca del bello, la composizione e il carattere come espressione dello scopo dell'edificio (Rowe 1974). Insomma, la bellezza utile è già nella scrittura dell'opera, quando è espressiva e appropriata al tema che affronta. Lo scrittore Vargas Llosa ha sostenuto che lo stile di un romanzo deve risentire della vicenda narrata, invitando a diffidare degli autori che scrivono con troppa facilità, senza trovare resistenza nella storia che raccontano. Perciò nel progetto è fondamentale che la qualità estetica dell'architettura, diciamo pure la sua artisticità, non sia aggiunta, ma sia intrinseca all'opera, appaia già nella sua composizione iniziale.

Se escludiamo le forme finalizzate al consumo rapido, è difficile oggi riconoscere l'utilità della bellezza, in particolare nell'abitazione dove il **mercato** (v. *mercato e bellezza*) guarda a espedienti e imitazioni, piuttosto che alla qualità complessiva della concezione architettonica. Non mancano tuttavia i casi in cui una bellezza rigorosa si è imposta ai mutamenti sociali e agli stilemi delle mode e delle ideologie: si pensi alla rinascita di molti quartieri della cultura razionalista (dal Berlin-Britz, al Kiefhoek di Rotterdam, al Villaggio Olimpico di Roma) che, liquidati per lungo tempo dai pregiudizi sulla monotonia e la serialità, hanno avuto una splendida rivitalizzazione, sia a livello di **immagine** (v.) urbana che di mercato (*mercato e bellezza*).

**C.A.M.**



**B**ianco. *Una sera ebbi una specie di allucinazione. Il botto-e-risposta interiore che seguì questa visione fu una cosa del tipo: "è possibile immortalare un intero film in un singolo fotogramma? E cosa otterrei?". La risposta fu: "nient'altro che un rettangolo luminoso". Mi misi immediatamente all'opera per materializzare l'idea. Camuffato da turista, entrai in un cinema di seconda categoria dell'East Village di New York portando con me una fotocamera grande formato. Non appena il film ebbe inizio, azionai l'otturatore con il diaframma alla massima apertura; due ore dopo, alla fine del film, chiusi l'otturatore. La sera stessa sviluppai la pellicola: la mia visione era lì, di fronte ai miei occhi».*

Hiroshi Sugimoto

Il bianco contiene tutti i colori dello spettro solare, ma rappresenta spesso il colore del vuoto, dell'assenza. La sua bellezza sta tutta nella inconciliabile contraddizione che ne definisce la natura.

Se da una parte infatti il bianco, in quanto sintesi

di tutti i colori, rimanda alla "densità" della sua consistenza e simbolicamente alla ricchezza dei suoi possibili significati, alla perfezione che nasce dalla sintesi, alla luminosità della luce, alla purezza dell'incontaminazione; dall'altra è proprio la mancanza di un colore predominante a generare la sensazione d'assenza che fa del bianco il colore associato al vuoto, al nulla, al silenzio. Ma il sistema significante che tale assenza può rappresentare fa del bianco un elemento fondamentale del processo compositivo. La pittura cinese, in particolare attraverso i quadri dei Song e dei Yuan, rivela con estrema chiarezza, il ruolo determinante che il bianco, arrivando a occupare fino ai due terzi della tela, assume nella composizione d'insieme. A tal proposito F. Cheng, nel bel libro *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, descrive bene quanto sia necessaria nella pittura cinese la presenza del bianco inteso come lo "spazio" che consente ai differenti tratti del dipinto di costruire quelle relazioni reciproche in grado di trasformarli nelle linee di forza "evocatrici della misteriosa energia della Natura". "Dinanzi a tali quadri, - scrive Cheng - anche un semplice spettatore sente in modo confuso che il vuoto non è una presenza inerte e che è percorso da soffi che collegano il mondo visibile a un mondo invisibile".

Il bianco della tela, il vuoto, consente alle linee di forza che rappresentano gli elementi naturali di intrecciarsi; il vuoto definisce il campo che genera la sintesi, la compenetrazione e fusione, tra gli elementi naturali del dipinto. Il bianco del Quadrato nero su fondo bianco (1918) di Malevic è invece lo strumento attraverso cui manifestare la supremazia della forma pura in assenza di figurazione e colore; le superfici bianche degli Achromes di P. Manzoni (1960) esprimono il **valore** (v.) autonomo che l'assenza di colore assume nell'organizzazione di una "porzione" di spazio evocando l'autodeterminazione del nulla; il bianco, dell'Exposition du Vide di Y. Klein nella galleria parigina Iris Clert completamente vuota, mette in scena "l'assenza" definendo lo spazio evenemenziale del possibile; nelle tele Blanches di S. Hantai i frammenti di colore danno forma al bianco che da sfondo diviene figura, invertendo totalmente il rapporto tra significante e significato. Ed è in effetti il bianco, in funzione del ruolo che assume nella composizione, a giocare il ruolo determinante per la definizione del rapporto possibile tra sfondo e figura come le "macchie" di Rorschach dimostrano.

A tal riguardo H. Focillon in *Vita delle forme*, attraverso l'interpretazione delle strutture sottese alle opere d'arte, individua due principali figure-sintesi della relazione possibile tra il vuoto (bianco) e il pieno (nero): la prima *spazio-limite* in cui il vuoto (bianco) ha il ruolo di definire il contorno della forma, la seconda, *spazio-ambiente* in cui la forma si estende e definisce con il bianco un unicum che da sfondo diventa figura. Nel 1973 Colin Rowe, in *Collage city*, distingue la città del Moderno da quella storica in funzione della relazione tra figura e sfondo, in altre parole tra pieni e vuoti (tra neri e bianchi). Nelle sue letture delle piante urbane, Rowe individua le architetture come frammenti di un collage in cui il costruito, nero, si alterna al bianco, vuoto, secondo relazioni mutevoli. Per Rowe, infatti, nella città della storia il vuoto-figura, fisicamente delimitato e formalmente definito, si compone con il pieno-nero, e con gli altri bianchi vuoti, attraverso la concatenazione in un sistema coerente di spazi "finiti". Nella città del Moderno invece l'altra figura spaziale, il vuoto-sfondo (con una inversione gestaltica rispetto alla precedente) mo-

stra le superfici bianche estese come il campo in cui le figure frammentarie del pieno-nero costruiscono tra loro un sistema compositivo complesso di relazioni a distanza. Quel bianco rilevato da Rowe, emblema del cambiamento delle reazioni fisiche tra gli elementi urbani, ha rappresentato per il Moderno lo spazio dell'estensione, della possibile contaminazione città-campagna, della sperimentazione di nuovi modelli dell'abitare in un rinnovato contatto con la natura attraverso la dilatazione dello spazio aperto. Differentemente i "bianchi" del paesaggio urbano contemporaneo, profondamente differenti dai "bianchi" del Moderno e della Storia, risultano essere spesso l'esito - come sottolinea Secchi in *Prima lezione di urbanistica* - di una pressoché totale assenza di grammatica e sintassi nella composizione tra i pieni e i vuoti della città. Il lento depauperamento dei principi del Moderno riguardo alla composizione degli spazi aperti, e alla relazione tra vuoto e costruito, ha generato il proliferare, nei paesaggi urbani della contemporaneità, dei tanti "bianchi" vuoti, "spazi tra le cose", spesso "scarti" (v.) o "resti" casuali, esito di progetti disattenti, interrotti o parzialmente compiuti.

Della stessa natura sono i bianchi, che P. Vasset individua osservando la cartografia IGN della Région Parisienne, e che descrive nel suo scritto *Un livre blanc* (Vasset 2007). Si tratta dei bianchi che appaiono - scrive Vasset - come dei "buchi" netti nelle carte, informi, più o meno estesi e apparentemente vuoti, ma di cui egli cerca di scoprire, attraverso le sue esplorazioni, l'effettiva occupazione e i molteplici, spesso contraddittori, usi. Quali fenomeni - si domanda Vasset - sono stati considerati talmente vaghi o troppo complessi per essere rappresentati nelle carte IGN? Egli decide di esplorare quegli spazi bianchi e sottolinea di volta in volta la necessità di aggiornare le usuali tecniche descrittive e di utilizzare codici multipli per la loro lettura e rappresentazione. I "Blanches sur la carte - secondo Vasset - sont zones en réalité multicolores". La metafora del bianco allude in questo caso, contemporaneamente, allo stato di sospensione in cui versano alcuni spazi urbani del contemporaneo, in attesa di "nuovi sguardi" che li sottraggano alla loro condizione di abbandono, e alla molteplicità di usi, di significati e dunque di

"colori" insospettabili che essi celano. Dal bianco esteso delle città del Moderno ai frammenti e agli "scarti" (v.) bianchi nel continuum costruito del paesaggio contemporaneo. Bianchi a cui guardare come possibili intervalli significanti, come distanze, che preservate nella loro condizione di assenza di costruito, tornino a essere, o divengano finalmente, "interessanti" (v. *relazioni interessanti*) (de Solà Morales 1999). I bianchi del paesaggio contemporaneo possono essere ripensati, al pari del silenzio per la Musica (Tadini 1998), come "assenze" necessarie, come intervalli significanti del paesaggio contemporaneo? L'opera 4'33" del musicista J. Cage nel 1953, con i suoi quattro minuti e trentatré secondi di silenzio impressi su uno spartito di carta velina bianca, pressoché vuoto, esalta il **valore** (v.) del silenzio non come un vuoto ma come un "pieno di rumore (v. *suono/rumore*)". E in riferimento al ruolo che i "bianchi" ordinari - indefiniti, aperti a differenti usi e contaminazioni - possono assumere nella costruzione della bellezza del paesaggio contemporaneo, appropriati appaiono dunque i versi di Baudelaire che in *Scritti di estetica* (1948) annota: "Il bello è formato da un elemento eterno, invariabile, e da un elemento relativo, circostanziale [...] Senza questo secondo elemento il primo sarebbe indigesto, inapprezzabile, inadatto e improprio alla natura umana".

O.F.

**B**isogno. "Il superfluo è altamente necessario"

Voltaire

Il bisogno è mancanza totale o parziale di uno o più elementi che contribuiscono al benessere della persona. Se è vero che le esigenze primarie dell'uomo sono note, non è immediatamente evidente cosa altro, che sia riferibile all'architettura, riveste il carattere di indispensabilità. Soprattutto c'è da chiedersi se rispetto al mistero dell'abitare poeticamente la terra, l'appagamento delle necessità di base sia un nutrimento suffi-

ciente. Ricordo al proposito un passo del Vangelo di Matteo illuminante: "non di solo pane vive l'uomo!". E poi, ma questo è un altro problema, la **differenza** (v. *differenza/diversità/variazione*) tra necessario e **superfluo** (v.) è una creazione del linguaggio, nello specifico della cultura occidentale e appartiene a un codice che si utilizza per convenzione.

L'architettura prima di costituirsi come un insieme di tecniche atto a fornire riparo dalle intemperie, risponde dell'urgenza di conoscere e determinare lo spazio, assecondando quel processo ancestrale di circoscrivere zone di esperienza all'interno delle quali la personalità di un singolo o di una comunità trovano una collocazione pertinente. Nel corso della storia testimonia della capacità dell'uomo di organizzare e finalizzare la sua presenza in quanto costruttore di forme di vita sempre più evolute e complesse. La possibilità di assolvere ai bisogni primari mediante un operare che si dispiega indipendentemente dalla accumulazione di valori aggiunti di natura qualitativa, introduce dei distinguo interni al campo delle attività connesse al progettare e al costruire che spostano i termini della riflessione sui contenuti, sul ruolo, sul senso della disciplina. Si determina in questo modo una frattura insanabile tra una pratica del fare che soddisfa esclusivamente esigenze di natura quan-

titativa che, a rischio di un eccessivo schematico, riconduciamo sbrigativamente al termine edilizia, e ciò che tendiamo a chiamare architettura, ritagliando con un artificio semantico, nell'ambito dell'architettura stessa, uno spazio ulteriore che ci permette di riconoscere un plusvalore etico-estetico a determinati prodotti piuttosto che ad altri.

Dunque l'edilizia, ovvero ciò che risponde in maniera diretta ai bisogni contingenti, sembrerebbe essere la componente utile della nostra disciplina, mentre l'architettura, che riceve la sua essenza dall'essere inscritta in una dimensione culturale, non apparterebbe alla sfera dei bisogni. Questa condizione di necessità della produzione edilizia entra profondamente in crisi con il tramonto della modernità. L'inerzia del nostro sistema economico continua a sfornare metricubi inutili e senza qualità. Il benessere della prima metà del mondo ha determinato una crisi globale, l'universalizzazione del tenore di vita che riteniamo normale comporterebbe il collasso energetico della terra. L'eccedenza produce entropia.

In natura, solo nei primi stadi di crescita di un ecosistema sono favoriti dalla selezione gli organismi che mettono in campo la più alta quantità di energia; nelle fasi successive serve specializzarsi nell'utilizzo delle risorse residuali ottimizzan-



zandone l'efficienza (Rifkin 1982). Analogamente, nella società post-capitalistica, si rende necessaria una architettura che sappia massimizzare i risultati operando con economia di mezzi e puntando sulle qualità del comporre, a partire dalla manipolazione creativa delle materie prime, spazio, luce, aria. Un'architettura che sappia lavorare a partire da ciò che c'è già, attualizzando il patrimonio storico, riciclando ciò che è utile, salvando creativamente il salvabile. Che sappia comunicare adeguatezza, senso di cittadinanza, di libertà, di felicità dello stare al mondo. Che riesca a stringere legami di solidarietà con il contesto, che sappia interpretare i progetti locali in forma immaginifica e aperta restituendo dignità all'abitare. Che sia bella - come sono belle talune architetture per l'emergenza di questi anni - perché la bellezza soddisfa la necessità di prendere le distanze dai bisogni contingenti, paradossalmente più sentita nei momenti di difficoltà rispetto alle urgenze determinate dall'incertezza di poter far fronte alle esigenze primarie.

F.T.

● L'ARCHITETTO, l'Artista, consideri che la funzionalità è nelle architetture un fatto implicito, mai un fine; è un fine (e ne è un limite) solo nell'opera dell'Ingegnere. La macchina funziona ed è bella: una Architettura che funzioni e basta, « non è ancora bella » e non funziona del tutto. Funziona del tutto se è bella. Allora funziona per sempre (perpetuità, dice Palladio): deve funzionare sul piano dell'arte, dell'incanto (qu'elle chante: dice Corbu). Funziona anche quando non funziona più praticamente. Funziona perfino come rudere. Funziona poeticamente. Funziona nella storia, nella cultura, nella magia. Questa è la funzione ultima dell'architettura, superare la funzione che l'originò. Funzionare nel piano dell'arte.

**B**rand. Che differenza c'è tra logotipo, marchio e brand?

"Questi termini spesso vengono usati come sinonimi, ma indicano elementi ben diversi: - il logotipo o logo è la parola, la parte leggibile, che indica il nome del prodotto o dell'azienda e che possiede un determinato lettering - il marchio è l'insieme di logotipo e pittogramma (la parte simbolica) Esempio: nel caso di Nike, la parola Nike con quel determinato lettering è il logotipo, il baffo è il pittogramma, insieme formano il marchio. - il brand (o marca) è l'insieme dei valori che l'azienda trasmette all'esterno, è il soggetto della comunicazione.

Michela Salerno



Contrariamente all'opinione comune, diffusa tra i non addetti ai lavori, il brand non coincide con il logo o con il marchio di un'azienda, non è il "medium" (v.) ma il soggetto stesso della comunicazione,

anche se nell'epoca contemporanea, quella in cui *the Medium Is the Massage* (McLuhan 1967) la differenza (v. *differenza/diversità/variazione*) può apparire troppo sottile per essere "realmente" percepita. Per fare un esempio, una nota azienda alimentare possiede un marchio di prodotti da forno, di merendine e biscotti costituito da un logo (il nome del marchio) e dal pittogramma: un antico mulino dentro un campo di grano. Il brand, l'insieme dei valori che l'azienda trasmette all'esterno, non è soltanto relativo alla bontà dei suoi prodotti da forno, ma è anche una qualità affidata alla "sua parte simbolica" che rappresenta un mondo genuino e antico, dove la fabbrica non ha ancora sostituito il mulino e, per associazione con il marchio dell'azienda madre, un mondo che preserva i valori della tradizione e della "famiglia" (recentemente ancora di più grazie alle boutades di uno dei suoi legali rappresentanti).

Nella costruzione delle proprie strategie di marketing le aziende hanno spesso costruito un rapporto privilegiato con l'architettura. Walter Gropius e la ditta Fagus, Peter Behrens e l'Aeg, Figini e Pollini, Carlo Scarpa e Luigi Cosenza con la Olivetti, sono solo alcuni dei nomi che hanno rappresentato una stagione culturale in cui le aziende investivano su architetti giovani e promettenti. Le nuove "fabbriche" interpretavano, anche dal punto di vista architettonico, lo spirito del tempo e rappresentavano l'aspirazione a un futuro industriale capace di coniugare arte e innovazione tecnologica nel rispetto delle nuove istanze sociali. "Anno 2003: la collaborazione azienda-architettura persiste, ma all'utopia di una società migliore si sostituisce la realtà di una dimensione commerciale su cui diviene difficile intervenire, poiché il fine è solo apparire. L'immagine (v.) diviene l'unico credo di aziende sempre più numerose, mentre l'architetto costituisce il principale strumento per conferire un marchio di garanzia a questa cura estetica" (Lo Ricco, Micheli 2003). Renzo Piano per la Fiat, Herzog & de Meuron per la Ricola, Jean Nouvel per Cartier, Koolhaas per Prada per citare solo alcuni dei nuovi "binomi" che celebrano un rinnovato incontro tra architettura e marketing che stavolta coinvolge non architetti giovani e promettenti ma figure già note, famose archistar che costruiscono architetture riconoscibili, icone (v.) della contemporaneità destinate a provocare e scioccare la clientela. "La firma sulla firma" (Lo Ricco, Micheli cit.), un rapporto in cui ciascuno usa la notorietà dell'altro per riaffermare la propria. In questo panorama si inserisce anche la promozione non della singola azienda ma di intere città che affidano la ricerca di una nuova identità (v.) all'architettura contemporanea. La tendenza che spinge sindaci e amministrazioni locali a "commissionare" architetture firmate dai protagonisti dello star system nel "tentativo di catturare il commercio globale, in un ambiente in cui si chiama l'architettura (o lo spettacolo dell'architettura) a svolgere un ruolo chiave" è conosciuta come "effetto Bilbao" (Rajchman 2000), dal nome della città basca che tutto il mondo identifica con il Museo Guggenheim di Frank O. Gehry inaugurato nel 1997. I critici e i detrattori dell'architettura spettacolare (v.

*spettacolarizzazione*) sottolineano che, al di là del giudizio estetico sulla singola opera, il rischio insito nel dilagare di questo fenomeno sia la sostanziale trasformazione dell'architettura in merce di consumo e una sua progressiva perdita di valore (v.) simbolico a vantaggio di un' iconicità assolutamente autoreferenziale e priva di riferimenti "esterni". Di contro ad alcune esperienze recenti che sembrano confermare questa tesi, l'esperienza del Museo di Gehry rappresenta invece un esempio virtuoso di come l'architettura possa diventare un "brand" di successo, capace di veicolare all'esterno l'insieme di valori su cui la città-azienda ha deciso di investire per il proprio rilancio. Il museo rappresenta di fatto il "marchio" di un processo, avviato nel 1991 con la creazione dell'associazione Bilbao Metropoli 30, per volontà del sindaco della città, della Provincia e del Governo basco con 30 soci, che ha ridisegnato la struttura (v.) territoriale (infrastrutture), economica (settore terziario, polo informatico), e industriale (riconversione) dell'intera regione, portando la città basca a rinascere dalle ceneri e fumi degli altiforni, fino a diventare una città moderna, efficiente e un polo turistico internazionale (Ruscio 2013). In questo senso è forse da intendersi l'attuale moda (v.) del "City-Branding" che spinge molte città a bandire concorsi per la creazione di una strategia di marketing che, nei casi più felici, si basa sulla (ri)scoperta della propria identità (v.) e dei propri valori culturali, capace di veicolare la propria immagine (v.) nel mondo.

P.S.



**C**artolina. Mezzo di comunicazione. Non c'è cartolina senza messaggio. Il messaggio può essere esplicito, implicito, velato, provocatorio, ma sempre sintetico.

Redigere una cartolina vuol dire in qualche modo circoscrivere un'area e assegnarle una qualità, una caratteristica che sia trasmissibile, possibilmente vendibile, spendibile anche se non in maniera letterale.

Al di là dell'indiscutibile **valore** (v.) documentale, le ragioni della persistenza del suo utilizzo, nonostante la diffusione degli strumenti di comunicazione digitali abbiano drasticamente ridotto l'utilizzo di cartoline come mezzo per inviare messaggi, sono da ricercarsi nella straordinaria diffusione della cartolina negli scorsi decenni come prodotto legato al turismo, e al preciso posto che essa ha nell'immaginario collettivo: la cartolina oggi è soprattutto un mezzo efficace per smuovere quell'immaginario.

Nata in Austria nel 1865 come servizio postale preaffrancato ed economico, la cartolina si lega indissolubilmente alla città e al paesaggio a partire dal 1872, quando un francese ebbe l'idea di propagandare le bellezze turistiche di un paese, attraverso l'uso di un'immagine fotografica posta sul dorso del cartoncino ove veniva scritto il messaggio personale.

Questo specifico uso della cartolina, si diffonde con l'affermarsi del turismo di massa. Ogni luogo ha la possibilità di pubblicizzarsi attraverso quello che ritiene il meglio di sé, il bello di sé. La cartolina diviene sintesi di un luogo, diviene parte per il tutto, ciò che rappresenta il tutto, ciò che vale la pena inviare, quello per cui altri turisti giungeranno in un luogo. La Torre Eiffel è Parigi, la Statua della libertà è New York, il Colosseo è Roma, San Marco è Venezia.

Con la diversificazione dell'offerta turistica, le immagini sulle cartoline (così come il formato prima standard, poi sempre più libero), si differenziano per inseguire turisti viaggiatori e (sempre più spesso immigrati), con le rispettive necessità di affermazione personale, i loro gusti romantici, lussuosi, o naturalistici declinando

implicitamente diverse idee di "bello".

Il doppio messaggio (del promotore del turismo che scelgono cosa raffigurare e di chi sceglie, scrive e spedisce) è in fondo assimilabile al passaggio: "io sono stato qui" e "qui è semplicemente (banalmente?) quello che vedete".

Nell'epoca della informatizzazione, a scoprire il potere dirompente della cartolina sono i grafici pubblicitari. Questa appare nelle bacheche di bar, caffetterie, hotel, villaggi, discoteche come strumento pubblicitario di marche o anche di diffusione di campagne di sensibilizzazione da parte di onlus e simili. La grafica ha il sopravvento sulle riprese fotografiche, i destinatari del messaggio sono per lo più i giovani o tutti coloro che masticano un linguaggio **smart** (v.), scarno, grafico, mutuato dal web; il formato della cartolina torna a essere standard.

La cartolina è luogo dove si sperimentano nuovi linguaggi

il neonato uso del **medium** (v.) cartolina da parte di ricercatori (studi privati o enti pubblici) che si occupano di città/paesaggio/territorio si colloca sulla scia delle cartoline pubblicitarie ma fonda le sue ragioni e la sua efficacia principalmente nella tradizione della cartolina turistica.

Possiamo ricondurre principalmente a due i tipi di utilizzo che ne vengono fatti:

1. Parallelamente all'aggiornamento della definizione di paesaggio (cfr. la Convenzione Europea del Paesaggio, 2000-2006) si mettono in mostra

paesaggi non solo eccezionali, ma anche della vita quotidiana o degradati. La circoscrizione di intere aree o quartieri nel formato cartolina ne esalta inevitabilmente le potenzialità negate e le contraddizioni non risolte così che il messaggio assume un carattere provocatorio: la cartolina mostra ciò che c'è, un presente forse non immediatamente accattivante ma da analizzare, valorizzare, non celare;

2. Attraverso un uso combinato di grafica, fotografia, modellazione 3D si redigono altresì cartoline per rendere più forti, evidenti, trasmissibili scenari ipotizzati.

La cartolina risponde in maniera chiara alla domanda posta alla base di uno scenario: cosa potrebbe succedere se...? (Secchi 2004). Alle mostre di architettura sono numerose le cartoline di posti che non ci sono ancora (vedi le cartoline redatte da f-urbe della serie Kisses from Rome, the capital of biodiversity): cartoline spedite da un futuro auspicato.

L'espressione **Kisses from industrial area** è sintomatica di una cartolina che riunisce i due filoni. Essa sottintende: a) (anche) l'area industriale è un paesaggio da tutelare e valorizzare; b) auspichiamo un futuro in cui le aree industriali urbane siano luoghi aperti e integrati con la città e il paesaggio, fino al punto da poterli rappresentare, raccontare.

Se Marshall McLuhan sostiene che medium is the message, il messaggio della cartolina è: "c'è (ci



*Kisses from Naples - industrial area*

potrà essere) un (buon, bel) motivo per cui venire/stare qui". Se in passato ci si richiamava fortemente a un passato glorioso, oggi le neo-cartoline ritraggono un presente proiettato nel futuro.

P.G.

**C**iclo/Riciclo. Il concetto di ciclo o circolo è tipicamente greco, e caratterizza una concezione del tempo di chiara impronta naturalistica, basata sulla ciclicità: il ripetersi delle stagioni, il ciclico ripetersi delle costellazioni nel cielo, il ritmo biologico naturale, ecc. La concezione greca della storia non fa eccezione, ed è anch'essa circolare [...] A questa concezione ciclica del tempo - tipica anche della storiografia romana e in generale del pensiero stoico classico - si opporrà la concezione biblica ebraico-cristiana, che concepisce il tempo come un fattore di progresso, soprattutto spirituale, e quindi contrappone alla metafora del circolo quella della linea [...] Un ritorno alla concezione lineare della storia come fattore di progresso si avrà invece con Herder, che nelle Idee per la filosofia della storia dell'umanità (1784-91) darà inizio alla nuova fase del pensiero storico europeo. La concezione fatta riemergere da Herder verrà svolta in modo sistematico da Hegel, che nella sua filosofia della storia dipinge un grandioso affresco nel quale le vicende della «Sostanza che diventa Soggetto» trovano una collocazione storica e un significato complessivo nelle tre grandi epoche dell'umanità: la comunità antica, lo stato di diritto moderno, e infine la comunità organica cristiano-protestante borghese. Vero è che all'interno di ciascuna di queste fasi riemerge un disegno circolare nella scansione tesi-antitesi-sintesi,

*La casa perpetuamente nuova è sostenuta perpetuamente dall'antica, la quale, quasi per opera magica, perdura in essa.*

Benedetto Croce



*che si ripete pressoché identica in ogni epoca, ma ciò non attenua la fondamentale linearità del processo, che per tali motivi può essere definito complessivamente 'un movimento lineare progressivo nella forma di una spirale', ossia una sintesi di circolarità greca e linearità cristiana.*

enciclopedia Treccani.it

Il concetto di ciclo, che rimanda all'idea geometrica del cerchio, indica una serie di fenomeni, o di trasformazioni che si ripetono secondo uno schema immutabile, che riportano cioè un corpo al suo stato iniziale. È dunque un percorso che può compiersi all'infinito, ma è anche un percorso chiuso che non può subire variazioni dall'esterno. Lo stesso Giambattista Vico, nel teorizzare il concetto di una storia ideale eterna che regge la storia temporale, sottolinea l'esistenza di una norma che regola il ciclo dei corsi e ricorsi storici, per cui tra le molte direzioni che il corso cronologico dei fatti può assumere, una sola è quella che deve assumere per realizzare il cosiddetto ordine ideale. La predestinazione non appartiene però all'architettura per la quale la questione è differente. La possibilità di ridare vita a un edificio che è stato costruito, vissuto e poi abbandonato prevede sempre - o quasi - l'in-

*... del nostro lavoro, del lavoro del nostro ordine, e in particolare del lavoro di questo monastero fa parte - anzi è sostanza - la studio e la custodia del sapere. La custodia, dico, non la ricerca, perché è proprio del sapere, cosa divina, essere completo e definito fin dall'inizio, nella perfezione del verbo che si esprime a se stesso. La custodia, dico, non la ricerca, perché è proprio del sapere, cosa umana, essere stato definito e completato nell'arco dei secoli che va dalla predicazione dei profeti alla interpretazione dei padri della chiesa. Non vi è progresso, non vi è rivoluzione di evi, nella vicenda del sapere, ma al massimo continua e sublime (v.) ricapitolazione...*

Umberto Eco

roduzione di altri valori, siano essi strutturali, funzionali o culturali, che modificano sostanzialmente il ciclo iniziale; il ri-ciclo rappresenta un nuovo progetto.

Riciclare l'architettura vuol dire rendere impossibile - per essa - la rivendicazione del definitivo (Koolhaas 1995), oltre a introdurre, estremizzandoli, i concetti di flessibilità e di reversibilità (Branzi 1996) dei modelli di urbanizzazione e della loro funzione.

Il tema del riciclo non rappresenta una pratica nuova nella storia dell'architettura e delle città: "quod non fecerut barbari fecerunt Barberini" dicevano i Romani, per denunciare il modo attraverso cui indiscriminatamente le famiglie papali trasformavano, per le loro nuove esigenze, gli edifici del passato e reimpiegavano gli antichi materiali per nuove costruzioni. Ciò che è cambiato è però il suo campo di applicazione e la sua affermazione in ambito culturale e scientifico.

La mutevolezza dei significati introdotti dal riciclo fa sì che il suo sistema di riferimento sia il paesaggio e non il territorio (Ricci 2011). Il paesaggio è infatti un sistema in movimento, *mouvance*, come sostiene la scuola francese; ritorna ciclicamente sui suoi passi ma non è mai uguale a se stesso; è una relazione in perpetuo movimento, le cui componenti si "spostano" continuamente tra loro, per trovare nuove forme di organizzazione. Questo paesaggio, a *differenza* (v. *differenza/diversità/variazione*) del territorio, nel suo continuo riformarsi chiede all'architettura di fare altrettanto: di essere cioè reversibile, evolutiva, provvisoria. Un'architettura in grado dunque di rispondere in maniera efficace alle mutanti necessità di una società riformista, e di rielaborare continuamente il proprio assetto sociale e territoriale, dismettendo e ri-funzionalizzando città (Branzi 2006).

Dal punto di vista culturale, l'attenzione sul tema è forte. Il Re-Cycle (la forma abbreviata anglosas-

sone è quella più utilizzata) è ormai al centro di numerosi libri, ricerche ma soprattutto mostre di architettura: come dimostrano tra l'altro gli episodi più recenti di Roma ("Re-cycle" a cura di Pippo Ciorra al museo Maxxi), e di Venezia ("Reduce, Reuse, e Recycle" il titolo dell'allestimento del padiglione tedesco alla Biennale del 2012).

Il dato più importante, che contraddistingue oggi l'azione del riciclo rispetto al passato, è legato a una nuova sensibilità ecologica e ambientale, che può essere però sminuita o banalizzata - questo è il rischio - da chi interpreta il riciclo come un mero slogan di *moda* (v.) o una parola d'ordine, da usare come giustificazione per ogni intervento sulla città e sull'architettura.

Riciclare vuol dire principalmente ridurre gli sprechi, limitare la presenza dei rifiuti, abbattere i costi di smaltimento e contenere quelli di produzione del nuovo.

La società in cui viviamo produce più di quanto consuma e la quantità di oggetti da cui siamo circondati è tale da chiedere, per produrne degli altri, di non consumarli del tutto o di non consumarli affatto.

La capacità di prolungare il tempo di vita, in termini di utilizzo, di un oggetto, di un edificio o addirittura di un'intera città (si pensi ai casi americani di Cleveland o di Detroit), per consegnarli alle future generazioni, ha trasformato la pratica del riciclo in una strategia, ormai sempre più consolidata all'interno delle politiche urbanistiche, ma anche in una nuova forma d'arte. Il precursore di tale fenomeno fu certamente Marcel Duchamp, che è forse colui che ha inventato il ready made, cioè l'oggetto che già in se stesso è portatore di un'estetica diversa e di un significato differente dalla funzione che gli è stata data come primaria. Tutto ciò che viene prodotto, e non consumato fino in fondo, contiene quindi una nuova possibilità poetica. Il giudizio estetico legato alla strategia del riciclo è misura del *valore* (v.) di sostenibilità ecologico-ambientale che tale pratica produce.

**C**onsumosfera. *Definisce*

*l'allargamento del consumo anche ai luoghi di aggregazione sociale o di puro transito. La progressiva appropriazione da parte del consumo di spazi pubblici, e privati, la nascita per esempio di temporary stores nelle piazze e nelle vie cittadine, l'uso di Trinità dei monti per una sfilata di moda (v.) ripresa anche televisivamente, oppure lo sfondo dell'arena di Verona o del Colosseo per la presentazione delle collezioni di stilisti, o lo sfondo di fabbriche o di aree definite di archeologia industriale, ma anche la semplice vendita per strada e le azioni di guerrilla marketing che sfruttano appunto strade, angoli di vie, piazze, per promuovere un prodotto o un servizio, sono tutti elementi a leve di consumo che stanno difficilmente dentro la definizione di luogo di consumo, proprio perché non lo sono, perlomeno in senso classico.*

Mauro Ferraresi

Ogni civiltà ha messo a punto sistemi di organizzazione spaziale funzionali ai suoi modelli sociali ed economici e alla rappresentazione dei suoi valori. Sono i segni, le tracce, le icone attraverso i quali la comunità si è interfacciata con il suo ambiente e ha costruito il paesaggio che ci ha trasmesso. Gli ultimi decenni, quelli del *mercato* (v. *mercato e bellezza*) globale, delle sue debolezze e del costante *rumore* (v. *suona/rumore*) di fondo prodotto dal moltiplicarsi dei sistemi informativi e di comunicazione portatile, verranno raccontati ai posteri da un paesaggio nuovo e mutevole, che stravolge i tradizionali rapporti pubblico-privato ed esterno-interno per restituirci una "forma della città" del tutto nuova. Un territorio fluido e incantato fatto di luoghi reali e luoghi virtuali, di corpi e di immagini, attraversato dalle reti infrastrutturali e da quelle immateriali della comunicazione: la *consumosfera*.

**D.B.** "Ci piacerebbe venderti ciò di cui hai *bisogno* (v.), se non preferissimo che tu abbia bisogno di ciò che vendiamo, porta i tuoi amici, purché comprino, tu sei il nostro cliente migliore, ma non dirlo al tuo vicino, pensiamo continuamente a te;





adesso è il tuo turno di pensare a noi" (Saramago 2001).

Il consumo non è certamente la più importante tra le attività umane, ma è sicuramente quella con la quale ci confrontiamo quotidianamente e che, sin dalla sua comparsa, si è imposta come il continuum semantico all'interno del quale l'esperienza urbana si è costruita così come la conosciamo oggi. L'agire consumistico, nel suo intreccio di seduzione e di **identità** (v.) sociale, è divenuto il principio organizzatore delle relazioni tra individui, merci e pratiche; uno "stato di necessità" (Ilardi 2004) che ha disegnato i modi di fruire il territorio e che si è imposto come l'unico tramite di connessione con il reale. Spazio della vita urbana e spazio del consumo si sono identificati e confusi sino a definire un'esperienza urbana ricca, discontinua e indefinitamente **transitoria** (v.), all'interno della quale si consumano spazio urbano, merci, relazioni personali ed emozioni. Le azioni dei nuovi consumatori non sono più entità a sé stanti ma si configurano come eventi significativi, con una tale forza pervasiva da invadere e assoggettare tutti gli spazi con cui vengono a contatto: l'economia, la politica, i mass-media, la scuola, la famiglia devono oggi, tutti, relazionarsi con il "potere del consumo" (Codeluppi 2003).

"La vita è un'interminabile collezione di segni lasciati a ogni passo. Nessuno saprebbe davvero di essere reale se non si accorgesse di usare una quantità infinita di cose con il semplice scopo di tenersi in vita" (Andy Warhol).

La consumosfera, partita come "sublimazione urbanizzata della felicità **kitsch** (v.)" (Irace 2000) ha

esteso la sua logica di "messa in scena **spettacolare** (v. *spettacolarizzazione*)" (Codeluppi 2001) all'intera città trasformandola in una gigantesca "supermerce" (Codeluppi 2001) che oscilla tra l'esito formale di un dialogo interrotto con la città del XX secolo e la concretizzazione dei suoi incubi peggiori. Vetrine, insegne, manifesti, schermi e tutti i dispositivi visuali del nostro tempo diventano i materiali per un nuovo progetto urbano: un territorio di perimetri e di soglie che prende forma dai desideri dei suoi fruitori e dal vissuto e dai rapporti sociali che lo stesso territorio consente di praticare.

Qualunque tentativo di restituire una cartografia della consumosfera dovrà quindi soffermarsi, non tanto sulla sua dimensione reale e sensibile, quanto su quella simbolica e rappresentabile che la avvolge e ne costituisce lo spazio di confronto. [what if the shopping experience were not of impoverishment, but of enrichment? Rem Koolhaas, Harvard Design School Guide to Shopping] Questa nuova condizione urbana certamente indebolisce l'idea di città ma afferma e rende comune una interpretazione esperienziale della stessa. Un intenso viaggio performativo durante il quale la consumosfera si svela come un luogo semiotico aperto e vitale dove il consumatore diventa creatore di luoghi e di significati sempre nuovi attraverso dinamiche complesse di conoscenza e d'interazione. **Identità** (v.) nomadiche e legami deboli (Baumann 1999) trovano un ambito privilegiato dove prendere forma e consentire all' homo consumans di plasmare una propria esperienza urbana all'interno della quale può accadere che agire quotidiano e agire del consumo vadano a braccetto, il pubblico si mescoli al privato, il luogo abbia scambi di funzione con il non luogo. Ben lontani dall'idea di una rappresentazione bloccata in un presente eterno e solitario che ci allontana dal "carattere desituante di ogni esperienza creativa" (Gregotti 2001), consumo e consumatori creano senso, generano intrecci e conflitti e partecipano alla costruzione di una realtà socialmente prodotta, al costruirsi di materiale simbolico per la comunicazione, per la rappresentazione, per dare ordine a una realtà sempre più complessa.

M.L.

**D**ecrescita. *La corrente di pensiero che si riferisce alla decrescita ha conservato fino a oggi un carattere quasi confidenziale. Nel corso di una storia già lunga ha prodotto, ciò nonostante, una letteratura non disprezzabile che si trova rappresentata in numerosi campi di ricerca e d'azione nel mondo. Nata negli anni Sessanta, il decennio dello sviluppo, da una riflessione critica sui presupposti dell'economia e sul fallimento delle politiche di sviluppo, questa corrente riunisce ricercatori, attori sociali del Nord come del Sud portatori di analisi e di esperienze innovatrici sul piano economico, sociale e culturale. Nel corso degli anni si sono intrecciati dei legami spesso informali tra le sue diverse componenti e le esperienze e le riflessioni si sono mutuamente alimentate. Il movimento per la decrescita s'inscrive dunque nel più ampio movimento dell'International Network for Cultural Alternatives to Development (INCAD) e si riconosce pienamente nella dichiarazione del 4 maggio 1992. Intende proseguire e ampliare il lavoro così cominciato. Il movimento mette al centro della sua analisi la critica radicale della nozione di sviluppo che, nonostante le evoluzioni formali conosciute, resta il punto di rottura decisivo in seno al movimento di critica al capitalismo, e della globalizzazione.*

Serge Latouche

Con sempre maggiore chiarezza si è delineata negli ultimi anni una situazione economica, che in maniera molto evidente pone un problema di decrescita: le città non crescono più o crescono molto di meno, gli abitanti diminuiscono e i grandi spazi urbani insediati diventano sempre meno utilizzati o in alcuni casi completamente abbandonati. Non è la prima crisi mondiale e probabilmente, almeno per alcuni aspetti, si tratta di una situazione transitoria. Ma vi è indubbiamente una domanda fondamentale da porsi: come si modifica l'architettura, e in particolare in concetto di *venustas*, in una situazione di decrescita?



Il termine "decrescita", comunemente caratterizzato da un'impronta ecologica, legata alla ricerca di nuovi modi per un abitare auto-sostenibile, assume nuovi significati in relazione alla costruzione vera e propria dell'architettura. Accanto alla salvaguardia di quegli aspetti che risentono in maniera diretta del processo stesso di decrescita inteso come crisi, inversione della crescita, nella "città descescente" si mostra necessaria una revisione degli strumenti e dei modi del progetto.

Sicuramente permangono aspetti "autonomi" dell'architettura, non modificati dalla decrescita, ma è indubbio che il corretto impiego delle poche risorse disponibili e la riduzione dello spreco determina un "contesto" per l'architettura molto diverso.

Intanto la necessità di misurare le risorse favorisce il "ritorno" di forme di governo dal basso, anche molto parziali e di supplenza alla classe politica: si tratta più che altro di forme di controllo, che finiscono almeno in parte inevitabilmente per incidere sulle soluzioni architettoniche, che certo aprono una riflessione importante sul concetto di democrazia e sulla irrisolta e forse non risolvibile questione del rapporto tra architettura

e democrazia. Ma nello stesso tempo si stanno generando almeno due importanti dinamiche, che riguardano più direttamente l'idea di *venustas* e non semplicemente e genericamente l'idea di "povero ma bello".

La prima dinamica riguarda la necessità di una particolare accentuazione del concetto di *venustas* nella crisi, da intendere come capacità di dare risposta precisa e appropriata ai problemi posti, puntando su un grande equilibrio nella triade vitruviana: un'aspirazione di qualità, che si raggiunge con poche risorse, superando molte difficoltà, una qualità nella quale tutto è adeguato e misurato. La capacità di perimetrare problemi e di circoscriverli dando risposte progettuali precise e nello stesso tempo individuali e originali, diventa in questo modo una condizione inderogabile, nella quale un ruolo fondamentale è assegnato alla *venustas*.

In una situazione di carenza di risorse, molto controllate e non molto partecipate, l'architettura può rispondere solo riconcentrandosi sulla propria specificità, sulla capacità propulsiva delle realizzazioni, sulla soddisfazione di chi osserva un processo articolato, completato e ben "fatto".

D'altra parte, e qui affronto la seconda questione preannunciata, proprio le difficoltà accentuano l'esigenza di una riflessione teorica, di una riflessione sulla specificità della disciplina, dalla quale far scaturire un nuovo ragionamento sulle dinamiche urbane.

Spesso in situazioni di crisi, sono state elaborate proposte per la nuova città, con componenti utopiche più o meno accentuate, che si sono in alcuni casi trasformate in componenti dinamiche, che hanno modificato in periodi brevi situazioni fortemente cristallizzate.

In questa fase è necessario lavorare su utopie per la città che si ritrae, per la città che si riconcentra su alcuni spazi essenziali, su alcuni luoghi della discontinuità, nei quali sperimentare positivi "as-sestamenti" della città della decrescita, anche attraverso architetture "dinamiche", in grado di innestare dinamiche.

Si tratta di una sfida di grande interesse per l'architettura e per la ricerca progettuale; questi luoghi richiedono un'idea di *venustas* che non è stata ancora sperimentata.

**D**ettaglio. Porzione architettonica de-  
centrice di forme e regole divine. "La precisione per gli antichi Egizi era simboleggiata da una piuma che serviva da peso sul piatto della bilancia dove si pesano le anime. Quella piuma leggera aveva nome Maat, dea della bilancia. Il geroglifico di Maat indicava anche l'unità di lunghezza, i 33 centimetri del mattone unitario, e anche il tono fondamentale del flauto" (Calvino 1993). Dio è nel dettaglio, ricorda Mies van der Rohe. Precisione e controllo geometrico del rapporto tra le parti, per generare qualità architettonica e da ciò bellezza. Qualità come processo ideativo, forza costruttiva, estetica del dettaglio, volontà del buon costruire. Scontato ricordare che la buona costruzione si misura nei suoi dettagli, strumenti di controllo espressivo e di verifica per una fattibilità tecnica. Da sempre l'architettura ben fatta guarda al dettaglio, ideato o realizzato, quale momento decisivo; Lodoli nel 1700: "così deve essere l'architettura, adeguata alle sue qualità peculiari, [...] alla sua propria essenza e alla natura dei materiali che ordinano l'opera";



P.M.

molto più tardi, Mies van der Rohe: "estrae i materiali [...] poi restituisce loro individualità [...]. In questo modo [...] li predispose come ricettacoli dei valori"; oggi, Zumthor: "nell'oggetto architettonico il senso si produce nel momento in cui riusciamo a estrarre valenze specifiche di determinati materiali costruttivi [...] se questo riesce, i materiali saranno in grado di risuonare e risplendere". Nel Novecento molti maestri educano alla bellezza del dettaglio. Raffinatamente sofisticati nella ricerca: dal particolare all'unità complessa dell'opera. Leggere l'architettura dal suo dettaglio significa quindi riconoscerla nell'essenza più esatta, non necessariamente solo concezione tecnologica. Le radici disciplinari e concettuali dell'architettura moderna affondano proprio nel dettaglio, che non è stile o ornamento, ma è parte imprescindibile di un'alta sapienza del costruire

che riesce a leggere nell'unicum dell'assemblaggio finale, l'unicità dei suoi componenti, dei suoi frammenti. Una "beautiful necessity" (Bragdon 1910) frutto il più delle volte di un impegno testardo dell'architetto. Questa operazione si ritrova nelle intense capacità espressive di molte opere del Novecento, consapevoli della funzione cruciale del particolare che sempre derivava da una perfetta e attenta conoscenza dei materiali. Perret, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Hoffman, Loos, Scarpa, Riddolfi, Ponti, Gellner, per citare solo alcuni europei, Neutra e Wright da oltreoceano. Vere e proprie sintesi tra le arti, nelle quali il momento dell'idea e l'atto del costruire hanno avuto pari, vigoroso **valore** (v.), hanno espresso il talento di un architetto: emozionare il fruitore dinanzi al dettaglio di un gesto costruttivo, davanti alla dignità che si fa emergere dalla materia, che sia pietra o cemento.

Le eleganti elaborazioni di Adolf Loos, a volte autocompiacimenti fin troppo formalisti, lo portano a pensare al dettaglio anche alla scala urbana, instaurando così una generale riflessione sulle possibilità di essere moderni anche attraverso la cultura artigianale del particolare e con la completezza del processo ideativo per uno spirito nuovo includente reciprocità delle parti e armonici rapporti tra spazi e volumi con raffinati e sempre diversi giochi di scale e di piani. Aspetti funzionali resi suggestivi, ambienti moderni chiamati con nomi antichi: boudoir, salone, patio. Stessa attenzione alla peculiarità non solo del segno/disegno ma soprattutto del dettaglio, è la caratteristica di due protagonisti di un settentrione italico a cavallo tra il primo e secondo dopoguerra, alla ricerca di un bello che non fosse solo stile: Gio Ponti e Carlo Scarpa. Ponti la esprime negli accostamenti dei co-

*Capitò che un giorno egli festeggiasse il suo compleanno. La moglie e i figli gli avevano offerto ricchi regali. Erano cose che gli piacevano moltissimo e gli davano molta gioia. A un certo punto arrivò l'architetto per vedere se tutto era a posto e per prendere alcune decisioni su questioni di grande difficoltà. Entrò nella stanza. Il padrone di casa gli andò incontro lietamente perché aveva il cuore traboccante. Ma l'architetto non si accorse della gioia del padrone di casa. Aveva scoperto tutt'altra cosa e impallidì. «Che razza di pantofole si è messo?», proruppe con angoscia. Il padrone di casa osservò le sue pantofole ricamate. Ma subito respirò con sollievo. Questa volta si sentiva del tutto innocente. Le pantofole erano state fatte secondo un progetto originale dell'architetto. Disse con aria di superiorità: «Ma signor architetto! Se ne è già dimenticato? Queste scarpe le ha disegnate lei stesso!». «Certo,» tuonò l'architetto «ma per la camera da letto. Qui, con queste due macchie di colore, lei rompe tutta l'atmosfera. Non se ne rende conto?». Il padrone di casa se ne rese subito conto. Si tolse in fretta le pantofole e fu indicibilmente felice che l'architetto non trovasse impossibili anche le sue calze. Poi*

*andarono nella camera da letto, dove l'uomo ricco poté rimettersi le sue pantofole. «Ieri» disse timidamente «ho festeggiato il mio compleanno. I miei cari mi hanno letteralmente coperto di regali. Le ho chiesto di venire, caro signor architetto, perché ci dia qualche consiglio su come possono essere sistemati nel modo migliore». La faccia dell'architetto si allungava a vista d'occhio. Infine esplose: «Com'è possibile che lei arrivi al punto di farsi regalare qualcosa? Non le ho forse disegnato tutto io? Non mi sono forse preoccupato di tutto? Lei non ha **bisogno** (v.) di nulla. Lei è completo!». «Ma» si permise di replicare il padrone di casa, «potrò pur comperarmi qualcosa!». «No, questo lei non lo può fare! Mai e poi mai! Ci mancherebbe altro. Cose che non sono state disegnate da me? Non ho già fatto abbastanza concedendole di tenere lo Charpentier? La scultura che mi sottrae tutto il vanto della mia opera! No, lei ormai non può acquistare più nulla!». «Ma se il mio nipotino mi regala un lavoretto fatto all'asilo?». «Non può accettarlo!». Il padrone di casa era annientato. Ma non si diede ancora per vinto. Un'idea, sì, un'idea!*

*«E se volessi comperarmi un quadro al padiglione della Secession?» chiese con aria di trionfo.*

*«Ah allora provi un po' ad appenderlo da qualche parte. Non vede che non ha più posto per nulla? Non vede che per ogni quadro che le ho appeso io le ho creato una cornice originale per ogni parete, per ogni muro? Non può neppure spostarlo, un quadro. Come può pensare quindi di trovare il posto per un quadro nuovo?».*  
*A questo punto nell'uomo ricco avvenne una trasformazione. L'uomo felice si sentì all'improvviso profondamente, infinitamente infelice. Vide la vita che l'aspettava. Nessuno avrebbe potuto dargli una gioia. Era condannato a passare davanti alle vetrine dei negozi della città senza provare desideri. Per lui non sarebbe stato prodotto più nulla. Nessuno dei suoi cari avrebbe più potuto regalargli una sua fotografia. Per lui non sarebbero più esistiti pittori, artisti, artigiani. Era escluso per il futuro dalla vita, dai desideri e da ogni aspirazione. Egli intuì: ora avrebbe dovuto imparare ad andarsene in giro con il proprio cadavere. Sì! Era finito! Era completo!*

Adolf Loos

lori e dei materiali, attraverso un'artisticità pittorica legata al periodo: il progetto totale dello Scalone policromo del Rettorato dell'Università di Padova (1935-1941) ne è l'esempio. Scarpa la racconta nell'insistenza verso il minimo segno, nel dettaglio "incisorio", arte orafa, in un simbolismo poetico artigiano di minute rifiniture architettoniche che diventano la base, l'essenza del tutto. Così nasce nel silenzioso paesaggio centuriato della provincia trevigiana, il complesso funerario monumentale per i coniugi Brion, che è architettura, ma soprattutto è percorso di insegnamento al buon costruire opere preziose, con sentimento.

È il sapere della costruzione, la sensibilità nell'uso di materiali diversi, la conoscenza delle reazioni che tra essi si instaurano, un gioco di equilibrio tra segno, ornamento/intarsio, materiale e significato. È l'architetto che sceglie il materiale e lo sceglie nella misura in cui decide in quel momento di esprimerlo al meglio nel dettaglio: "se della scelta e del modo di impiego è responsabile l'architetto come artista, è egli responsabile artisticamente anche per il modo di lavorazione ed esecuzione?" (Pagano 1931).

C.V.

**D**ifferenza **d**iversità  
**V**ariatione

*La differenza non è solo il salto di qualità che l'architetto fa compiere ogni volta alla propria opera per averne la missione dell'arte, è l'apporto originale che oltre la sensibilità dell'artista raccoglie i toni sussurrati e civili della tradizione, delle storie, dei luoghi, dell'esperienza tecnica, delle sollecitazioni poetiche, dell'unicità di ogni cantiere, per giungere a manifestare quell'essenza che si tramuta poi nella differenza qualitativa.*

Paolo Zermani

*Se la forza dei maestri contemporanei sta nella costanza la nostra dovrebbe stare nella diversità.*

Robert Venturi



Il dizionario etimologico della lingua italiana, alla voce "differente" specifica che il significato del termine "differenza" non va confuso con quello dei termini "diversità" e "varietà", talvolta utilizzati come suoi sinonimi.

La diversità è, infatti, legata all'idea del cambiamento di cui va in cerca il **gusto** (v.) per trovare novità, che lo contenti e lo ecciti. (Pianigiani 1907). Per chi utilizza il termine in questa accezione, la diversità costituisce un **valore** (v.) della cultura contemporanea, che ammette bellezza solo nell'eccezionalità di una proposta che rimarchi una distanza dal passato, un cambiamento, una discontinuità (Baricco 2006). Le opere a firma delle archistar, ad esempio, perseguono questa forma di diversità che genera stupore e ammirazione, che considera "bello" tutto quanto di diverso da ciò che già esiste sul **mercato** (v. *mercato e bellezza*), una singolarità.

La differenza presuppone, invece, il confronto con altro da cui si distacca, denotando in filosofia quel carattere o insieme di caratteri che costituiscono la differenza stessa, arrivando talvolta a costituire il carattere distintivo di un'entità (es. la razionalità è la differenza dell'uomo dall'animale). In questo caso la bellezza stessa può rappresentare la differenza dell'architettura. Nelle accezioni più contemporanee, la differenza diviene uno stato di determinazione che si distingue unilateralmente: ciò da cui si distingue una cosa non si distingue da essa (Il lampo si distingue dal cielo nero, ma non esiste senza cielo nero) (Deleuze 1968). Questo stato di determinazione lega in una relazione più complessa anche il termine bellezza, in quanto differenza specifica, con quelli di architettura e paesaggio: un'archi-

tettura bella si distingue dal contesto, ma deve portarlo con sé. Può esistere un bel paesaggio anche senza un'architettura, ma una bella architettura non può esistere se non nella misura in cui si relazioni col suo "cielo nero", col suo contesto di riferimento. Questa relazione, comporta che le differenze non denuncino più solo la peculiarità di una singola **identità** (v.), ma, nel loro insieme, contribuiscano a definire il **valore** (v.) estetico di un territorio, la ratio stessa di una bellezza (Romano 2008) che non è più unicamente legata alla singola opera ma si compone con i materiali della città e attraverso le reciproche relazioni che essi sono in grado di stabilire. Nei fronti urbani delle nostre città, ad esempio, è la differenza tra le singole facciate che riesce a costruire una quinta urbana o uno skyline che si imprime nella nostra mente come **immagine** (v.) di un "bel panorama" o di una "bella veduta" perché legato a una pluralità di espressione.

Tale pluralità tra cose dissimili è il carattere attribuito alla "varietà", atta a dissipare la noia dalla troppa uniformità e fra le quali spazia volentieri l'immaginazione (Pianigiani, 1907). La varietà della città contemporanea costituisce il luogo in cui ricercare il contenuto delle proposte progettuali, in quanto, all'interno dell'uniformità imposta per sistemi funzionali ed economici delle città odierne, è lo spazio dove c'è possibilità di differenza, considerata anche come sinonimo di qualità (De Solà Morales 2006). La molteplicità di oggetti, le loro varianti e la loro mutevolezza sono espressi sotto l'idea latina di "*varietas*" che diventa operatore progettuale per la costruzione di una nuova bellezza, che rifiuta misure, discorsi e relazioni canoniche per accettare le differenze anche nelle loro contraddizioni (Cacciarì 2004).

G.P.

**E**sposizione. le esposizioni devono mostrare le forze predominanti e guidare una rivoluzione del pensiero.

Ludwig Mies van der Rohe

**[1] Narrazione, dialogo, trasmissione di un sapere** - Nella retorica classica l'*expositio* costituiva (insieme con l'*inventio*, l'*elocutio*, la *memoria* e l'*actio*) uno dei cinque momenti della composizione di un discorso o di uno scritto.

È interessante quindi definire in generale l'E. come il dialogo che con chiarezza ha il compito di presentare all'interlocutore l'oggetto del proprio narrare.

Come nella "composizione" di un discorso, anche nella progettazione architettonica, superata la fase della ideazione e della rappresentazione, la realizzazione finale costituisce la narrazione-esposizione dell'architettura stessa verso il paesaggio e/o lo spazio urbano circostante, e verso l'osservatore e/o il fruitore. Infatti uno dei significati del termine E. è riferito proprio all'orientamento e alla collocazione di un edificio rispetto ai punti cardinali, evidenziando la relazione e le influenze reciproche tra l'oggetto esposto e il contesto (spaziale, climatico, ambientale e culturale) di riferimento.

**[2] Esposizione museale** - Alla vista di un pubblico, atto del mostrare opere artistiche, collezioni, prodotti artigianali o industriali, ordinati secondo un progetto espositivo predefinito. Il progetto dell'E. comprende l'organizzazione e l'ordinamento del materiale da esporre, e la preparazione delle descrizioni e illustrazioni che corredano l'E. ai fini di una corretta comunicazione (informativa, didattica, divulgativa e scientifica). L'E. di un'opera artistica o, in generale, di un prodotto dell'uomo o della natura, deve essere infatti concepita con la consapevolezza che essa rappresenti la trasmissione di un sapere che deve essere, per prima cosa, "riconosciuto", quindi studiato a fondo e interpretato correttamente. La triade vitruviana della *venustas*, *firmitas* e *utilitas* può costituire quell'insieme organico di valori di un'opera che è necessario comprendere, da un punto di vista sia storico-artistico che creativo-progettuale, per poter conservare e saper esporre l'opera stessa. La corretta esposizione della bellezza di un'opera può quindi essere considerata un mezzo per mantenere "leggibile" l'intera e indivisibile triade vitruviana.

Il termine E. è anche riferito alla sottomissione di

un oggetto agli effetti dell'ambiente esterno, che possono essere dannosi (es. E. a radiazioni o agli agenti atmosferici). Quindi è importante la "preparazione all'E." considerando i criteri di restauro e conservazione degli oggetti da esporre.

I fattori che guidano la scelta della "forma" espositiva più corretta spesso sono legati proprio alla conservazione delle opere. La "forma" espositiva deve ovviamente confrontarsi con i valori dell'opera e con i temi dell'autenticità e della integrità dell'opera. È necessario decidere se esporre gli originali o copie, calchi, ricostruzioni, riproduzioni, e stabilire anche le modalità di realizzazione di tali eventuali riproduzioni, materiche o digitali.

L'E. di ricostruzioni di porzioni di architetture in scala 1:1 (avviata con l'E. nel Pergamonmuseum di Berlino agli inizi del XX sec.) ha avviato le riflessioni sul tema dell'architettura nell'architettura, tornato attuale grazie alla realizzazione di numerosi musei dell'architettura (De Mattia 2011).

La ricostruzione delle architetture del passato e la loro giusta esposizione può divenire un metodo per comprendere e trasmettere ai contemporanei il **valore** (v.) originario dell'architettura, intesa come "costruzione" di uno spazio ed espressione di un tempo, di un luogo e di una cultura. Il rapporto tra il contenuto e il contenitore è quindi uno degli elementi di progetto più importanti per l'E. museale.

Riprendendo le tre definizioni di spazio date da Einstein (spazio come qualità posizionale degli oggetti materiali nel mondo, spazio come contenente di tutti gli oggetti materiali; spazio come campo / area pertinente), è possibile affermare che gli oggetti esposti (opere, prodotti o architetture stesse) vengono sottratti al loro campo o area pertinente e ricollocati in uno spazio contenente (Abbagnano 1987).

L'E. rappresenta, quindi, anche la creazione di una nuova "qualità posizionale" e di nuove "forme percettive" degli oggetti, al variare delle scelte riguardanti la collocazione, l'illuminazione, le distanze, le relazioni reciproche tra gli oggetti stessi, e i rapporti dimensionali tra contenuto e contenitore.

La progettazione e l'organizzazione degli spazi espositivi (esistenti o progettati ex-novo), in rela-

zione anche alle modalità di fruizione, varia dalla ricerca della "meraviglia" dello spettatore (come nelle prime *Wunderkammern* (v.) del XVI secolo), alla creazione di veri e propri laboratori scientifici aperti al pubblico. Nei musei contemporanei l'E. è sempre più assimilabile alla pianificazione di una "esperienza" conoscitiva partecipata, compiuta muovendosi nello spazio del museo e nel tempo della storia.

Infatti è utile ricordare che il termine E. è utilizzato anche per descrivere il tempo durante il quale l'oggetto rimane esposto, proprio il tempo della "esperienza" percettiva.

**[3] Esposizioni Universali:** Le grandi esposizioni tenutesi fin dalla metà del XIX secolo avviano una nuova concezione sia del termine E. che della progettazione architettonica dei musei. Tali E., intese come mostre-fiere tematiche internazionali, rappresentano un momento di confronto di tre protagonisti del mondo artistico, industriale e artigianale: il **mercato** (v. *mercato e bellezza*), il grande pubblico, e i produttori, restituendo l'**immagine** (v.) di un'epoca.

Il primo articolo della Convenzione stipulata a Parigi nel 1928 per regolamentare le E. Universali recita: "Un'esposizione è una mostra che, qualsiasi ne sia il titolo, ha come scopo principale l'educazione del pubblico; può presentare i mezzi a disposizione dell'uomo per soddisfare le esigenze della civilizzazione, oppure dimostrare i





progressi conseguiti in uno o più rami delle imprese umane, o mostrare le prospettive per il futuro".

A caratterizzare le E. Universali sono le regole che ne stabiliscono la frequenza, la durata, il tema e la costruzione dei padiglioni da parte dei partecipanti. Tali padiglioni sono architetture transitorie che hanno permesso nei secoli numerose sperimentazioni, fondamentali per la storia della teoria e del progetto dell'architettura (si pensi, ad esempio, al Crystal Palace della prima Grande E. del 1851 a Londra, o al **valore** (v.) delle E. per il movimento del Deutscher Werkbund).

In questi casi l'architettura museale nasce proprio per esporre se stessa, ed essere al tempo stesso contenuto e contenitore dei simboli della vita e del lavoro dell'uomo. Il termine E. in questi casi assorbe tutto: il contenitore e il contenuto e anche la sua narrazione che costruisce il dialogo.

**D. De M.**

**F**orma resistente. *Le opere non si costruiscono perché resistano. Si costruiscono per altre finalità o funzioni che comportano, come conseguenza essenziale, che la costruzione mantenga la sua forma e le sue caratteristiche nel tempo. La resistenza è una condizione fondamentale; ma non è, né l'unica finalità, né spesso la più importante.*

Eduardo Torroja

**Struttura** (v.) la cui capacità portante dipende

dalla distribuzione nello spazio delle masse o dalla sua particolare geometria.

In natura se ne ritrovano importantissimi esempi, fulcro di approfondimenti di biologi e antropologi come Johann-Gerhard Helmcke (fondatore del gruppo di ricerca *Biologie und Bauen*), architetti come Frei Otto e Robert Le Ricolais, biologi matematici come D'Arcy Thompson.

In architettura, spesso a partire dall'analogia con le forme dedotte dalla natura (D'Arcy 1917), le strutture resistenti per forma nascono per coprire grandi luci senza ricorrere a supporti intermedi, dalle coperture di templi come il Pantheon ai ponti antichi in pietra e laterizio, dalle grandi chiese della cristianità fino ai moderni hangar per aeroplani.

L'arco è la forma resistente più semplice e antica. È però, prima di tutto, un'idea costruttiva, un sistema materiale, un'ipotesi architettonica.

Nel 1691, quasi contemporaneamente, Christiaan Huygens, Gottfried Leibniz e i fratelli Bernoulli dimostrarono che la curva descritta da una fune, omogenea, elastica, priva di rigidità flessionale e non estendibile, fissata ai suoi estremi, soggetta solo al proprio peso e lasciata pendere, non era algebrica. Tale forma dipendeva dal suo peso, che la sottoponeva a uno stato di pura trazione. Invertendola, si otteneva una forma resistente alla pura compressione. La chiamarono "catenaria".

Una sequenza di catenarie rovesciate può diventare un sistema complesso di archi e volte, come in molte delle grandi cattedrali gotiche e come nella Sagrada Família di Gaudí (Giralt 2003). Una membrana inversa si potrà analogamente usare per ricercare la forma funicolare di gusci leggeri in calcestruzzo armato, come quelli di Heinz Isler; o di gusci a reticolo (gridshell) come la Mannheim Lattice Shell di Frei Otto (Otto 1984).

La ricerca della forma è fin qui di tipo sperimentale e si conduce attraverso modelli in scala che simulano il comportamento meccanico atteso.

L'obiettivo è ottenere il migliore risultato con il minor impiego di risorse, di energia, di materiali e di tempo, perché non è il muscolo del materiale più resistente o la sua massa, ma l'intelligenza della sua forma a garantire il risultato della costruzione.

«La forma delle costruzioni leggere solo di rado

*Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? - chiese Kublai Kan.*

*Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra - risponde Marco - ma dalla linea dell'arco che esse formano.*

*Kublai Kan rimase silenziosa, riflettendo. Poi soggiunse: Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa.*

*Polo risponde: Senza pietre non c'è arco.*

Italo Calvino

è casuale. Piuttosto è il risultato di processi di sviluppo e ottimizzazione, che seguono il principio della riduzione della propria massa» (Meissner e Möller, 2015).

La collaborazione tra architetti e ingegneri, inaugurata nel Novecento, sposta l'obiettivo della ricerca verso la forma resistente più efficace per ottenere le migliori prestazioni strutturali all'interno di una cultura politecnica in cui la dimensione costruttiva riesce a legarsi senza contrapporsi alla dimensione compositiva e viceversa. In questo fecondo filone s'inseriscono le opere di Torroja, Isler, Tedesco, Otto, Candela e Nervi, frutto di un eccezionale legame fra arte, architettura e scienza del costruire (Pone 2005, Torroja 1966).

Oggi, la saturazione delle sperimentazioni nel campo del form-finding, insieme a una diversa elaborazione del concetto di spazio e al costante incremento di potenza di calcolo del computer, indirizza la sperimentazione architettonica verso il free-form. La forma resistente si studia con l'ottimizzazione strutturale (parametrica o topologica) all'interno di un dominio definito dal volume di progetto, dai suoi vincoli e dalle sue condizioni al contorno. L'obiettivo di tale processo può essere di volta in volta diverso e il suo esito dipende dalla combinazione di due fattori: la tecnologia disponibile e la capacità nel formulare opportunamente i problemi.

Nel 1992 Mike Xie e Grant Steven in *Evolutionary Structural Optimization* (ESO) definiscono il loro algoritmo di ottimizzazione: la graduale rimozione della materia non efficiente determina una **struttura** (v.) "ottimizzata". Le superfici free-form, liberamente definite attraverso i modellatori tridimensionali e non più descrivibili matematicamente



come i paraboloidi, le sfere, etc., trovano, quindi, un altro standard di rappresentazione, le NURBS, e nuovi procedimenti di calcolo, gli algoritmi di ottimizzazione (Pugnale, Sassone 2007).

Mutsuro Sasaki spiega nel 2005 i suoi metodi, *Sensitivity Analysis e Extended Evolutionary Structure Optimization Method*: «entrambi generano forme strutturali razionali con il computer, utilizzando i principi di evoluzione e auto-organizzazione degli esseri viventi da un punto di vista ingegneristico» (Sasaki 2005). I più recenti esempi delle forme derivanti da questi procedimenti si possono trovare nel Crematorio di Toyo Ito e nel Kitagata Community Center di Isozaki. L'ottimizzazione matematica modifica il classico form-finding in un processo che si può definire di form-improvement (Pugnale 2014), e diventa oggi uno strumento progettuale, di morfogenesi computazionale (Hensel et al, 2006), che riporta la complessità dell'idea architettonica, invece delle sue singole implicazioni tecniche, al centro del processo creativo.

S.C.

**F**ormula magica. Il 22 Dicembre del 1944, dall'esilio svizzero, Ernesto Nathan Rogers tiene la prima lezione del corso di teoria dell'architettura e dell'urbanistica presso l'Università di Losanna, dal titolo "Signification de l'architecture - definition de la formule".

La formula magica nasce quel giorno. L'architettura in funzione di bellezza e utilità (con

entrambe diverse da zero e da infinito) è la sintesi di una riflessione radicale e strategica che attende la fine della guerra e prepara il ritorno in Italia.

In un contesto ricco di sollecitazioni culturali da tutta l'Europa, Rogers aveva scritto, qualche mese prima, il proprio manifesto programmatico in *Problemi di una scuola di architettura* (Rogers 1944), guida concettuale di tutta la sua vita di progettista, intellettuale e docente.

Il testo è strutturato in una serie di passaggi incentrati su alcune coppie di concetti collegati: Architettura e Società, Scuola e Critica, Utilità e Bellezza, Metodo e Mestiere. Lo sviluppo processuale e dialettico del pensiero svolge un percorso teorico circolare che finisce dove inizia collegando in un'unica riflessione formazione, cultura, professione.

Bellezza e Utilità sono centrali all'interno di questa visione organica dell'architetto, come colui che ha per professione di creare la sintesi tra il mondo dell'utile e quello della bellezza.

In polemica con l'insegnamento dell'architettura del tempo condizionato dall'approccio solo tecnico derivato dalle scuole di Ingegneria e da quello solo estetico derivato dalle scuole di Belle Arti, Rogers propone il metodo moderno come sintesi tra scienza e arte; garanzia e, al tempo stesso, condizione di adesione dell'architettura alla società in cui vive e al tempo che attraversa. Proprio in questa logica unitaria e integrata va vista la formula magica come continua conquista di nuovi equilibri tra bellezza e utilità. Le due variabili sono sempre compresenti (essendo ambe-

La formula magica!

$$A \neq \infty \begin{matrix} U \\ B \end{matrix} = \varphi(B, U)$$

Fuato N. Rog. / a. /  
con a fini la mette in funzione.

due diverse sia da zero che da infinito) e coesistono necessariamente in ogni progetto con proporzioni da calibrare caso per caso.

La formula magica ha precedenti nell'albero sinottico di Camillo Boito che collegava la definizione di uno stile architettonico alla dialettica tra organismo (statico e distributivo) e simbolismo (estetico e civile) e, soprattutto, a mio avviso, nella "formula della bellezza architettonica moderna" di Henry van de Velde con il riferimento esplicito alle "Formules" (Van de Velde 1978). Al maestro olandese e a Walter Gropius, Rogers guarda, infatti, come riferimenti di architetti e docenti. Entrambi sono precedenti preziosi con cui porsi in continuità storica: van de Velde e Weimar, Gropius e Bauhaus sono gli ultimi passaggi di una linea evolutiva dell'architettura del Novecento e del suo insegnamento, da reinterpretare per le valenze metodologiche e pedagogiche: "da Ruskin, il moralista a difesa della natura, a Morris, il moralista in difesa della società, a Van de Velde, il moralista a difesa della ragione - se così si può dire - a Gropius, che sempre identifica i problemi dell'etica con quelli dell'estetica e, cioè, cerca di giustificare o immedesimare l'attività estetica nella sostanza etica, a noialtri, che siamo i continuatori, i trasformatori - questa è una storica fatalità - di questi ereditati principi" (Rogers 1957). L'attualità della formula magica di Rogers come metafora del metodo è da ricercare nel suo approccio critico che propone l'architettura come l'esito interpretativo della società e il termine di un processo di costruzione di senso del progetto che fa interagire aspetti tecnici ed estetici, ma anche considerazioni oggettive e contributi soggettivi, componenti razionali e slanci irrazionali. La ricerca della ragione della forma è, in questa prospettiva, condizione permanente di sperimentazione e prospettiva di lavoro, come ha avuto modo di dire Guido Canella a riguardo dell'insegnamento del maestro: "Il problema di imprimere formalità all'architettura, progettando contro il formalismo, rimane questione più che mai attuale" (Canella 1988).

D.C.

**F**ragilità. Come significato riconducibile ai concetti comunemente condivisi di caducità e vulnerabilità, difficoltà nell'opporre resistenza e facilità a infrangersi e a disgregarsi. In Architettura la fragilità è da concepire anche come azione centripeta che spinge alla frammentazione, all'interno di equilibri instabili e transitori, che presuppongono il ricorso alla condizione puntuale di immanenza temporale.

La possibilità di ridurre la **struttura** (v.) di un'opera a una serie di frammenti produce nuove e sorprendenti visioni che restituiscono potere alla facoltà interpretativa. "[...] il frammento è come un fantasma che si aggira tra le quinte: risveglia la nostra curiosità e stimola la nostra immaginazione. Non di rado la frammentarietà è la condizione normale delle cose [...] Il tempo, o l'uomo, prima distruggono e poi ci fanno rivolgere l'attenzione a nuove forme di godimento" (Segre 2003).

Se è vero che "ognuno vede ciò che sa" (Munari 2001), è pur vero che ognuno ri-presenta ciò che vede e, quindi, per estensione ciò che conosce in stretto riferimento alle modalità con le quali ha compiuto l'esperienza della conoscenza. Essendo peraltro l'operazione di rappresentazione, ovvero di ri-presentazione della realtà, espressione dell'ufficio di sostituzione, si può affermare che non vi è possibilità di sostituzione senza preliminare esperienza di un determinato oggetto e senza la rievocazione conservata della sua **immagine** (v.) interna. L'azione sostitutiva presuppone una reciprocità imitativa da cui si enuclea il significato ultimo dell'iter trasfigurativo; il rapporto semantico che si istituisce tra "figure e referenti" è un rapporto riduttivo, in quanto comporta necessariamente una diminuzione del livello di informazione iniziale. «Esiste un deficit d'imitazione in ogni modo imitativo», diceva giustamente Quatremère de Quincy, aggiungendo che, «condizione necessaria di ogni tipo d'imitazione è la mancanza di una porzione di realtà» (Guillerme 1981).

Questa distanza tra realtà e rappresentazione avviene necessaria al punto che se proviamo a esaurirla mediante una carica raffigurativa ecces-

siva tale da indurre la rappresentazione a non mostrare "nessun «punto scoperto» in cui penetrare la nostra immaginazione [...] allora la rappresentazione diventa essa stessa l'oggetto del desiderio [...] non annuncia più alcuna promessa. Si esaurisce in se stessa" (Zumthor 1988).

La mutabilità incessante della realtà osservabile implica, inoltre, una scelta condizionante l'atto rappresentativo nel momento in cui si stabilisce una determinazione di tipo temporale. La rappresentazione della realtà blocca il flusso continuo in una particolare condizione di equilibrio indifferente (potenziale localmente costante): esiste una massa incombente di figure che precede e che seguirà, ma la condizione raggiunta, seppure irrimediabilmente mutabile, diventa espressione di una consapevolezza esplorativa e di una presa d'atto della complessità osservata.

Isolato il momento della rappresentazione dalla continuità del suo fluire, compiendo quasi una defogliazione dell'oggetto reale, che potrebbe essere infinita quanto infiniti sono gli istanti temporali e culturali isolabili, si esprime drammaticamente il rapporto paradossale tra le diverse realtà appar-



*Poi un caso, aiutato dalla buona sorte: un colpo di luce dall'esterno illumina improvvisamente questa castella di fogli proiettando per un attimo un'immagine sulla parete di fronte. Intuisco che la carta, per svelarsi, deve vivere con lo spazio e la Natura che la circonda e, quindi, prendo una piccola lampada e la rivolgo verso le carte. Da questo momento tutto cambia perché le carte cominciano a parlare, raccontando sulle pareti intorno a me, i mande e le visioni del genio di Cha Ming Soon Su. Ogni pagina di carta è una visione diversa, e ogni volta la visione rimanda a un sogno lungo un solo attimo. Una cosa le cui pareti trasparenti e leggere vengono animate per una sola notte da migliaia di lucciole; un padiglione intessuto di fibra e baci di seta che un giorno, improvvisamente si animi di centinaia di farfalle, nate insieme nello stesso momento e libere di volare, per un solo preziosissimo giorno, in alta verso il sole fino a scomparire; una piccola vettura che si muova grazie all'azione comune di milioni di micro-organismi che insieme producono abbastanza energia per attivare un silenziosissimo moto perpetuo; un sistema di oscuramento immediato prodotto da serie di seppie allineate in batteria e immagazzinate all'interno d'intercapedini alimentate con acqua di mare. L'ultimo di questi incredibili fogli è, forse, il più enigmatico. Si tratta di un abbozzo, forse la traccia per un prossimo libro, i primi disegni alludono a un meccanismo portatile, leggerissimo, capace di registrare e di trasformare in spazio ogni sogno e amore che ci attraversa; immaginate una membrana che muta, si ingrandisce, rimpicciolisce, cresce e cambia colore e odore a seconda di quella che la notte ci ha portata e di cui non riusciamo a liberarci una volta svegliati definitivamente.*

*I frammenti dei sogni non svaniscono mai completamente e influenzano la nostra giornata, rimanendo sotto traccia. Con questa macchina queste essenze umorali diventano luoghi e stanza in cui stare, anche solo per un momento, e tornare in pace con le immagini che la nostra mente ha generato.*

Luca Molinari

tenenti allo stesso oggetto: le immagini solo apparentemente identiche si sfidano a rappresentare la **verità** (v.) in condizioni di riferibilità contestuale differenziata. “[...] l’interazione tra l’oggetto osservato e lo strumento dell’osservazione (l’apparato di ricerca ma anche la coscienza dell’osservatore) modifica il primo, per cui non si potrà mai dire «come è» l’oggetto che indaghiamo, ma solo quali sono gli effetti della nostra osservazione” (Born 1926).

Ed è proprio nella déframmentazione dell’azione della ri-presentazione, intesa quale traslitterazione segnica che simultaneamente propone una sintesi e genera un nuovo modello figurativo, che si condensa la debolezza del suo divenire trascrittivo, della sua implicita fragilità, e si significa la sua qualità finale, all’interno della moltitudine delle separazioni selettive che, al pari di una precipitazione chimica, individuano e scernono le perdite necessarie.

Intendendo infine la bellezza quale risultato combinato della operazione della selezione, del ritrovamento delle affinità e dell’equilibrio ponderato delle congiunzioni, allora più che mai nell’ambito dell’architettura contemporanea i significati che decretano bellezza vanno ricercati non solo nella esaltazione monumentale della esibizione formale e tecnologica, ma anche, e soprattutto, nelle manifestazioni che più dichiaratamente espongono gli esiti dell’architettura al confronto obbligato con le espressioni quotidiane più silenziose e meno eclatanti della realtà.

Nella oscillazione continua tra caducità e bellezza, in cui fragilità e ri-presentazione denunciano radici comuni derivanti dalla stessa appartenenza a una sfera di soggettiva labilità, si può ancora ricercare il senso della contemporaneità dell’architettura. “Mai come oggi, la fragilità del nostro paesaggio – urbano e umano – reclama esercizi fragili, minimi, relazionali. La bellezza implicita e silenziosa di questa nuova generazione di architetture costituisce il maggior contributo di moralità sostenibile [...] ai problemi dell’abitare del nostro tempo” (Albanese 2010).

R.F.

## Gabinetto delle meraviglie.

*Ben si domandò che cosa ci volesse per diventare curatori della propria vita, come aveva fatto suo padre in quel luogo. Che sensazione si provava a raccogliere e scegliere gli oggetti e le storie che dovevano andare nel tuo gabinetto delle meraviglie? Lui come l’avrebbe fatto? Poi pensò alla scatola-museo, a casa propria, ai suoi libri e alla stanza segreta, e comprese che lui stesso aveva già cominciato a farlo. Forse, si disse Ben, siamo tutti dei gabinetti delle meraviglie.*

Brian Selznick

La fotografia attuale del paesaggio italiano restituisce un’immagine dei territori in trasformazione che coincide con quella di uno straordinario repertorio di modificazioni successive della condizione normale. Più della regola sembra urgente censire l’eccezione mentre di questo mondo del “costruito recente”, composito per natura e forma, le discipline dell’architettura e del paesaggio stentano a elaborare una rappresentazione efficace.

Per orientarsi in questo spazio frammentario e multiforme è utile costruirsi un punto di vista privilegiato capace di includere elementi, fonti e materiali eterodossi per renderli immediatamente disponibili all’indagine. L’accumulazione di questi oggetti di curiosità scientifica, da studiare singolarmente o collocati in un’adeguata cornice, corrisponde a una precisa proposta formale ed estetica: il ritorno all’esperienza del quo-

tidiano come fonte primaria di conoscenza e l’inclusione sistematica del “fuori norma” delle pratiche nelle teorie dell’architettura e del paesaggio.

L’esperienza del “costruito recente” (Rizzica 2010) ci ha consegnato un’immagine scientificamente scomoda: un tappeto, un mosaico, un arcipelago, un patch-work, una moltitudine di oggetti abitati spalmata sul territorio, una (o nessuna) nuova forma di abitarlo. La dispersione è un fenomeno imbarazzante, avvertono gli urbanisti (Secchi 2005), che resiste a ogni sforzo descrittivo e richiama l’attenzione del dibattito sull’esperienza del quotidiano come fonte primaria della conoscenza; non a caso la letteratura ci consegna, a partire dagli anni Ottanta, una vasta gamma di descrizioni che fanno emergere il frammento, lo specifico, il locale, la **differenza** (v. *differenza/diversità/variazione*) irriducibile, mostrando che lo spazio della dispersione non è omogeneo e isotropo, quanto costituito da costellazioni di materiali frammentari tra i quali diviene importante stabilire nuove relazioni (Barthes 1963; Secchi 1995).

Sembra, dunque, possibile individuare un ambito di studio, e di lavoro, che corrisponda a uno spazio atipico la cui caratteristica visuale è quella dell’accumulazione di elementi eterogenei. Orientarsi in questo spazio significa tentare di organizzare un visibile prevalentemente discontinuo ritagliandosi un punto di vista che non necessiti di forti legittimazioni, inquadrando una prospettiva sistematica che corrisponda, per esempio, allo sguardo del collezionista di meraviglie allenato a guardare simultaneamente, e a conoscere, elementi eterogenei, prodigiosi e mostruosi.



Il corrispettivo oggettivo di uno spazio così fatto è quello di un Gabinetto delle Meraviglie, così come appare nelle illustrazioni del XVII secolo. Antesignane dei musei di scienze naturali, le *Wunderkammern* raccolgono al loro interno tutto ciò che si deve conoscere in quanto degno di curiosità pre-scientifica e tutto ciò che suona inaudito e sorprendente. Di questi straordinari contenitori del mondo ci sono state tramandate rappresentazioni pittoriche e incisioni in cui compaiono, accumulati su una moltitudine di scaffali minuti, oggetti bizzarri o reperti stupefacenti -come un coccodrillo impagliato appeso alla chiave di volta - sassi, conchiglie, scheletri vari e capolavori di taxidermia capaci di riprodurre animali inesistenti; e dentro gli armadi, allineate negli innumerevoli scomparti, si intravedono "cose straordinarie" che sottratte al loro contesto originario sembrano raccontare storie insensate.

Nel suo forsennato eclettismo la *Wunderkammer* rappresenta un'ideale di conoscenza scientifica totale che, seppure declinato alla scala delle microscopiche variazioni, trova proprio nella ripetizione, nella dimensione dell'elenco, o lista, un modo di suggerire quasi fisicamente l'infinito: ogni oggetto del catalogo rimanda a una serie di altri eccetera, restituendo oggettivamente quanto, in numero e nome, non è possibile contenere fisicamente nella lista, ma non per questo è inimmaginabile (Eco 2009).

Dell'idea di un contenitore totale del mondo, a prescindere dalla matrice storico-culturale che l'ha prodotta, ci interessa quello che più specificatamente può tradursi in una pratica nuovamente integrata delle discipline architettoniche e del paesaggio; ci può essere utile una rappresentazione di uno spazio operativo, vivo, in cui sia possibile collocare materiali, fonti, documenti e immagini di natura eterodossa per renderli disponibili se e quando saranno necessari a costruire altre traiettorie di ricerca e investigazione come parti di una storia più complessa.

Un Gabinetto delle Meraviglie è, oggi, la rappresentazione più efficace di questa idea di contenitore infinitamente esteso, eppure denso, dentro il quale è possibile sia studiare gli elementi isolati, accumulandoli, sia indagare tutto il resto costruendo una cornice adeguata all'impulso del

collezionista; è il punto d'incontro tra una biblioteca e un museo di scienze naturali, è un laboratorio permanente dove si confondono l'avventuriero e il ricercatore (Ábalos 2005).

**G**usto. *Il gusto nasce come fenomeno soggettivo salvo poi a modificarsi nel tempo come ogni altro fatto storico, acquistando una certa oggettività, quella cioè che denota le caratteristiche del contesto socioculturale di una comunità. Se questo è vero il naturale istinto dell'inizio si trasforma in convenzione, allo stesso modo di come si forma una lingua, che consente l'espressione individuale condizionata al stesso tempo da una codificazione certo non meccanica, ma propria di una innere Sprachform, per dirla con Humboldt, che intende la lingua come una forma interna, espressione della visione del mondo del popolo che parla quella lingua.*

Renato De Fusco

In tutta l'opera di Proust si ritrova il tema della "rivelazione memoriale involontaria", e in molti casi questo ha a che vedere con l'esperienza sensoriale del cibo, specialmente nella *Recherche* c'è un'ambivalenza sensoriale tra cibo e sapori. Il ricordo, e quindi il risveglio della memoria, conduce a un'esperienza sempre diversa, ma che

può in sostanza riassumere una vita; e in questo il gusto, con anche gli altri sensi, assume un ruolo determinante riportando il soggetto a una tranquillità interiore, al piacere.

**C.R.**

Concentrarsi sull'aspetto esperienziale e sul collegamento tra questo e il piacere che provoca un'architettura, che si prova in un'architettura, è una intrigante quanto interessante declinazione di questo termine. È certo che il gusto è profondamente soggettivo, come il piacere che si prova, ecco "si giudica la forma dell'oggetto [...] nella semplice riflessione su di essa - senza alcuna mira a un concetto che se ne potrebbe ricavare - come il fondamento di un piacere per la rappresentazione di un tale oggetto.[...] L'oggetto allora si chiama bello, e la facoltà di giudicare mediante tale piacere (e, per conseguenza, universalmente) si chiama gusto" (Kant 1790). Kant afferma l'esistenza del "giudizio di gusto" come puramente meditativo, e per nulla oggettivo essendo il frutto di una condizione assolutamente soggettiva, "il cercare un principio di gusto che sia il criterio universale del bello mediante concetti determinati, è una fatica vana, perché ciò che si cerca è impossibile e in se stesso contraddittorio" (Kant 1790).

La condizione soggettiva passa però per l'oggetto (architettonico o no) del quale si fa esperienza, e che ha qualità tali da stimolare l'una reazione o l'altra. Nell'architettura si può affermare che il gusto e le sue regole ancora possono riferirsi a *firmitas, utilitas* e *venustas*. L'*eidosis* vitruviano è allo stesso tempo "idea, forma e qualità; da cui

*L'altra sera ero rincasato intriziato a causa della neve, e non riuscivo a riscaldarmi: mi ero messo a leggere nella mia camera, sotto la lampada, e la mia vecchia cuoca mi propose di prepararmi una tazza di tè, bevanda che non prendo mai. Il caso fece sì che mi portasse anche alcune fette di pane abbrustolito. Inzuppai il pane nella tazza di tè, e, nel momento in cui lo portai alla bocca, ebbi la sensazione del suo ammolimento impregnato del sapore del tè contro il mio palato, sentii un turbamento, degli odori di gerani, di aranci, una sensazione di luce straordinaria, di felicità. Me ne rimasi immobile, per timore di arrestare, con un solo movimento quanto avveniva in me e non capivo, attaccandomi saldamente a quel pezzetto di pane inzuppato che sembrava producesse tanta meraviglia, quando, d'improvviso le chiuse già scosse della mia memoria cedettero; e nella mia coscienza fecero irruzione le estati trascorse nella casa di campagna di cui ho parlato, con le loro mattinate, trascinando con sé la sfilata, la carica incessante delle ore felici.*

Marcel Proust



scaturirà nell'astrazione del sapere matematico e delle armoniche proporzioni l'eco del bello inteso platonicamente anche come figurazione del bene. Un'idea di bellezza interiore che può essere di ordine spirituale o intellettuale oltre che estetico formale" (Migotto 1990).

In architettura il "gusto" come cognizione esperienziale rimanda all'idea di qualcosa di cui ci si appropria, come accade appunto con il cibo, e nell'atto dell'appropriazione si entra in connessione reale con l'oggetto. L'oggetto architettonico si scopre da lontano, ci si avvicina sempre di più, lo si tocca fino a entrare al suo interno scoprendone lo spazio abitabile, percorribile, percettibile con più sensi; fino a prendere "possessione dello spazio", possesso come atto di conoscenza che consente di sentire piacere o repulsione, gusto o disgusto.

Il gusto per l'architettura, inteso come "gusto imperante" ha segnato la sua storia fino a oggi, spesso dando lo stesso significato al piacere per l'architettura e agli stili che nel tempo si sono susseguiti. Oggi prevale in generale l'opinione che il "gusto" non sia più una categoria a sé stante di cui l'estetica debba tenere conto, questo perché evidentemente "le ragioni della moda (v.) avranno la meglio sulle ragioni dell'arte", ed è da ciò che nel tempo è scaturito il "cattivo gusto", che nel termine **kitsch** (v.) ha trovato innumerevoli declinazioni.

Italo Calvino è morto senza riuscire a completare i suoi cinque racconti sui sensi, ma come incipit

allo straordinario *Sotto il sale giaguaro* nel quale racconta del viaggio in Messico di una coppia, durante il quale una incontenibile attrazione per i cibi e le ricette locali, diviene lo strumento per riscoprire i propri corpi, membra, sentimenti e per guardare e svelare questo paese e la sua storia come incipit scelse Niccolò Tommaseo: "Gustare, in genere, esercitare il senso del gusto, riceverne l'impressione, anco senza deliberato volere, o senza riflessione poi. L'assaggio si fa più determinante a fin di gustare e di sapere quel che si gusta; o almeno denota che dell'impressione provata abbiamo un sentimento riflesso, un'idea, un principio d'esperienza. Quindi è che sapio, ai Latini, valeva in traslato sentir rettamente; e quindi il senso dell'italiano sapere, che da sé vale dottrina retta, e il prevalere della sapienza sopra la scienza" (Calvino 1986).

M.S.



**cona. [1]** *L'icona esiste principalmente, non per essere oggetto di contemplazione*

*estetica: ma per sollecitare il soggetto religioso. La qualità estetica è secondaria e qualcosa di paragonabile certamente è l'architettura moderna [...] Contro la decadenza della storia, il Movimento Moderno impone la sua rigenerazione. Diventa una fede dinamica. [...]*

Colin Rowe

icona [dal lat. tardo *icōna*, dal gr. biz. *eikōna*, acc. sing. di *eikōn* -ōnos 'immagine']

Figura o personaggio emblematici di un'epoca, di un genere, di un ambiente.

Queste tre specificazioni evidenziano come sia difficile parlare dell'icona senza inquadrarla temporalmente, socialmente e spazialmente.

Secondo questa definizione, estensione del termine che fa riferimento alla cultura pop, l'icona è un "simbolo" soggettivo, che varia cioè a seconda dell'ambito al quale essa fa riferimento e alla cultura del soggetto che la rappresenta, diventando espressione di un'accezione più com-

plessa e inclusiva dei suoi sinonimi; emblema, **immagine** (v.), simbolo.

Fu proprio il messaggio sotteso all'immagine l'oggetto di studio della ricerca di Erwin Panofsky, storico dell'arte che nel 1939 rivoluzionò la lettura di questo messaggio aggiungendo al concetto di iconografia quello di iconologia.

A **differenza** (v. *differenza/diversità/variazione*) della prima, che secondo Panofsky dovrebbe essere lo studio del soggetto primario o naturale in maniera acritica, l'iconologia è l'interpretazione dei valori simbolici sottesi a essa, derivanti dall'inserimento dell'opera nel contesto storico e sociale nel quale l'oggetto di studio è stato elaborato che ne determina il significato intrinseco o contenuto (Panofsky, 1939).

Per le architetture è ancora più vero. Ma questo accadeva quando gli architetti erano noti nel loro contesto disciplinare o poco più e i progetti erano valutati per le loro qualità compositive, spaziali, funzionali e per la loro "bellezza".

Le icone in quel caso erano dei modelli di riferimento, generalmente delle sperimentazioni.

Villa Savoye progettata da Charles-Edouard Jeanneret, in arte Le Corbusier, alla fine degli anni venti dello scorso secolo ne è un esempio: la pianta libera, i pilotis, la facciata indipendente dalla **struttura** (v.), la finestra a nastro e il tetto giardino saranno il manifesto del movimento moderno, lo spunto per una riflessione sull'architettura che coinvolgerà il dibattito accademico per fino alla metà del secolo. Eppure proprio Le Corbusier fu tra i primi a comprendere quanto fosse



importante la notorietà: per riuscirci creò addirittura una rivista - l'"Esprit Nouveau" - nella quale oltre a elaborare articoli e locandine pubblicitarie, reperiva finanziatori e sponsorizzava le sue architetture accostandole a prodotti da reclamizzare per stuzzicare l'interesse dei potenziali clienti.

Con la globalizzazione, le pubblicità e i nuovi media anche l'architettura è diventata argomento della collettività e l'architettura contemporanea è come diceva già nel 1967 Renato De Fusco essa stessa il mass **medium** (v.).

"La 'cultura architettonica' destinata al grande pubblico diventa importante all'interno di un sistema in cui 'fare' architettura viene associato sempre più a operazioni economiche e di marketing: si richiedono nomi e prodotti a cui riferirsi. Ed essi non mancano! Le star sono il prodotto, il pubblico è il consumatore." (Lo Ricco, Micheli, 2003) Lo sanno bene architetti come Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumi e Coop Himmelb(l)au che esponendo i loro progetti a New York nella mostra organizzata da Philip Johnson

alla fine degli anni Ottanta diedero il via al cosiddetto movimento decostruttivista, gli stessi che oggi grazie ai mezzi di comunicazione vengono chiamati archistar.

La parola archistar è stata introdotta alla fine della prima decade di questo secolo, sia nel *Grande Dizionario Italiano dell'uso* - diretto da Tullio De Mauro, sia in *Neologismi - Il Vocabolario Treccani* di Giovanni Adamo e Valeria Della Valle - sia nel Supplemento 2009 del Battaglia - diretto da Edoardo Sanguineti - con la definizione generica di "architetto, progettista di fama internazionale".

"Per essere un'archistar\*, non solo bisogna essere architetti geniali e professionali, trovare un committente ricco e potente che finanzia i progetti senza intrusioni di alcun genere, ma è necessario un attento lavoro supplementare di **immagine** (v.), che porti l'architetto a essere riconoscibile agli occhi del grande pubblico, composto anche da persone che non si occupano di architettura contemporanea". (Lo Ricco, Micheli, 2003)

Ma spesso oltre ai progettisti sono i progetti che questi grandi studi propongono che diventano noti, dei veri e propri oggetti di culto. È l'**immagine** (v.) che colpisce, è la forma che diventa simbolo e tramite i media un'icona!

La decostruzione, per dirla alla Derrida, spesso associata a questi oggetti/progetti se da un lato non consente di interpretare in modo univoco l'opera, dall'altro ammette significati molteplici che chiunque prova a decifrare. Ed è proprio della libertà di interpretazione, dalla possibilità di immedesimazione e dalla capacità attrattiva che l'icona trae la sua forza, per essere considerata tale deve essere largamente apprezzata e riconosciuta. Ed è per la loro capacità di entrare nell'immaginario popolare che le icone architettoniche saranno sempre più emblematiche di un determinato momento storico, immagini rappresentative di una città e simboli della società.



[2] *Oggi le forme degli edifici diventano icone pur senza avere alcun riferimento esterno. Possono non assomigliare a niente di particolare, o magari assomigliare soltanto ai processi che le hanno realizzate. In questo caso non si relazionano ad alcun riferimento esterno bensì a uno interno. Si tratta di icone dallo scarso significato e dai limitati riferimenti culturali. Non c'è ragione di chiedere ai nostri più famosi architetti: "perché ha questo aspetto?" Perché quella certa forma può essere prodotta dal computer.*

Peter Eisenman

*Dopo Bilbao, sono stato chiamato per fare edifici "alla Frank Gehry". Mi chiedono proprio questo. Vogliono un "Frank Gehry". Diventa un problema quando propongo un progetto e mi dicono "Quello non è un edificio alla Gehry".*

Frank O. Gehry

In semiologia, il termine icona indica uno dei tre tipi fondamentali di segni (Pierce 2003), gli altri due sono il simbolo e l'indice; ciò che li contraddistingue è il modo di rapportarsi di ogni segno con il mondo reale esteriore. In particolare l'icona è il segno che presenta almeno una delle qualità o ha la stessa configurazione dell'oggetto significato, e quindi il più vicino all'idea di "somi-glianza".



A.A



In architettura un'icona può essere il diagramma di un edificio; in un progetto, l'**immagine** (v.) che rimanda a un'idea schematizzata e sintetica, ma immediata.

In base a questo rapporto tra significante e simbolo, l'icona come rappresentazione grafica delle immagini sacre, nasce dalla tradizione dell'arte bizantina ripresa dall'arte balcanica e russa come dipinto su tavola di legno o lastra in metallo, decorata e dipinta con oro argenti e pietre preziose. In epoca post-industriale l'icona diventa espressione della società, icona di stile, icona come emblema di un **bisogno** (v.) collettivo; nell'epoca della "riproducibilità tecnica" in cui l'**immagine** (v.) è uno dei principali mezzi di comunicazione e a seguito dell'affermarsi del cinema, l'icona diventa emblema di un'epoca, il termine viene portato alla massima espressione con la pop art.

In epoca recente, in campo informatico l'icona è quel simbolo che rimanda a un comando, un'azione specifica. Il termine assume una rilevanza fondamentale nei sistemi operativi dotati di interfaccia grafica, in cui l'icona diventa il tramite tra il comando e l'azione, riconfermandosi come il segno che mette in relazione l'ideale con il mondo esteriore.

Attraverso lo sviluppo della tecnologia, il simbolo, l'icona assume una potenza sempre maggiore, la fotografia diviene il mezzo per interrogare i luoghi abituali e per svelare le icone che popolano il mondo contemporaneo. Interpretazioni del reale

e punti di vista, le icone sono particolari immagini che indagano i processi della percezione e della memoria collettiva, e allo stesso tempo coinvolgono per la loro capacità evocativa.

M.L.N.

**I**dea costruttiva. *La costruzione è il vero custode dello spirito del tempo, perché è oggettiva e non è affetta dall'individualismo o dalla fantasia. L'idea di una costruzione chiara è uno dei principi che dovremmo accettare. Possiamo parlare di essa facilmente, ma realizzarla non è facile; è difficile afferrare l'essenza di questa costruzione ed elevarla a una **struttura** (v.). L'architettura inizia quando due mattani sono messi assieme accuratamente. L'architettura è un linguaggio che ha la disciplina di una grammatica. Un linguaggio può essere usato per normali scopi di tutti i giorni come prosa. E se sei molto bravo, puoi parlare una stupenda prosa. E se lo sei veramente, puoi essere un poeta. Ma è lo stesso linguaggio e la sua caratteristica è quella di presentare tutte queste possibilità. Riguardo ai principi generali, il fisico Schrödinger diceva: « il vigore creativo di un principio generale dipende precisamente dalla sua generalità », e questo è esattamente quello che io intendo quando parlo della **struttura** (v.) in architettura. Non si tratta di una soluzione specifica. È un'idea generale. E, sebbene ogni edificio rappresenti una soluzione particolare, non è questa che lo motiva.*

Ludwig Mies van der Rohe

La nozione di idea costruttiva rievoca la contrapposizione vitruviana tra *ratiocinatio* e *fabrica*. Nel termine «idea», infatti, è implicita la presenza di una dimensione noumenica (la *ratiocinatio*), che esprime gli aspetti ideali o geometrico-spaziali del progetto; nella parola «costruzione», al contrario, è sottesa l'esistenza di una condizione fisica (la *fabrica*), che rappresenta la consistenza materiale dell'edificio. Questa duplice natura determina una ricchezza semantica che, più in generale, è

propria di tutta la teoria dell'architettura, i cui ambiti discorsivi interessano una pluralità e una complementarità di saperi tra loro diversi.

A titolo d'esempio, se ripensiamo agli studi di meccanica compiuti da Robert Hooke (Hooke 1667), risulta evidente come l'entasi di una colonna sia in primo luogo il frutto delle ragioni del costruire (trattandosi di un profilo formale determinato dallo sforzo di «compressione»), oltre a essere una esigenza visuale o percettiva.

Pensando alla bellezza e agli aspetti ideali di una muratura notiamo come ogni atto costruttivo non possa «parlarci» se non a partire dalle proprie motivazioni materiali (Frampton 1995). Ogni volta che a un'architettura attribuiamo un «carattere», lo facciamo, infatti, per mezzo delle leggi naturali della costruzione e dei suoi nessi costitutivi. Ciò ci induce a ritenere che non esiste altro modo per produrre lo spazio architettonico se non per mezzo della «costruzione» (Vacchini 2007). Quest'ultima, curiosamente, rivela tanto più la sua intima essenza fisica quanto più i suoi principi geometrici «ideali» di base, come il ritmo e la proporzione, si ripetono. Lo spazio architettonico non esiste senza **struttura** (v.), sebbene quest'ultima non possa essere limitata allo scheletro, ma debba rappresentare l'insieme ordinato e unitario delle parti di un edificio. La costruzione diviene architettura se assurge a insieme delle euristiche che trasformano l'opera in un tutto. Il tema dell'euritmia, a sua volta, non può essere disgiunto dalla questione degli «eidotipi». L'architettura, in altri termini, ancor prima di essere istanza materiale, è noumeno, misura, ritmo, astrazione.

La costruttività, allora, i cui corretti dimensionamenti si fondano esattamente sull'equilibrio e sulla proporzionalità, costituisce il presupposto ontologico per determinare la bellezza architettonica, la quale, a sua volta, è espressione del numero e della misura. Sulla base di tali riflessioni possiamo anche affermare che la modularità, e la nozione di standardizzazione a essa associata, rappresentano più un problema logico-geometrico che un tema industriale-produttivo.

Riflettendo sul pensiero di Louis I. Kahn secondo cui «la forma è: l'ordine e la forma» (Twombly 2003), comprendiamo come la **struttura** (v.) for-

male di un'architettura sia la prova tangibile della conoscenza umana sulla «**morfologia** (v.)» - nel senso letterale del termine - del mondo naturale. Indagare il senso dell'organizzazione formale di un edificio, di conseguenza, è prendere atto del grado di comprensione della forma costruita, attribuendo a essa una **valore** (v.) epistemologico. Un'autentica profondità progettuale, quindi, può solo scaturire dalla congiunzione tra conoscenza e costruzione, nell'intento di prevenire alla bellezza attraverso la messa in opera delle leggi di natura (Torroja 1957). La costruzione, pertanto, coincide con un «rito poetico», il cui scenario formale si esplica solo entro le possibilità concesse dalla *physis*. Tale rito, più precisamente, assume lo status di una mimesi essenzialista, la quale non riproduce le forme e i modelli della natura, ma ne imita i principi e le leggi interne. D'altra parte, la materia - organica e inorganica - si organizza e si definisce morfologicamente sempre secondo principi gravitazionali. La sua entelechia non può pertanto essere disgiunta da questo condizionamento di base. È tale presupposto che induce il sistema morfologico dell'architettura a tenere necessariamente in considerazione il sistema costruttivo (Benvenuto

1981). Venendo al tema della relazione tra costruzione e *venustas*, dal momento che l'edificare dipende dagli immutabili comportamenti meccanici dei materiali, è logico supporre che i fondamenti estetologici dell'*ars aedificatoria* si basino su leggi fisiche e su equilibri costruttivi che precedono e fondano il bello. Tutto quello che definisce la **struttura** (v.) formale di un edificio, se vuole concorrere a determinare la bellezza, deve cercare il senso di ordine, il quale è assai vicino al termine *kòsmos* (da cui deriva la parola «cosmesi»); e l'ordine, viceversa, deve implicitamente comportare l'esistenza di una «**struttura** (v.)».

Ciò nonostante, la nozione di idea costruttiva non può banalmente essere identificata con un metodo progettuale improntato al falso mito dell'«onestà strutturale», ma con un approccio alla «forma costruita» volto a valorizzare le ragioni più profonde che legano le leggi della gravitazionalità alla nozione di *venustas*. Il linguaggio costruttivo, più generalmente, può essere intrinsecamente legato alla nozione di bellezza e possedere **valore** (v.) sovraistorico, proprio in quanto fondato sui principi eterni di simmetria, modulo, unitarietà e proporzione. In sintesi si può dire che la nozione di «idea costruttiva» rende omaggio alla semplicità del bello

e ai principi naturali sui quali esso si basa. Tornano in mente le parole di Schopenhauer (Schopenhauer 1818), secondo cui la *venustas*, in architettura, si risolve nell'evidenziazione della *firmitas*, ovvero nella misura in cui rende esplicito il rapporto tra sostegno e carico (*Stütze und Last*). In definitiva, la *venustas* prevale su tutto. Supera l'*utilitas* e nobilita la struttura di un edificio, ovvero la sua *firmitas*, elevandolo a bellezza. In che termini? Utilizzando  $\sigma$  e  $\tau$  (sigma e tau, rispettivamente gli sforzi di compressione, di trazione e di taglio, usati convenzionalmente nella scienza delle costruzioni) al fine di far riposare l'occhio, puntando cioè a una loro «attenuazione percettiva». Ciò consente di generare un senso di equilibrio e di serenità, in grado di collocarsi oltre le tensioni gravitazionali, di affermare il bello e, allo stesso tempo, di reiterare il **valore** (v.) simbolico degli archetipi strutturali.

A.C.

**I**dentità. *I don't believe in some "new identity" which would be adequate and authentic. But I do not seek some sort of liberation from identity. That would lead only to another form of paralysis - the oceanic passivity of undifferentiation. Identity must be continually assumed and immediately called into question.*

Rem Koolhaas

La nozione di identità cambia significato nel corso dei tempi. Dal rigido aristotelico principio di «identità e non contraddizione», si evolve fino a rappresentare il suo opposto che può essere sintetizzato nella «*coincidentia oppositorum*» con cui Nicolò Cusano identifica nel trascendente l'unione dei contrari. Oggi si perviene a una definizione più sfumata, che accentua l'**immagine** (v.) scomposta definita dalla compresenza di elementi diversi. Si conferma così la nozione di «*différance*» lanciata da Derrida per delineare la complessità del reale nella presenza simultanea di un sistema di elementi fisici, di segni e di nozioni immateriali.



Nel progetto d'architettura, l'intuizione dell'esistenza dell'identità sembra precedere qualsiasi dimostrazione e può persino sostituirla una possibile definizione. Tanto che il termine è spesso impropriamente impiegato come sinonimo allusivo di altri significati, tra cui "carattere", "contesto", "tradizione", fino a impoverirne la ricchezza semantica e consumarne il senso più elevato.

Se l'identità di un progetto può essere descritta mediante la sua capacità di manifestare adeguatezza o assonanza al luogo, attraverso l'adesione a culture tecniche e all'impiego di materiali e forme desunte dalla tradizione, l'essenza problematica dell'identità resta invece un fenomeno più profondo e al tempo stesso più mite e sottile. Quasi a trasporre l'*immagine* (v.) goethiana delle "affinità elettive" dal piano dei sentimenti umani a quello del progetto architettonico, una coerente nozione d'identità può partire dalla lettura di quei legami che si stabiliscono quasi per anomalia, tra elementi differenti arrivando a proporre nuovi significati.

L'identità dell'architettura è un'idea sfumata e impalpabile, che tuttavia si coglie e verifica in questioni concrete di progetto nella cui lettura simultanea può essere individuato un principio comune d'appartenenza. In questa accezione, a partire dal luogo, dalle culture e dalle tradizioni popolari, l'identità non è mai un fatto consolidato, ma si configura come una nozione libera, sempre aperta al cambiamento. Il Cimitero nel bosco a Stoccolma (Asplund, Lewerentz 1940), certamente è interpretazione evidente di questioni funzionali e di principi formali, ma dimostra anche, mediante pochi e incisivi segni architettonici, di saper leggere l'identità culturale di quel luogo sospeso tra natura e atemporalità.

La forza dell'identità si riconosce in certe forme desunte dalla tradizione, nell'impiego di materiali appartenenti a una certa pratica costruttiva, nella sensibile interpretazione di nuove forme definite e persino nel trattamento delle superfici o nell'attitudine a elaborare i particolari costruttivi intesi come dettagli architettonici in assonanza con le culture costruttive più arcaiche. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (F. Albini 1956), nella riduzione dei mezzi formali, nella piccola dimensione, nel trattamento dei materiali sospesi fra tra-



dizione e contemporaneità e nella perizia artigianale esecutiva dei dettagli, allude insieme alle due tradizioni, colta e popolare, costitutive della città e dimostra con esattezza una percepibile assonanza alla sua identità collettiva.

L'identità dell'architettura, come nodo intellettuale, è una tensione trasversale alla storia, si dimostra insensibile alle mode, agli stili e alle tendenze, per occuparsi di questioni più profonde. In primo luogo è un'affermazione di cultura. Essa stabilisce legami elettivi con i dati fisici e topografici, con la situazione ambientale, con la misura dei luoghi e persino con le caratteristiche climatiche di una regione. L'identità si modifica sotto la spinta di esigenze sociali, processi culturali, eventi emblematici o situazioni contingenti. In questa accezione si collega alle nozioni di memoria e di carattere, valori necessari al progetto e strategemi narrativi indispensabili a riaffermare un collettivo senso di appartenenza. Il municipio di Murcia (R. Moneo, 1998) è un efficace esempio di questo nuovo rapporto di continuità. Il doppio fronte del nuovo edificio è concepito come un contrappunto al prospetto scavato della chiesa barocca, mediante l'inserimento di un'architettura

forse imponente, ma che pure "sembra sia sempre stata lì". Il municipio modifica in chiave contemporanea l'identità della piazza come spazio unitario e come scena di vita collettiva.

Per questi motivi l'identità è sempre un materiale di progetto e prima di tutto, lo è per una libera scelta individuale. Enfatizzare la sua evidenza significa ricomporre una *struttura* (v.) di significati sottovalutati, che può regolare ogni progetto d'architettura in rapporto al luogo, tenendo in considerazione che i necessari elementi comuni di lettura sono delle possibili trascrizioni, variabili, locali e soggettive, di pochi elementi espressi da una cultura costruttiva senza tempo.

M.B.

**prodotto di movimenti incessanti che si sviluppano lungo una trama di percorrenze per lo più invisibili che solcano spazio e tempo e che si intrecciano ad altre, palesi, seguendo traiettorie di varia estensione.**

Alberto Ferlenga

**I**llusione. Fino a questo momento abbiamo messo in rilievo le categorie e gli stati d'animo creati dall'ambiente, la qualità e l'identità del luogo. La prossima fase sarà l'unione di «questo e quello» per capire che tipi di emozione e di situazioni drammatiche possano sorgere nelle varie forme di rapporto. Il primo esempio, l'illusione, si basa sulla falsa impressione che «questo e quello» si identifichino. Sappiamo che una delle proprietà dell'acqua è quella di essere una superficie piana, quando è in riposo; eppure alzando le pareti che limitano la piscina, pareti che come tutti sanno sono sempre piane, orizzontali, si crea l'illusione che la superficie dell'acqua sia in discesa. La superficie orizzontale viene a identificarsi con la pendenza, «questo» coincide con «quello».

Gordon Cullen

Composta dai termini latini *in* e *ludere*, il significato letterale della parola illusione trae la sua origine dallo scherzo, dal farsi beffe, in un'accezione ironica e giocosa del termine, che solo successivamente verrà associato al verbo illudere, ovvero ingannare, che collega all'originario concetto un aspetto fraudolento e malizioso.

Più in generale possiamo affermare che il termine illusione denota una rappresentazione inganne-

vole della realtà, ovvero la distorsione di un dato sensoriale, causata dal modo in cui il cervello organizza e interpreta le informazioni fenomeniche ricevute, distorsione che può tuttavia anche essere indotta da artificio altrui. Le illusioni possono coinvolgere tutti i sensi, ma quelle visive sono le più famose e conosciute, dal momento che la vista spesso prevarica gli altri sensi.

La scienza della visione è quel ramo degli studi cognitivi riguardante il sistema visivo, condotti sperimentalmente con i contributi pluridisciplinari della psicologia, delle neuroscienze e della modellistica simulativa, per i quali le illusioni ottiche occupano un posto di grande rilievo: in particolare, quelle ottico-geometriche (il nome deriva dal fatto che sono a carico del sistema visivo e che sono composte da figure geometriche semplici) sono le più comuni e conducono a errori di dimensione (sovrastima o sottostima di elementi della figura) o "distorsioni" percettive (ad esempio, linee rette che vengono percepite come curve). Casi tipici della prima categoria sono le illusioni di Müller-Lyer, dove il primo segmento verticale viene percepito più lungo del secondo, pur essendo oggettivamente uguale, e ancora l'illusione di Ponzo, dove la lunghezza del segmento orizzontale superiore viene sovrastimata rispetto a quello inferiore. Alla seconda categoria appartengono invece le illusioni di Hering e di Wundt, dove le linee orizzontali vengono percepite in entrambi i casi come curve, pur essendo in realtà rettilinee.

In condizioni artificiali, come accade nella percezione di immagini pittoriche, spesso si verificano casi di ambiguità e di instabilità percettiva: e proprio la conoscenza della fisiologia del sistema visivo da un lato e quella della geometria proiettiva dall'altro, ha permesso agli artisti, a partire dal XVI secolo, di produrre opere d'arte basate sull'uso volontario e consapevole dell'illusione prospettica, come trompe-l'oeil, prospettive solide e anamorfosi, che in essa trovano il proprio peculiare **valore** (v.) artistico. In particolare, il tema dell'illusione nella rappresentazione pittorica nasce come strettamente legato alle straordinarie capacità del metodo geometrico della prospettiva lineare di rendere assolutamente plausibile l'**immagine** (v.) piana di uno spazio, in realtà tridimensionale, grazie all'analogia della proiezione conica con i meccanismi della visione fisiologica. Pietro Accolti la definisce entusiasticamente *Lo inganno degli occhi*, nel titolo del suo celebre trattato (Accolti 1625), a sottolineare la scoperta delle infinite possibilità rappresentative che il metodo geometrico offriva alla rappresentazione e alle arti visuali; non si deve tuttavia cedere all'errata convinzione che la prospettiva possa generare immagini così soddisfacenti per la percezione umana da indurre l'osservatore a crederle reali. Martino Feyles afferma infatti, di non aver mai avuto notizia: « di persone che abbiano cercato di farsi una passeggiata dentro una fotografia [o dentro un dipinto, n.d.a.] di Piazza San Marco!» (Feyles 2008).





Tale asserzione mette a mio avviso l'accento sull'indispensabile ruolo, in campo artistico, della partecipazione consapevole del soggetto percipiente, che condivide il gioco della trasposizione prospettica del reale con l'intento di provarne piacere e di apprezzare il **valore** (v.) della rappresentazione in termini di *venustas*, secondo quell'originario senso del *ludere* che svincola il termine illusione dal concetto negativo dell'intento fraudolento.

Se si volesse infatti che l'occhio fosse realmente ingannato, cioè indotto a credere il **falso** (v. *vero/falso/verosimile*), in un'assoluta inconsapevolezza dell'errata interpretazione del dato sensoriale, bisognerebbe usare una serie complessa di artifici geometrici, luministici e cromatici che impediscano all'osservatore di percepire quella prospettiva come "rappresentazione" del reale. La camera di Ames è il più tipico esempio di come un consapevole uso geometrico della prospettiva, in accordo con opportuni effetti di luce, possa realmente ingannare l'occhio umano, posto tuttavia in determinate condizioni di vincolo visivo: «quando si osservano persone e oggetti in una camera distorta di questa specie, le assunzioni che l'osservatore si è costruito circa le dimensioni di queste persone e di questi oggetti entrano in conflitto diretto con le sue assunzioni circa la "normale" forma della stanza» (Ittelson, Kilpatrick 1967). Le camere distorte sono strutture di varie forme e dimensioni che, osservate da un unico e opportuno punto di vista, frequentemente ridotto a un semplice spioncino, appaiono come ambienti regolari a pianta rettangolare. La loro geometria è basata sul principio di equivalenza apparente di configurazioni dissimili se osservate secondo il medesimo angolo visuale. Sarà la percezione di oggetti regolari dislocati all'interno o di figure umane in ingresso ad apparire distorta,

mentre la camera manterrà invariato il suo aspetto regolare.

**I**mmagine. *Quando sono intento a progettare, mi lascio guidare da immagini e atmosfere del ricordo, che posso mettere in relazione con l'architettura che vado cercando. Le immagini che mi vengono alla mente derivano in parte da esperienze soggettive. Mentre progetto, cerco di scoprire cosa significano, per imparare come si producono determinate atmosfere e forme ricche di immagini.*

Peter Zumthor

*Mi interessa l'architettura effimera, il mondo della provincia, gli oggetti che tutti definiscono kitsch (v.) che per me non la sono mai stati, oggetti carichi di desideri, di sogni, di memorie collettive. E gli altri miei soggetti di sempre, finestre, specchi, stelle, palme, e gli atlanti, i mappamondi, i libri, i musei, le immagini e le persone attraverso le immagini.*

Luigi Ghirri

Il termine deriva dalla radice latina *imago*: figura, ritratto, in quanto espressione di una rappresentazione reale o ideale di una cosa o come prefigurazione (Barthes 1979). L'interpretazione del



dato reale produce una figura che in genere chiamiamo **immagine** (v.). A **differenza** (v. *differenza/diversità/variazione*) della fantasia che non ha relazione con il dato reale, l'**immagine** (v.) si manifesta come idea, memoria, o elaborazione creativa e diviene realizzazione di un tratto, decifrandone i segni, per trasformarsi in un disegno che è l'atto stesso del progettare (Zumthor 2003). L'immagine è legata al processo progettuale come materiale (Rossi 1970).

L'immagine come strumento di comunicazione si manifesta attraverso il segno o un sistema di segni; per le discipline grafiche si tratta di un elemento illustrativo, determinante per la comunicazione di un significato emotivo, culturale o fisico. La semiotica, in qualità di studio dei segni, offre degli strumenti attraverso i quali interpretare le immagini e afferma che un'immagine è in grado di comunicare in tre modi: il segno o ciò che rappresenta, il sistema più ampio cui tale segno appartiene e il contesto nel quale è inserito. Il segno non è altro che il prodotto dell'atto che unisce significante e significato, instaurando una relazione tra due *relato* (Barthes 1966). Vedere un'immagine è partecipare a un processo formativo; è un atto creativo. Dalla più semplice

**Confórm** ([confórm.tumblr.com](http://confórm.tumblr.com)) è un archivio iniziato un anno fa per far fronte alla necessità personale di gestire i miei riferimenti visuali. È uno strumento di lavoro che mette in relazione elementi lontani o vicini, già presenti nel nostro immaginario collettivo e nella cultura delle immagini e delle arti visive... Le forme sono già presenti in natura: a noi spetta il compito di rielaborarle e dare loro un senso nuovo.

Davide Trabucco

forma di orientamento alla più complessa unità plastica di un'opera d'arte, c'è una significativa base comune: il susseguirsi delle qualità sensorie del campo visivo e la loro organizzazione (Kepes 1971).

L'opera dei visionari ci aiuta a vedere nell'immaginazione estetica non una semplice disposizione a percepire, organizzare, fissare, esteriorizzare, ma un potere di trasfigurazione, che cerca e crea spontaneamente la propria tecnica. L'estetica dei visionari diviene, attraverso l'immagine incisa,

tecnica innovatrice e creativa di interpretazione dei luoghi (Focillon 1926).

Con la scoperta della fotografia l'immagine diviene strumento di conoscenza: la storia, infatti, si differenzia dal racconto perché può essere narrata attraverso le immagini (Valéry 1939).

L'immagine può essere disegnata, pensata, descritta, narrata, proiettata, impressa, momentanea, può essere visione o fotografia del dato reale e di un contesto. Talvolta il termine è utilizzato per descrivere la qualità che dà **valore** (v.) (o

disvalore) a un luogo, una città, un'architettura, o addirittura alla stessa figura dell'architetto, che attraverso la sua **immagine** (v.) diviene espressione di un tempo o di una **moda** (v.). L'immagine diviene in questo caso specifico sempre più oggetto di **mercato** (v. *mercato e bellezza*).

**M.L.N.**

## Incommensurabile

1. Di fatti o grandezze che non ammettono una misura comune, tra cui non è perciò possibile stabilire un rapporto, almeno in senso elementare.

2. Ciò che non può essere misurato, perché infinitamente grande, immenso.

Enciclopedia Italiana Treccani

*Trovare parole per ciò che si ha dinanzi agli occhi: come può essere difficile. Ma quando esse arrivano, allora è come se battessero con dei piccoli colpi di martello contro la superficie del reale, sino a sbalzare, come da una lastra di rame, la forma. «Alla sera le donne si raccolgono alla fontana davanti alla porta della città, per prendere acqua in grandi brocche». Soltanto quando ebbi trovato queste parole, dal turbamento delle impressioni immediate emerse, con i suoi precisi rilievi e le sue ombre profonde, l'immagine (v.). Cosa mai avevo saputo prima dei salici fiammeggianti, che al pomeriggio fanno guardia con le loro lingue di luce davanti ai bastioni che cintano la città? Quanto strette prima dovevano stare le tredici torri, e come comodamente ciascuna trovava ora il suo posto, e anzi avanzava ancora molto spazio tra loro! A chi viene da lontano subito il borgo sembra scivolato, di soppiatto come da una porta, nella campagna. Esso non dà l'impressione che sia possibile raggiungerlo ma se si fa tanto di riuscirci, allora il suo grembo ci accoglie e ci si perde nel concerto dei grilli e nel vociare dei bambini. Nel corso di secoli come si sono sempre più strette fra loro le sue mura; quasi nessuna casa che non porti le tracce di ampi archi sopra alle anguste porte. Le aperture, da cui ora sventolano sudice tende a riparo dagli insetti, erano una volta bronzei portoni. Resti dell'antica decorazione in pietra sono rimasti come dimenticati nelle mura, e conferiscono loro un tratto araldico. Passata la Porta San Giovanni, ci si sente in un cortile, non in una strada. Anche le piazze sono cortili, ma in tutte ci si sente al riparo. Quel che spesso si trova nelle città del Sud, in nessun altro luogo è tangibile come qui; ossia che l'uomo che le abita dura fatica a rammentarsi di ciò che gli occorre per vivere, tanto il profilo di questi archi e di questi merli, l'ombra e il volo dei colombe e delle cornacchie gliene fa scordare il bisogno (v.). Gli riesce difficile svincolarsi da questa sovraccarica realtà, di mattina pensare alla sera, di notte al giorno. La dove si può stare in piedi, ci si può anche sedere. Non soltanto i bambini, ma anche le donne hanno il loro posto sulla soglia di casa, a stretto contatto con la terra, le sue tradizioni e forse le sue divinità. La sedia davanti alla porta e già segno di innovazione cittadina. Dell'inaudita facoltà di star seduti al caffè si avvalgono unicamente gli uomini. Mai prima di allora il sole e la luna si erano levati così sullo schermo della mia finestra. Quando sono steso a letto di notte o al pomeriggio, non vedo che cielo. Solitamente incomincio a svegliarmi poco prima dell'alba. Poi aspetto che il sole si levi dietro il monte. Ecco allora questo primo, fuggevole attimo in cui esso non è più grande di una pietra, una piccola pietra ardente sulla cresta del monte. Ciò che Goethe disse della luna: «Il tuo orlo spunta lucente come stella», ancora nessuno l'ha detto del sole. Ma qui non di stella si tratta, ma di pietra. Gli antichi devono aver posseduto l'arte di tener nascosta presso di sé questa pietra come un talismano, e di far prendere così al tempo una piega felice. Guardo dall'alto delle mura della città. La campagna non fa pompa di ville e fattorie. Ce ne sono molte, è vero, ma celate e difese. Le corti, a cui solo il bisogno ha aggiunto nuove costruzioni, sono, non solo nello stile ma in ogni sfumatura dei mattoni e dei vetri, raffinate come non lo è nessuna casa di ricchi perduta nel verde. Ma il muro a cui mi appoggio partecipa del segreto dell'ulivo, la cui chioma, come un serto tenace e poroso, lascia filtrare da mille varchi il cielo.*

Walter Benjamin

Se, come è vero, nella *Poetica* Aristotele indicava come *conditio sine qua non* della bellezza di un qualsiasi oggetto la *megethós* - vale a dire, l'adeguatezza delle sue dimensioni alle nostre facoltà sensibili - era già chiaro agli antichi Greci come le idee di incommensurabile, immenso e infinitamente grande non avessero molto a che vedere con la sfera del bello; ben più affini, invece, sembrano essere con la sfera del **sublime** (v.) inteso in senso moderno: nello specifico, con quel sublime matematico con cui Immanuel Kant definiva, nella *Critica del Giudizio* (Kant 1790), le manifestazioni incomprensibili della natura che ci sovrastano in termini di scala ed estensione. Per millenni l'architettura è stata interpretata come disciplina della misura e della com-misurazione, in cui all'uomo veniva assegnata una posizione di assoluta centralità: già Vitruvio riconosceva nelle proporzioni del corpo umano il sistema di regole matematiche su cui si fondava l'equilibrio universale, e che doveva quindi essere canone in architettura come in tutte le arti.

Questa idea di spazio letteralmente "a misura dell'uomo" si ripresenta - com'è noto - in un grande ventaglio di declinazioni nella storia della cultura occidentale, dalla "con-prensibilità" visiva e intellettuale dell'architettura rinascimentale all'enfasi sulla misura durante l'Illuminismo. Nella sua

...si passavano intere mattinate con strumenti a misurare piazza Leonardo da Vinci, forse la più brutta piazza del mondo ma certamente la più misurata da generazioni di architetti e ingegneri milanesi. Ora accadeva che, avvenendo le misurazioni di primavera e con una certa svogliatezza e per mille motivi che non risultavano nelle probabilità di inesattezza, spesso le triangolazioni non si chiudevano. La forma finale della piazza era una forma assolutamente originale; e io trovo in quella incapacità di chiudere queste triangolazioni non solo e certamente la nostra incapacità e indolenza ma anche qualcosa di mitico come una dimensione in più dello spazio.

Aldo Rossi

celebre introduzione al *Saggio sull'arte* di Boullée (Rossi 1967), Aldo Rossi afferma che gli edifici progettati dal maestro illuminista, pur lavorando sulla grande scala, non escono mai dal dominio dell'architettura perché l'uomo continua a essere comunque il loro principale riferimento: la geometria delle loro forme si rivela infatti profondamente umanista, per il suo farsi carico di significati civili che chiamano in causa la memoria collettiva.

Ma la traiettoria di questo concetto ha una gittata ancora più lunga, se si pensa che lo stesso Le Corbusier, nel 1948, parlava di spazio "indicibile" non per riferirsi a una spazialità mistica o spirituale, ma piuttosto a una configurazione spaziale "esatta come la matematica": è proprio nei tracciati regolatori e nel modulator che affiora con maggiore evidenza il nucleo umanistico, la (neanche troppo) nascosta "nostalgia del passato" dell'architettura del moderno.

A operare una netta cesura in tal senso, e a invocare un cambiamento radicale di **paradigma** (v.)

C'era una bellezza che non so dire in quella pignatta per titani: la bellezza di ciò che è smisurato, di ciò che oltrepassa a tal punto i confini del nostro convenzionale senso della dimensione da porsi come una sorta di aggressivo mistero sull'uomo e la sua smania di onnipotenza.

Ermanno Rea

in anni in cui l'ideologia del moderno è al suo canto del cigno è Peter Eisenman: il suo ormai noto *Post-functionalism* (Eisenman 1976) rappresenta, di fatto, una prima negazione del dominio millenario dell'uomo sull'architettura, e una prima apertura verso una concezione incomprensibile e incommensurabile - proprio nel senso di post-umanista - dello spazio architettonico.

Più recentemente, all'idea di incommensurabile si riferisce Rem Koolhaas nella *Bigness* (Koolhaas 1995) quando parla di quella «massa critica» del grande edificio - risultante dell'assemblaggio di funzioni distinte, tra loro indifferenti - che lo colloca in qualche modo «al di là del bene e del male»: la bellezza come modalità di manifestarsi di ciò che è controllabile, misurabile visivamente nel suo insieme - e per questo giudicabile - dall'osservatore viene "disattivata" per lasciare spazio all'in-comprensibilità e all'imponderabilità del "fuori scala" architettonico, una sorta di **sublime** (v.) matematico artificiale.

Ma come l'informe e il **perturbante** (v.) della vulgata decostruttivista, anche l'incommensurabile viene assorbito dalla società dei consumi e dell'estetica diffusa, e riconvertito in uno degli ingredienti - il principale, forse - dello spettacolare: «l'Extra Large di dimensioni smisurate e figure sfigurate» che mette alla prova i nostri sensi «sino ai limiti di estenuazione, di torsione, di allucinazione,

**Superata una certa massa critica, un edificio diventa un Grande Edificio. Una tale mole non riesce più a essere controllata da un solo gesto architettonico, e nemmeno da una qualsivoglia combinazione di gesti architettonici. Questa impossibilità fa scattare l'autonomia delle sue parti, il che è diverso dalla frammentazione: le parti restano legate al tutto**

Rem Koolhaas

di disturbo, di instabilità» (Terranova 2001) in un panorama urbano contemporaneo in cui «tutto è grande, enorme, fuori scala, eccezione nell'eccezione, moltiplicazione di un ipertesto che annulla insieme con la misura della regola ogni possibilità della **differenza** (v. *differenza/diversità/variazione*)» (Gregotti 2013). Nella città ridotta ormai a mero epifenomeno della forza irresistibile del capitale, il ruolo dell'architettura è unicamente quello di un «rispecchiamento acritico di un'organizzazione globalista dei valori e degli obiettivi economici correnti»: un **nichilismo** (v.) urbano in cui «non c'è più traccia del senso di necessità ma solo di quello dell'accumulazione, nell'estensione senza fine della volontà di stupefazione senza il meraviglioso» (Gregotti 2013). La sfida al grattacielo più alto del mondo si rinnova anno dopo anno tra le nuove roccaforti del capitalismo globale: l'incommensurabile - nel senso di enormemente grande - diventa espressione materiale di una cultura che sembra aver fatto proprio il concetto di sublime come straordinario, dietro cui in realtà si cela solo il **valore** (v.) assoluto del denaro.

E.R.R.

**I**ntenzionalità estetica. La città, oggetto di questo libro, viene qui intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo riferirmi solo all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture: ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo. Ritengo che questo punto di vista, indipendentemente dalle mie conoscenze specifiche, possa costituire il tipo di analisi più complessiva della città; essa si rivolge al dato ultimo e definitivo della vita della collettività, la creazione dell'ambiente in cui essa vive. Intendo l'architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui si manifesta; essa è per sua natura collettiva. Come i primi uomini si sono costruiti abitazioni e nella loro prima costruzione tendevano a realizzare un ambiente più favorevole alla loro vita, a costruirsi un clima artificiale, così costruirono



secondo una intenzionalità estetica. Essi iniziarono l'architettura a un tempo con le prime tracce della città; l'architettura così connaturata al formarsi della civiltà è un fatto permanente, universale e necessario. Creazione di un ambiente più propizio alla vita e intenzionalità estetica sono i caratteri stabili dell'architettura; questi aspetti emergono da ogni ricerca positiva e illuminano la città come creazione umana. Ma per dare forma concreta alla società, ed essendo intimamente connaturata con essa e con la natura, essa è diversa e in modo originale da ogni altra arte e scienza.

Aldo Rossi

L'intenzionalità estetica è uno dei caratteri stabili dell'architettura. Così è definita da Aldo Rossi ne *L'architettura della città*, creando una corrispondenza con il pensiero della corrente fenomenologica, e in particolare con le teorie di Husserl, che sosteneva il ruolo centrale dell'intenzionalità nei fenomeni mentali (non fisici).

L'intenzionalità estetica è intesa come volontà di bellezza, come *ästhetik Wollen*, che presuppone che ogni tempo – creando un parallelo con la *kunstwollen* del Riegel – genera un orientamento, un in-tendere, verso un'idea di bellezza. Tale idea predeterminabile di bellezza è espressa nei trattati in cui i canoni rappresentano un corpus univoco, per cui l'essenza del trattato e la sua possibilità risiedono nella capacità di un tempo di stabilire tale sistema. Ne *La filosofia dell'arte*, Schelling descrive la bellezza come esito di una volontà e di una intenzione con il fine della metafora e della rappresentazione (Schelling 1802). Con le nuove caratteristiche multidirezionali, democratiche e plurali individuate dalle istanze dell'epoca moderna, il fine rappresentativo di tale volontà – ma anche il discorso autonomo dell'architettura e del-

l'arte – ha imposto vari procedimenti, tecniche, principi che mettessero in scena diverse possibilità formali e interpretative.

La corrispondenza intenzione/ricerca della bellezza – per cui la bellezza è un esito predeterminabile – è, per certi aspetti, messa in crisi. Si riconosce, già alla fine dell'Ottocento, il limite di un'intenzionalità che controlli esattamente l'esito, come sottolinea Baudelaire quando fornisce una definizione del "bello in particolare" (Baudelaire 1868) in cui viene riconosciuto che una delle caratteristiche della bellezza (la bizzarria) non è strettamente controllabile, non appartiene più a un dominio volontario. Nel Novecento (con lo Strutturalismo) si sviluppa il tema dell'"opera aperta", di un'opera più disponibile alle possibilità interpretative, secondo l'idea di cedimento e apertura che è tradotta nel Monza-San Rocco di Rossi e Grassi, di cui Rossi descriverà la necessità del superamento di "qualcosa di perfetto, di quasi asettico" riferendosi all'impostazione del rigido impianto planimetrico, o in alcuni progetti di Polesello (i disassamenti nell'area dell'Isola dei Granai a Danzica o del Porto monumentale di Napoli). Qui sono presenti delle tecniche che rompono il progetto olistico, di sintesi formale, riconoscendo quindi che c'è una possibilità di sviluppo della forma che non riguarda strettamente il controllo della forma stessa, come ricorda Focillon in *Vita delle forme*, quando scrive di "forma circondata da un alone" o "forma come suggerimento di altre forme" (Focillon 1934).

Con lo sviluppo dei temi dell'astrazione (Worringer 1908), si mettono in gioco dei procedimenti di interpretazione della realtà – per costruire altre realtà – di cui già Leibniz aveva indicato la strada e anche grandi aperture delle possibilità interpretative. In tal senso non c'è un orientamento estetico che miri a un ideale, bensì una volontà estetica che lavora per procedimenti di **variazione** (v. *differenza/diversità/variazione*) continua, di avvicinamenti all'ideale attraverso una forma generale e astratta (Monestrioli 2002), come è evidente nell'opera di Mondrian e nella ricerca sull'abitazione di Mies van der Rohe.

F.C.

**I**nterazioni urbane. Ogni processo mediante il quale due o più corpi (individui/gruppi), anche di natura diversa, agendo l'uno sull'altro attraverso una sequenza dinamica e mutevole di azioni bidirezionali, modificano il loro stato entrano in comunicazione (dal latino cum = con, e munire = legare, costruire), può essere considerato interazione.

Nel campo architettonico e urbano l'interazione, che sottende inevitabilmente un'azione da parte dell'uomo, riguarda essenzialmente il rapporto tra spazi della città, tra individui e tra spazi e individui. Nella dispersione e frammentazione dello spazio della contemporaneità, risultato di azioni che non sempre hanno tenuto conto delle relazioni fisiche e umane fondanti la città, le architetture diventano sempre più autoreferenziali (Gregotti 2006) e l'individuo si sente perso e non riesce più a interagire con gli altri se non attraverso sistemi virtuali (paradossalmente mentre la rete del computer si espande, gli spazi pubblici si contraggono).

In tale scenario riflettere sulle interazioni diviene il modo per comprendere come mettere in comunicazione tra loro i diversi frammenti e aprire, nel corpo disperso della città contemporanea, un sistema di orientamento (Purini 1998).

Ragionare sulle interazioni, sui modi di costruire relazioni reciproche tra oggetto/individuo e ciò che gli sta intorno, deve presupporre la volontà, da parte dei soggetti coinvolti nel processo di trasformazione, di attivare ristrutturazioni interne (rafforzando la qualità delle relazioni urbane e so-



ciali attraverso il coordinamento e miglioramento della rete degli spazi pubblici) e di ristabilire le proporzioni tra le diverse parti della città nel tentativo di migliorarne l'assetto come risposta ai reali bisogni degli individui.

La *venustas* diviene azione di progetto nel tentativo di bilanciare le tensioni interne al luogo e di restituire l'equilibrio tra le diverse 'forze' in campo (tra pieni e vuoti, visibile e invisibile, trasformazione e memoria)

**[1]** Interazione fisica tra pezzi e parti della città, tra spazi aperti e spazi chiusi. Attraverso progetti multiscalarari (scala intesa non come misura o dimensione, ma capacità di relazione) e strategie relazionali, possono essere 'messe in moto' più dinamiche di trasformazione urbana tali da far interagire il pezzo urbano e il suo intorno più prossimo con le altre articolate parti della città, intensificandone i rapporti. È così possibile strutturare il telaio vitale del paesaggio urbano (Rogers 1999): la trama di connessioni (sequenza di percorsi pedonali e spazi pubblici) che può estendersi dal centro-città alle zone più esterne (includendo anche aree a margine, aree non vissute o scartate o dismesse o solo dimenticate in attesa di ridiventare altro) e facilitare la libertà e la varietà dei movimenti quotidiani.

**[2]** Interazione tra preesistente e nuovo, tra interno ed esterno, tra natura e artificio. Attraverso una vera e propria architettura delle connessioni, che si innesti negli strati sovrapposti della storia, studi attentamente le permanenze e le tracce, riabiliti percorsi abbandonati, definisca nuovi accessi [Miano 2010], è possibile costruire un sistema aperto, in qualche modo ibrido (capace, cioè, di 'accogliere' al suo interno il confronto tra permanenza e cambiamento), in grado di relazionare spazi, interno ed esterno, natura e artificio e allo stesso modo di marcare i rapporti con il suolo, il sito, il contesto urbano e territoriale e con l'esperienza vissuta da parte del fruitore [Bocchi 2009].

*A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi (v.) o neri o grigi o bianca-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo gli abitanti vanno via; le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili. Dalla costa d'un monte, accampati con le masserizie, i profughi di Ersilia guardano l'intrica dei fili tesi e dei pali che s'innalza nella pianura. E quella ancora la città di Ersilia e loro non sono niente. Riedificano Ersilia altrove. Tessono con i fili una figura simile che vorrebbero più complicata e insieme più regolare dell'altra. Poi l'abbandonano e trasportano ancora più lontano sé e le case. Così viaggiano nei territori di Ersilia in avanti rovine e città abbandonate, senza le mura che non durano, senza le ossa dei morti che il vento fa rotolare: ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma.*

Italo Calvino

**[3]** Interazione tra soggetti e discipline diverse. Attraverso il dialogo tra i vari tecnici coinvolti nel processo di trasformazione e gli abitanti, non più semplici fruitori ma soggetti attivi (processi partecipativi), è possibile impostare finalità trasformativa orientate al ri-disegno delle città esistenti in cui dare massima attenzione alla qualità e alla sostenibilità ambientale, economica e culturale.

**[4]** Interazione tra individui e città. Attraverso appropriazioni, micro-trasformazioni, rinominazione, autogestione dei luoghi, gli abitanti manifestano sempre più una volontà di confronto con il territorio [Solarino, Marinelli 2010], di recupero di un rapporto fisico con la città tale da attivare processi di responsabilizzazione, gestione e cura [Pulcini, 2009] delle complessità anche in senso collettivo. Nuove dinamiche sociali e nuove modalità di condividere e appartenere al territorio rientrano sempre più nella logica del fare dell'individuo che si riappropria del potere creativo, ritornando così a essere artefice e creatore del proprio spazio.

M. di I.

## International (digital) style

**Digitale.** In elettronica e in informatica, qualifica che, in contrapposizione ad analogico, si dà ad apparecchi e dispositivi che trattano grandezze sotto forma numerica, [...]; anche, qualifica delle grandezze trattate da tali dispositivi, e della loro rappresentazione: rappresentazione di dati (o immagini) in digitale, in formato digitale; [...]

Enciclopedia Italiana Treccani

**International Style.** Espressione coniata da Ph. Johnson e H.-R. Hitchcock nel saggio *The International Style: Architecture since 1922*, scritto nel 1932 a complemento della prima mostra di architettura moderna tenuta nello stesso anno al Museum of modern art di New York. [...] nel saggio gli autori auspicavano la realizzazione di un linguaggio architettonico internazionale, e quindi sollevato da qualsiasi regionalismo, fondato sui basilari principi dell'architettura moderna, esemplarmente presenti soprattutto nell'opera di Mies van der Rohe (semplicità, funzionalismo, sfruttamento dei materiali moderni ecc.) [...].

Enciclopedia Italiana Treccani

Il concetto di International (Digital) Style reinterpretava criticamente il carattere internazionale e globalizzato di alcune tendenze dell'architettura contemporanea e vuole evidenziarne le relazioni



con la diffusione dei sistemi di comunicazione e rappresentazione digitale.

Esso si lega indirettamente al processo di **spettacularizzazione** (v.) e subordinazione alle regole del **mercato** (v. *mercato e bellezza*) che da qualche anno investe le discipline dell'architettura (Gregotti 2004), mettendone in discussione da un lato i fondamenti disciplinari legati al suo essere arte del costruire e dar forma allo spazio in costante riferimento a una interpretazione aggiornata della nota triade vitruviana (*firmitas, utilitas, venustas*) e dall'altro le finalità sociali di realizzazione di spazi per l'abitare attraverso la trasformazione del territorio "in vista delle necessità umane" - secondo la nota definizione di W. Morris (Morris 1881).

Tale processo di spettacularizzazione si determina in stretta relazione alla possibilità di comunicazione e rappresentazione offerte dai nuovi media che hanno consentito, in epoca recente, una felice e rapida condivisione di progetti e proposte elaborati in contesti assai diversi tra loro, non sempre accompagnata dal giusto grado di approfondimento necessario alla comprensione di un progetto di modificazione - quale è sempre l'architettura, sia che si tratti di progetto del nuovo che di riqualificazione di manufatti o parti urbane esistenti - e del suo imprescindibile rapporto con il luogo.

Ciò ha generato la discutibile propensione a considerare i linguaggi architettonici contemporanei, e le immagini digitali che li veicolano, applicabili genericamente a qualsiasi contesto, contribuendo ad alimentare una frattura concettuale tra gli aspetti iconici del fatto architettonico e le specificità spaziali, culturali, geografiche e climatiche dei contesti oggetto di intervento. In questo modo i sistemi di rappresentazione e comunicazione digitale si sono andati configurando come la testa d'ariete di un meccanismo di *reductio ad simulacrum* e di simultanea globalizzazione acritica dei linguaggi architettonici (Crotti 1995; Irace 2001; Gregotti 2006 e 2009), perfettamente funzionale, secondo alcuni, ad assecondare il processo di sottomissione dell'architettura ai meccanismi di marketing paradigmatici della società dei consumi.

In particolare chi soffre di questa situazione è l'idea stessa di *venustas* in relazione alla possibi-

lità di svolgere un confronto collettivo e democratico sulle modificazioni spaziali. Sarebbe infatti opportuno decostruire criticamente il meccanismo della comunicazione, non solo di quella ipermediatica, che induce nell'errore di ridurre la *venustas* alla sola **immagine** (v.) spettacolarizzata dell'architettura. Tale sembra essere la tendenza della contemporaneità, ma è necessario ricordare che la categoria vitruviana coinvolge com'è noto temi che vanno oltre le semplici questioni d'immagine: essa riguarda certamente aspetti estetico-formali, ma anche di rapporto con le forme storiche e di armonizzazione con i contesti, con il paesaggio, con il clima e con la cultura dei gruppi sociali.

Al contrario l'idea di bellezza soggiacente nelle architetture della "generazione mediatica" è riferibile al concetto estetico di forma-immagine, la quale implica che il principio formale dell'architettura sia inteso come semplice apparenza opposta alla sua sostanza. Quest'ultima dovrebbe essere il luogo ove ritrovare e discutere i contenuti disciplinari del progetto di architettura, ma risulta di fatto occultata - se non addirittura esclusa - dal dibattito che le società contemporanee dedicano alle questioni legate alla trasformazione dello spazio, e relegata alle specifiche competenze degli addetti ai lavori.

**M.B.**

**I**nterruzione. Carattere del territorio italiano contemporaneo, espressione di paesaggi sempre più difficili da definire, in costante mutamento, in perenne costruzione (Zardini 1997). Milioni di case sovrabbondanti e mai finite connotate da ferri di attesa e finestre tamponate; centinaia di opere pubbliche il cui processo di realizzazione si è interrotto determinando una condizione di sospensione; brani di città costruiti dalla continua stratificazione e ricucitura di miriadi di processi interrotti (Lynch 1992; Koolhaas 2006). I paesaggi interrotti italiani sono luoghi dell'incompletezza, dell'incertezza, dell'instabilità, effetti collaterali di una modernizzazione anomala, testimoni di un progetto in crisi, ma anche serbatoi di opportunità



per ripensare il nostro territorio, per cercare nuove categorie del progetto. In un momento in cui la crisi di una progettualità forte, la discutibilità di domande universali e l'impraticabilità di soluzioni definitive conducono, nelle loro estreme conseguenze, a un disinteresse per la forma compiuta dell'opera (Bauman 1999; Eco 2000), l'attenzione si sposta al processo, all'interno del quale può trovare un nuovo senso l'interruzione. L'interruzione, intesa come categoria progettuale, da un lato può restituire **valore** (v.) ai paesaggi in attesa, scardinando l'**immagine** (v.) negativa consolidata nell'immaginario collettivo attraverso l'intreccio di sguardi diversi. La ricostruzione delle politiche di modernizzazione spinge a indagare sulle ragioni di queste opere, interrogandosi sull'utilità originaria e odierna rispetto a strategie più complessive (Cassano 1996). La polisemia dell'interruzione apre al **valore** (v.) possibile di queste opere, che non sono giunte a una definizione formale e funzionale, offrendo un'apertura a possibili revisioni delle ragioni d'uso a ulteriori definizioni. L'attenzione al paesaggio dove ricade l'opera interrotta può suggerire delle indicazioni che possono orientare verso scelte integrate con il sistema politico, sociale ed economico che caratterizza quel determinato paesaggio, ponendo una domanda di radicamento con il luogo. L'indagine sui modi di abitare questi paesaggi evidenzia come alcune questioni siano già state affrontate e superate nel tempo spontaneamente attraverso una progettazione dal basso, capace di rispondere alle domande latenti trasformando l'opera in altro (De Certeau 2001). Sguardi pluriangolari e pluridisciplinari che provano a cogliere nell'indebolimento del controllo, nello stato di sospensione, nei ma-



teriali e nelle pratiche dei paesaggi interrotti le opportunità per valorizzarli a partire dalla loro stessa condizione (Ippolito 2007).

Dall'altro lato, l'interruzione può cambiare le prospettive del progetto, includendo fin dall'inizio la sospensione. L'assenza di un tempo univoco di realizzazione e messa in funzione dell'opera apre all'opportunità di progettare attraverso dei processi, inglobando l'interruzione come elemento dialettico ed esito possibile, proponendo nuove modalità operative e processuali che moltiplicano gli esiti possibili (Branzi 2006). I processi di modificazione delle opere dal basso attraverso dispositivi informali, suggeriscono la possibilità di accogliere fin dall'inizio un'eventuale partecipazione degli abitanti nel processo di realizzazione dell'opera, rendendola disponibile a integrazioni, variazioni, contaminazioni. L'orientamento delle tendenze progettuali sui paesaggi interrotti verso processi di riciclaggio può rientrare anche nel progetto ex-novo attraverso l'utilizzo di materiali facilmente riciclabili in un'eventuale dismissione. In tal senso la programmazione dell'opera ne consente l'interruzione in qualsiasi momento, incanalandola nel gioco di una processualità che amplifica gli esiti possibili, lasciando aperte infinite possibilità di definizione formale e funzionale.

Includere l'interruzione nel nostro vocabolario progettuale può servire a riabilitare i paesaggi sospesi e ad arricchire di nuove possibilità di bellezza il progetto. L'interruzione può essere una voce di un nuovo discorso progettuale capace di evocare scenari non deterministici, non finiti, non prefigurati, di indurre a sempre nuove conclusioni.

V.S.

**K**itsch. *"Ritengo che il bello non sempre è di buon gusto (v.). Tuttavia lo non faccio una difesa del cattivo gusto, né assolve i tanti casi dell'arte dei nostri giorni, deficitaria sia dal punto di vista tecnico sia da quello estetico. Per contro, pure attraverso la mostra in Triennale, sottolineo come, anche con un gusto eterodosso come quello del kitsch si possa, talvolta, ottenere un quoziente estetico degno di un positivo riconoscimento critico e assiologico. Scostandosi da un bello troppo ufficiale si può, non sempre ma qualche volta, arrivare a un brutto di valore (v.) non indifferente."*

Gillo Dorfles

La progettazione architettonica è un atto di creazione di forme basato sulle libere scelte dell'architetto in quanto *mandante* e su una serie di assiomi certi, le variabili a priori. Le forme reali diventano oggetti di percezione per i *riceventi* che possono utilizzare i propri criteri di verifica, le variabili a posteriori. Secondo il modello interpretativo semio-

tico o ermeneutico (Eco, 1994; Ricouer, 1985), la forma può essere analizzata come un messaggio, indipendentemente dall'intenzione del mandante e dalla percezione del ricevente, focalizzandosi sulla *struttura* (v.) interna del messaggio - le variabili metaforiche della forma.

L'interpretazione dell'architettura contemporanea si scontra con grandi difficoltà dovute all'irruzione di forme architettoniche influenzate dal progresso culturale e tecnologico, e ispirate alle nuove estetiche del mondo moderno (Welsh 2005), profondamente radicate nei fenomeni della cultura pop, della rivoluzione informatica e del mondo *virtuale* (v.) (Baudrillard 2005).

*Le variabili a priori.* I criteri estetici sono basati su un concetto di contrasto tra le nozioni di bellezza e di kitsch. La categoria estetica della bellezza può definire l'ampio spettro dei fenomeni, dalla bellezza classica alla bruttezza e all'anti-bellezza. Paradossalmente il kitsch può essere collocato nello stesso spettro (Golaszewka 2001; Tatkiewicz 1985). L'unica *differenza* (v. *differenza/diversità/variazione*) tra l'una e l'altro sta nell'intenzione dell'autore di creare qualcosa di bello o di kitsch. La dichiarazione dell'autore è quindi l'unico criterio di valutazione possibile. Il

*"Cerchiamo il significato in tre diverse enciclopedie: il vocabolo non esiste. C'è solo nel Grande Dizionario della lingua italiana (Utet) che lo liquida in poche righe: "cattivo gusto (v.) portato al massimo grado, più o meno intenzionalmente, in determinate forme e correnti artistiche". Sotto, una annotazione scritta in caratteri microscopici, detta fra i denti in maniera un po' misteriosa: "origine etimologica incerta". Come dire: "signori, navighiamo nel buio". A chiarire un po' le cose ecco il nuovo libro di A. Males, dove del kitsch viene data non solo una definizione decente, ma anche una spiegazione che trascende lo stereotipo del "cattivo gusto (v.)" cercando di comprendere il fenomeno nella sua globalità. Cioè non riferendolo al bello o al brutto, al buon gusto (v.) o al suo contrario, ma considerandolo un "fatto sociale" che va analizzato e studiato nei termini di un rapporto con le istituzioni e la struttura (v.) sociale. Se è vero, infatti, che il kitsch è legato all'arte in modo indissolubile, non bisogna però dimenticare che la sua prosperità è legata all'accesso al potere e alla promozione della civiltà borghese nel momento dell'affluenza. Così dice l'autore. Ed è chiaro che così intende sgombrare il campo da dubbi e incertezze circa il taglio che egli vuol dare al suo libro: il kitsch è un fenomeno sociale che si pone come modo di essere. Che trova il suo terreno ideale nel mondo borghese occidentale caratterizzato dall'intervento di mediatori fra l'uomo e la società; dove è sempre maggiormente limitato lo spazio dell'artista che crea; dove al contrario si allarga sempre di più la sfera riservata alla produzione intesa come ripetizione di una catena operativa in cui l'uomo viene praticamente eliminato. Ripetizione cui consegue una nuova attività nella relazione dell'uomo con l'ambiente: il consumismo. Ecco, il kitsch è essenzialmente questo: moltiplicabile e deperibile. Per definizione è basato sulla civiltà consumistica che crea per produrre (moltiplicabilità) e produce per consumare (deperibilità)."*

Alessandro Mendini



kitsch è legato alla modalità espressiva dell'architettura e non all'oggetto in sé, ed è il risultato della pressione dello *Zeitgeist* sul creatore che lo spinge a essere originale e riconoscibile. Il kitsch intenzionale della progettazione architettonica esplora l'estetica del cliché e dell'intrattenimento (Golaszewska 2001), caratterizzati entrambi da forme espressive banali, trendy, eleganti, memorabili ed emotive che invitino agli spettacoli architettonici.

*Le variabili a posteriori.* L'architettura post-moderna definisce gli oggetti architettonici come beni alla **moda** (v.) e prodotti commerciali destinati all'uomo della strada, come dimostra la scarsa qualità delle forme architettoniche ispirate agli schemi di bellezza del **mercato** (v. *mercato e bellezza*), come rappresentazione universale più probabile e più gradevole dell'aspetto esterno. "proprio questo il significato classico di kitsch: il canone di bellezza più diffuso e apprezzabile in una determinata epoca.

Il kitsch stesso può anche essere propagato come un canone architettonico, in particolare - nel caso dell'esplorazione eco-estetica (Golaszewska 2001) - quando si fa riferimento al concetto naïf dell'armonia e della bellezza della natura. Un altro esempio di kitsch è quello del pathos degli edifici monumentali straordinari, che accentua l'impressione che si tratti degli oggetti più alti o più sorprendenti del mondo. Questa prospettiva falsa e patetica è molto comune nella convenzione kitsch. *Le variabili metaforiche della forma.* La complessità e la variabilità dei contesti della forma architettonica sono fondamentali per capire il significato del kitsch. Sono le caratteristiche dei diversi contesti a stabilire se una determinata forma è, in senso relativo, kitsch o no (il processo dell'essere in uno stato di bellezza e di kitsch in flagrante, Kwiatkowska 2011).

L'analisi strutturale della forma, nel ricercare i

segni del kitsch, è un puzzle di logica basato su alcuni presupposti fondamentali. Per essere valutata, la forma deve essere confrontata con la teoria estetica a cui si riferisce. Una forma kitsch è caratterizzata, ad esempio, da: un aspetto decorativo e ornamentale ispirato all'ideale modernista, una purezza e un vuoto semantico collegato all'ideale post-modernista, oppure un vuoto informativo riferito all'ideale ultra-modernista.

Il fenomeno del kitsch rivela l'aspirazione di una forma architettonica a essere bella e gradevole per fare colpo sulla massa dei riceventi. Gli architetti non possono ignorare il desiderio delle persone di incontrare la bellezza, ma dovrebbero concentrarsi sul significato del messaggio impresso nel contenuto della forma architettonica. A un livello superiore della narrazione architettonica, in cui l'uso di parole originali e metaforiche dà adito a un'interpretazione complessa e plurivalente del messaggio, il kitsch appare privo di significato.

A.K.

**M**agia. "L'incredibile marcia trionfale delle scienze pratiche ha bandito dalla nostra vita l'elemento magico", scrive Gropius. La funzionalità logica ha sopraffatto l'attività creativa. Invece di fondarsi sull'iniziativa morale, l'uomo moderno ha sviluppato una mentalità basata sulla quantità e non sulla qualità. Smarrito il senso d'unità, la nostra epoca scientifica ha spinto all'estremo la specializzazione e l'uomo civilizzato ha perduto la totalità, producendo un pericoloso effetto atomizzante. Gropius argomenta che ci sono segnali di un ritorno alla necessità delle relazioni: la medicina sviluppa una concezione psicosomatica in cui mente e corpo interagiscono, la fisica approfondisce conoscenze intorno alla materia e all'energia, l'artista coniuga tempo e movimento. Per rendere bello il mondo bisogna far fronte a molteplici aspetti: il suolo, i boschi, le acque, le città, il paesaggio, le scienze umane con la biologia, la psicologia, la sociologia, la legislazione, il governo, l'economia, l'arte, l'ar-

chitettura e la tecnica. Tutti questi fattori dipendono l'uno dall'altro e non possiamo considerarli separatamente. L'accento va, per forza di cose, sulle "relazioni": bisogna pensare per relazioni, contrariamente al pensare dello specialista, che rinuncia consapevolmente a oltrepassare i confini della propria disciplina. Adorando le macchine si sono persi di vista i valori spirituali. Contro la meccanizzazione, sostiene Gropius, va perseguito "l'ambizioso fine democratico di assicurare all'uomo la felice sensazione di una vita gratificante". Consistendo il suo lavoro nella ricerca spregiudicata dell'espressione in forma simbolica, l'artista deve essere uomo libero. Gropius richiama Einstein e Goethe. Il primo a proposito dello sviluppo unilaterale della "nostra epoca che si caratterizza per la perfezione dei suoi strumenti e per la confusione dei suoi scopi". Goethe affermò invece che "l'utile si diffonde da sé, poiché la massa lo produce e nessuno può rinunciarvi; il bello deve essere incoraggiato, poiché pochi lo rappresentano e molti ne abbisognano". Bisogna ambire a una nuova cultura "che sappia esprimere nuovamente il sogno, la meraviglia, la gioia, la follia della vita umana, raccolta in una nuova unità e in una nuova, magica bellezza". (Gropius 1967).

Effettivamente nella società contemporanea emerge la voglia di un'evasione dalla realtà fenomenica nella sfera del surreale. In opposizione a quanto è normale, consueto, naturale, si desidera ciò che è anormale, straordinario, sovranaturale. Si tratta di un disagio che affiora dalla necessità di operare una rivalutazione del soggetto e da un conflitto tra ragione e sentimento che fa maturare il desiderio di un nuovo incantamento del mondo.

Il processo di secolarizzazione che ha, in varie maniere, minato la visione sacra della vita e gli importanti interessi economici in gioco, hanno dato spazio a una nuova voglia di "magico". Un desiderio che trova giustificazione nella scarsa centralità che gli stati d'animo hanno nelle decisioni delle democrazie del capitalismo avanzato, tutte incentrate sui valori di **mercato** (v. *mercato e bellezza*). Un'aspirazione che si esprime nella ricerca di nuovi simbolismi e spiritualità, atti a colmare la distanza dall'estremo funzionalismo della

società contemporanea e che si manifesta persino nelle mode esoteriche e nel ritorno a pratiche occulte, ovvero in quella ampia attenzione che parte della popolazione (neanche così marginale) concede alle ridicole attività di streghe o maghi tele-organizzati.

Il termine "magia" è inteso originariamente come scienza in grado di svelare l'intima **struttura** (v.) del cosmo e dare all'uomo la capacità di operare in esso, come concezione animistica e vitalistica della natura. Tramite l'animazione e la magia, l'uomo è arrivato gradatamente alla religione e alla letteratura, ovvero alla conquista dello spazio immaginario. Il linguaggio è la sorgente comune di queste attività immaginative. Per l'efficacia del rito formule fisse, e soprattutto formule magiche, dovevano essere pronunciate senza errori, costringendo gli uomini a trovare tecniche mnemoniche sicure, che favorissero la metrica e la fluidità del discorso. La costruzione del rito faceva diventare il mago un drammaturgo, un attore. Le preghiere religiose, invece, hanno lasciato più spazio all'immaginazione e all'improvvisazione, alle quali si poteva arrivare sotto l'impulso delle emozioni. L'immaginazione e la fantasia hanno rappresentato così una preoccupazione costante per i filosofi, che hanno riconosciuto in esse funzioni cognitive, ma anche un ostacolo alla conoscenza della **verità** (v.).

Elementi magici, emblematici o religiosi sono, da sempre, appartenuti all'architettura e alle diverse forme dell'habitat umano. La rappresentazione simbolica, i valori universali, gli archetipi, i segni, le iconografie, le metafore, le allegorie sono manifestazioni concrete della potenza dei miti e dei riti, e della loro influenza sull'uomo, in quanto espressioni dell'interiorità e dei valori spirituali connessi con l'esistenza. Le storie delle forme e delle idee del costruire nelle varie epoche hanno rappresentato l'anelito all'eternità dell'uomo e anche il suo **bisogno** (v.) di esprimere emozioni. Questi sentimenti si sono materializzati nell'architettura in singoli elementi e figure rappresentativi come, ad esempio, la cupola, il tholos, l'abside, il ninfeo, l'esedra, intesi in quanto oggetti cosmici espressione dell'ordine e della bellezza (Hautecoeur 1954), oppure in interi edifici, come le piramidi, i templi, gli stupa, le moschee



## **l'incanto, questa cosa inutile e indispensabile come il pane: da nobis hodie incantum quotidianum**

**Gio Ponti**

e le cattedrali in quanto emblemi della divinità, espressione della Parola (Snodgrass 1985).

Non solo l'architettura, ma l'intera città, prima che una realtà fisica organizzata su fattori sociali ed economici, è una forma simbolica. Essa è stata costruita nella storia su miti e credenze, fondata sulla dimensione psicologica e su categorie antropologiche (Rykwert 1963). Città sognate e utopie hanno introdotto l'immaginazione e la magia nel costruire, la promessa di felicità e la visione onirica nella sfera antropocentrica al riparo dalla religione. Città-modello e città simboliche, quindi, intese come espressione affascinante di un'età dell'oro e del migliore dei mondi possibili.

Il libro-culto *Praga Magica*, di Angelo Maria Ripellino, usa l'aggettivo per descrivere il carattere fascinioso, misterioso, emozionante della città di Rodolfo II e di Kafka. Attraverso sensazioni, atmosfere, sguardi, il libro, un incrocio tra un saggio, un romanzo, una guida, racconta le percezioni, i sogni e le meraviglie che la funzionalità moderna, come rilevava Gropius, ha smarrito.

Un "esperanto astrale" è stato definito il piccolo trattato di Scheerbart *L'Architettura di vetro*, un sogno magico e una divagazione fantastica e visionaria che saluta l'avvento di una nuova era nella costruzione, improntata all'uso della luce ("phantasia" da "phaos", significa "luce") e della trasparenza.

La magia, dunque, in riferimento all'architettura, ovvero l'architettura "magica" secondo quanto ha scritto Antonino Terranova nei *Mostrì metropolitani*, intesi come "memoriale simbolicità", come "intenzionali manifestazioni di un'estetica dell'espressione, del visibile-invisibile, dei nuovi modi del sentire". Affinché "il Mostruoso possa ritrovarsi in un inventario delle categorie estetiche - quando queste, superato il dilemma bello-brutto, si dispieghino dall'Onirico al Visionario, dal Meraviglioso al Grottesco, dallo Spiritoso al Pittoresco al **Sublime** (v.) [...] Al di qua dei limiti spaventosi di una "qualità diffusa" per spalmatura di omogeneità efficienti, di un'estetizzazione del mondo" secondo le regole algide di una omologazione geometrica e tipologica della vita. La quale è comunque, già fallita" (Terranova 2001). D'altronde, tra i significati etimologici, "mago", in persiano, vale per grande; "mahati" vuol dire "ingrandire" e figurativamente "onorare", "festeggiare". Quindi, il grande, lo smisurato hanno connotato quel senso di magia e di meraviglioso. Secondo Gropius "l'amore del bello non solo accresce enormemente la felicità dell'uomo, ma genera in lui anche energie etiche. Un'epoca, che non conceda spazio sufficiente al senso della bellezza, resta visivamente sottosviluppata".

**A.C.**

**M**aschera. Talvolta desiderate disperatamente leggere la realtà dietro la maschera dell'architettura ma presto, comunque, vi renderete conto che non è possibile una conoscenza univoca. Subito vi accorgete che ciò che sta dietro la maschera non è altro che un'altra maschera.

Bernard Tschumi

Tuttavia l'arte, con buona pace di Huyghe e Sedlmayr, comunica molto del suo tempo, ma, a dire il vero, non la "verità" (v.). La scelta del genere, del tono, del carattere viene prima, nel progetto cosciente, e non è quasi mai una scelta personale dell'architetto. La "maschera" persiste, anzi esiste da sempre. Vedi la

*funzione della maschera a teatro, di Carnevale. A teatro la rappresentazione del "carattere" non si risolve con un "lazzo" o uno "sberleffo" perché sono la "persona" e la "maschera" che tengono la scena, due termini che si sovrappongono.*

*Così è in architettura, se il carattere di un edificio o di un paesaggio, se l'identità di un "personaggio" deriva da un ruolo intenzionalmente definito "a priori", in un giuoco delle parti, la "maschera" costituisce solo una carica potenziale, il "topos" che consente di convenzionare le premesse per lo sviluppo di una trama. Quindi non una decorazione o un rivestimento finale ma all'opposto "il principio", "l'inizio", in altre parole "il tema" da interpretare nella costruzione dell'immagine. Che questa costruzione poi si articoli con tecniche molto diverse, che vanno dalla "citazione" al "gesto" alla "tabula rasa", sempre mascheramento sarà del "vero" (v. vero/falso/verosimile) in un "surreale intersoggettivo".*

*La "maschera" preesiste, anzi esiste da sempre.*  
Luciano Semerari

La polisemia del termine maschera, soprattutto rapportato all'architettura, può dar luogo a diverse interpretazioni, sospese fra possibilità interpretative di segno opposto. Secondo l'accezione più comune, il concetto di maschera rimanda all'idea di alterità o di doppio sovrapposto, assumendo per questo un significato semantico negativo, perché legato all'idea del nascondere, dell'occultare, del dissimulare una **verità** (v.) a favore di una finzione. In realtà, le maschere possiedono un doppio ruolo: allo stesso tempo velano e svelano, simulano e dissimulano (Tschumi 1996), nascondono **verità** (v.) ma ne amplificano delle altre, anch'esse ugualmente vere. Il legame con l'architettura è di natura etimologica, come è confermato dal vocabolo greco *pròsopon* (pròs+orào), da cui il termine deriva, che letteralmente rappresenta ciò che è davanti agli occhi e quindi ciò che si vede, da cui il significato principale di facciata, fronte di un edificio (Rocci 1981; Montanari 1996). In architettura, la m. può assumere diverse forme: è rivestimento (Cao, Catucci 2001) quando assume la forma di una "pelle", che con una propria autonomia espressiva ed estetica trasforma le facciate in quinte di teatro; oppure è metafora (Cao, cit.) quando non descrive uno spazio ma

trasmette un messaggio, non rappresenta una funzione ma ne sintetizza il significato (come il grattacielo-colonna di Loos a Chicago); o ancora è spettacolo (Cao, cit.) quando il messaggio si fa carico di simbologie che sono, o diventeranno presto, "pubblicitarie", e dove la m. (come il caso del museo Guggenheim di Bilbao di Gehry) spesso si estende all'intera città, per la sua capacità di riqualificare un ambiente urbano attraverso un'icona, che la rende famosa e quindi anche esteticamente attraente. In tutti questi casi la m. sembra rappresentare in pieno il significato di doppio, che ha una propria diversa autonomia e bellezza. In realtà, sin dal teatro greco, un altro importante ruolo svolto dalla m., forse il principale, è stato quello di essere stata usata per amplificare, attraverso la sua forma concava, la voce dell'attore (per-sonare), così da consentire di comunicare in maniera chiara il carattere e il ruolo del personaggio rappresentato, oltre che di renderlo immediatamente riconoscibile attraverso un'immagine fissa e tipizzata. Per questo motivo possono definirsi maschere anche le facciate dei templi greci, delle chiese romaniche, delle cattedrali gotiche, dei palazzi rinascimentali o dei palazzi barocchi e gran parte delle facciate



degli edifici pubblici e privati costruiti in Europa nella metà dell'Ottocento (Nardi 2000), in cui alla forma corrisponde una funzione e viceversa. Tutto è dunque maschera, e dietro a ciascuna di essa se ne trovano sempre altre, una **verità** (v.) univoca non esiste, perché non è mai uguale il modo in cui la società, la storia e le persone interpretano e nello stesso tempo producono maschere. La città stessa, sovrapposta alla terra, potrebbe essere considerata una maschera. La sua rimozione, in una utopica idea di tabula rasa, come viene provocatoriamente evocato nell'immagine tratta dal testo *S,M,L,XL* di Rem Koolhaas, non porterebbe alla **verità** (v.) geologica del terreno su cui è costruita, o al ritrovamento di quella forma primitiva di cui parla Purini, ma sarebbe solo il modo per dar vita, attraverso un suo nuovo rimodellamento, a una ulteriore forma di mascheramento, che spesso non si discosta molto da quello che si è voluto precedentemente cancellare.

D.B

**M**edium. *Il medium, o processo, del nostro tempo - la tecnologia elettrica - sta ridando forma e ristrutturando gli schemi dell'interdipendenza sociale e ogni aspetto della nostra vita personale. Ci sta forzando a riconsiderare e valutare praticamente ogni aspetto, ogni azione e ogni istituzione precedentemente data per acquisita. [...] Le società sono sempre state modellate più dalla natura dei mezzi attraverso i quali l'uomo comunicava che dal contenuto della comunicazione.*

Marshall McLuhan

**[1]** Ferdinand de Saussure all'inizio del Novecento in Svizzera, contestualmente a Charles Peirce negli Stati Uniti, teorizza l'esistenza, all'interno di una scienza dei segni sociali, di una linguistica che si occupa del segno verbale, stabilendo una dicotomia all'interno del linguaggio tra lingua - che l'individuo assimila dalla comunità in cui vive costituita da un codice di

RENATO DE FUSCO EDIZIONI OEDALÒ  
**ARCHITETTURA**  
*COME mass medium*



regole e parola - dal carattere, invece, meno "sociale", più mutevole e "individuale". Per primo De Saussure introduce la teoria secondo cui il segno unisce indissolubilmente un significato a un significante, ovvero un concetto a un'immagine acustica.

La trasposizione dell'approccio metodologico della semiologia in molti settori disciplinari, giunge negli anni Sessanta all'architettura: si pone l'accento sulla necessità di riflettere sul linguaggio architettonico e sulla possibilità di restituirne un codice, riconoscendo all'architettura, quale sistema segnico non linguistico, la proprietà comunicativa della lingua parlata. La ricerca teorica di Umberto Eco, attraverso l'individuazione della categoria della semiotica applicata, costituisce un anello di congiunzione tra semiologia e architettura da cui scaturiscono numerose riflessioni e scritti di intellettuali: Giovanni Klaus Koenig, Emilio Garroni e Gillo Dorfles. "Se si considera l'architettura allo stesso modo delle altre arti, i problemi legati all'architettura come linguaggio rappresentano le basi per una nuova corrente di pensiero, nella quale l'architettura viene discussa nei termini della teoria dell'informazione e della comunicazione; secondo tale corrente di pensiero

inoltre il significato può essere trattato come un processo che connette gli oggetti, gli eventi e gli esseri con i "segni". Il processo cognitivo sta nella nostra abilità ad assegnare un significato alle cose intorno a noi, e ciò è possibile grazie ai "segni" che sono i legami tra la nostra consapevolezza e il mondo fenomenologico e i primi e più immediati strumenti di qualsiasi comunicazione. Sono sicuro di una cosa: l'architettura, come ogni altra arte, deve essere considerata come un insieme organico e, per un certo aspetto, istituzionalizzato di segni, che possono essere parzialmente identificati con altre strutture linguistiche" (Dorfles 1959). Due posizioni particolarmente esemplificative della riflessione sul linguaggio in architettura, in ambito più strettamente disciplinare, sono quella di Bruno Zevi e di Renato De Fusco, che nel 1967 scrive *Architettura come mass medium*. La cultura di massa e l'architettura dei mass media viene, dunque, associata alla semiologia. "I mass media possono essere definiti invenzioni tecniche che amplificano il messaggio, il quale, di solito, è il messaggio di una persona o di un gruppo. Invece di raggiungere un individuo o un gruppo diretto, come ai vecchi tempi, il messaggio raggiunge ora migliaia, milioni di persone, molto più rapidamente e sonoramente" (Chase 1966). I "canali" di comunicazione di massa tradizional-

**Politica, persuasione e propaganda svolgono un ruolo importante nell'architettura, come è sempre stato. C'è una certa disparità tra ciò che quelli che stanno fuori da un progetto considerano come idee specifiche ed esoteriche, e la diffusione di massa e legittimazione di queste idee tra il pubblico. Io non credo che sia un processo di corruzione; semplicemente è la realtà...**

Bernard Tschumi

mente riconosciuti (la stampa, la radio, la televisione, il cinema) trasmettono messaggi a cui "non è dato rispondere"; la comunicazione è prevalentemente unidirezionale: il messaggio proviene da un unico mittente, o da un numero limitato di mittenti, e i molti destinatari non possono fare altro che riceverlo e decodificarlo. L'incontro di informatica e telematica e la rivoluzione di Internet hanno trasformato il computer in un terminale per una nuova comunicazione reticolare che realizza un'interazione allargata, interattiva e globale del tipo "molti-a-molti": chiunque abbia accesso alla rete può comunicare virtualmente con un gran numero di individui sconosciuti, non organizzati, separati fisicamente e accomunati dal solo fatto di essere simultaneamente "connessi". Un'interconnessione cosmopolita e planetaria che potenzialmente apre le frontiere della cultura a una nuova dimensione democratica e pluralista, una cultura che diviene universale ma che nel suo essere mediatica viene imputata del trionfo della mediocrità standardizzata. La percezione di una moltitudine indifferenziata di anonimi destinatari dei messaggi elaborati e diffusi dai mezzi di comunicazione di massa, ha reso, in parte, la produzione di e per la massa uno strumento persuasivo e coercitivo a danno di un consumatore considerato un essere mediocre, volgare e privo di coscienza storica. Di fronte a questa ineliminabile ambivalenza, c'è da chiedersi: è possibile la creazione di una cultura al tempo stesso di massa e di qualità? può l'architettura, assimilabile ai mass media per la sua componente rappresentativa e dunque comunicativa, transitiva e simbolica, esprimere in maniera colta i contenuti del nostro tempo?

**M.P.A.**

**[2]** *The media are nothing else than a marvelous instruments for destabilizing the real and the true, all historical or political truth [...] And the addiction that we have for the media [...] is not a result of a desire for culture, communication, and information, but of this perversion of truth and falsehood, of this destruction of meaning in the operation of the medium.*

Rem Koolhaas



Mezzo di comunicazione attraverso cui è possibile diffondere un messaggio; strumento attraverso cui avvengono i processi di mediazione simbolica in una data comunità di utenti.

L'architettura è un medium (De Fusco 1967, 2005): essa risponde a una funzione ma serve anche a comunicare la cultura, l'ambiente, gli usi e i costumi di una nazione.

La bellezza, come carattere dell'architettura, è un medium in grado di animare l'attenzione sul significato insito nelle architetture del nostro ambiente costruito. La bellezza è disvelamento: l'utopia che stimola l'immaginazione e lo spirito (Irace 2010), consente ai cittadini di acquisire nuove consapevolezza (Rogers 1997) proponendo la visione di un nuovo modo di abitare e, attraverso la creatività, il cambiamento (Rogers

1997) perché la bellezza svolge il ruolo di comunicazione con i cittadini (Dorfles 2010).

La bellezza nell'accezione estetica definita da Baumgarten, "[...] sforzo per pungolare, rendere più scattanti e acute le reazioni sensoriali" (Baumgarten 1750), restituisce al costruito *utilitas* come funzione sociale: la bellezza come mezzo (McLuhan 1964) può veicolare scelte strategiche di sviluppo urbano, rendendo i luoghi accessibili alla logica degli utenti attraverso la percezione ottica (Benjamin 1936); con la grazia (Bateson 1979) crea integrazione tra l'oggetto costruito e il luogo generando stimolo alla compassione e partecipazione all'ambiente in cui l'architettura sorge. Pertanto "bello" nel senso che abbia grazia ovvero armonia con il contesto: cosicché attraverso la bellezza l'architettura torna

a essere un servizio, unendo il soddisfacimento di un **bisogno** (v.) e la presenza del piacere (Rocca 2008), e attraverso gli stimoli veicola le ideologie dell'abitare (Eco 1968 e 1989).

Inoltre il *medium* bellezza, che attrae, coinvolge, esplicita le scelte etiche attraverso la matericità del costruito, sviluppa una capacità critica e di condivisione di intenti tra i cittadini e porta a una democrazia non strutturata solo da regole, ma alimentata dalla sedimentazione di idee condivise sul vivere civile per aver cura del bene comune.

Parallelamente anche il **mercato** (v. *mercato e bellezza*) usa il *medium* della *venustas* per offrire i propri prodotti; è passato da una proposta puramente quantitativa, per il raggiungimento delle prestazioni, a una attenzione alla qualità e all'integrazione.

**B.M.**

**La materia ha tre dimensioni, non nel senso di superficie o di volume, o meglio non solo in questo senso. In fisica, le tre dimensioni della materia sono la massa, l'energia e l'informazione [...] Oggi stiamo entrando in un'epoca in cui l'informazione è attiva e interattiva, vale a dire che non si tratta soltanto di affreschi sui muri, di sculture nelle nicchie o di vetrate, ma di un luogo di azione e di interazione**

**Paul Virilio**



**M**ercato e bellezza. Esiste uno scarto evidente e critico tra il mercato e la bellezza, tra i processi economici che investono i paesaggi costruiti e l'effettiva capacità politica di governare le trasformazioni che ne derivano sul piano della qualità dell'abitare.

All'interno dei processi di modificazione delle nostre città e territori, regolati da quella che potremmo chiamare una "routine economica" (Simon 2000), vengono quotidianamente prese decisioni tecniche e politiche, in cui la "forma" di ciò che si progetta e si costruisce rischia spesso di passare in secondo piano. Questa routine economica, con il suo incedere utilitarista e riduzionista (Caillé 1988), supera le altre variabili e possiede una forza di persuasione molto efficace tanto nei confronti degli attori passivi - primi fra tutti l'opinione pubblica - quanto su quelli attivi che più direttamente partecipano ai processi.

Si prova qui a usare strumentalmente questa routine economica, a partire dal presupposto che essa possa rivelarsi un utile "grimaldello" attraverso il quale entrare nei meccanismi del rapporto tra economia e forma.

Partiamo dai "costi nascosti" (David 2000) del ridotto - e talvolta assente - rapporto tra mercato e bellezza, tra variabili economiche e qualità dei processi e dei progetti di modificazione urbana. Oggi sottovalutare le esternalità, positive e negative, prodotte da un dato processo di trasformazione si rivela un approccio non più sostenibile per almeno un doppio ordine di ragioni.

Primo: la qualità dell'abitare è diventata, a valle di tanti anni di urbanistica quantitativa, un tema assolutamente centrale per ogni processo di trasformazione.

Secondo: in un momento di contrazione delle risorse, gli intrecci tra pubblico e privato si fanno sempre più stretti, originando una condizione in cui le politiche pubbliche sulla città non possono prescindere dalle forme di imprenditorialità privata.

La capacità o meno di essere nel (e per il) mercato richiede necessariamente una riflessione circa la ridefinizione del ruolo delle discipline del

progetto: non ancillare ma di mediazione, che guarda all'intreccio delle variabili socioeconomiche a-formali con le variabili fisiche formali, condensate all'interno di scenari alternativi di trasformazione. Un rapporto in cui la dimensione morfologica, prefigurata attraverso il progetto di architettura, è utile a smontare e rimontare le routine economica secondo sequenze sempre

**Porta la sua firma il progetto La Casa da 100k, 100 metri quadri a 100mila euro - presentato nel 2007 durante la Campionaria delle Qualità Italiane - un modello abitativo condominiale che coniuga economicità e riduzione di emissioni inquinanti. Di cosa si tratta?**

*È una casa ecologica che punta al risparmio energetico grazie all'installazione di pannelli fotovoltaici. Vengono realizzati dei prefabbricati con porte, pareti e sistemi di copertura, ma all'interno sono dei loft che ognuno può arredare come preferisce in modo originale e personalizzato. In questo modo le famiglie non acquistano una casa, ma uno spazio.*

**100 mila euro, com'è possibile?**

*È possibile, senza nessun mistero. 100 mila euro è il prezzo di una casa, ma se la si progetta nel cuore di Milano, ovviamente diventa più difficile. Esiste, dal punto di vista tecnico, la possibilità di costruire alloggi a basso costo; le fonti rinnovabili sono anche un'opportunità per generare microcredito: per cui la casa produce energia e vende quella in eccesso alla rete elettrica. D'altra parte questo progetto interpreta il desiderio sociale: il mondo in cui viviamo è complesso, l'organizzazione sociale è complessa, bisogna pensare a una rivoluzione della casa, housing revolution, perché l'architettura dovrebbe rispondere ai desideri delle persone più che al mercato immobiliare. Le famiglie non vivono tutte allo stesso modo; le culture sono diverse e l'architettura non può proporre un modo di abitare uguale per tutti: questo è il nocciolo fondamentale dello sviluppo della residenza. La mia proposta era una provocazione rivolta al mercato pubblico, c'è troppa speculazione:*

Greta la Rocca, intervista a Mario Cucinella

differenti, all'interno di processi di reciproca contaminazione tra forma della trasformazione e regole del mercato.

L'esercizio di prefigurazione non viene perseguito in nome di un presunto interesse pubblico, o almeno non solo, ma come tensione verso una soluzione che "ottimizza" le occasioni - sostanzialmente irreversibili - di trasformazione della città e del territorio. La dimensione morfologica non si pone più come "forma autonoma", ma è anzi il luogo intorno al quale si stratificano e si sovrappongono, ritrovando un proprio equilibrio talvolta precario, tensioni contrattuali e depositi materiali, azioni fisiche e visioni astratte. Una dimensione morfologica che non è più esito di linguaggi e processi disciplinarmente separati, ma che diventa invece condensatore di posizioni e interessi diversi.

Il ruolo stesso dell'architetto cambia radicalmente. La figura verso cui si tende è quella dell'interprete (Bauman 1987), che sposta, progressivamente ma in modo definitivo, il mestiere dell'architettura da un approccio legislativo a uno di tipo interpretativo. Un passaggio di metodo: da una posizione positivista, assoluta e ideologica, a una dialogica e argomentativa, di "attore tra altri attori" (Vattimo 1983), in cui il progetto di architettura riduce le proprie pretese totalizzanti - attraverso il ricorso ad altre discipline "più forti" - per diventare definitivamente luogo del confronto e della costruzione dei problemi. Uno strumento che - nella messa in forma che opera - può utilmente orientare scelte di natura politica ed economica, trovando nella modificazione materiale delle nostre città il suo momento di "cristallizzazione" finale.

In questo quadro, l'input economico trova all'interno degli scenari progettuali la propria verifica o la propria smentita, innescando un processo di cortocircuitazione continua tra economia e forma, dove i "segni" costruiti nei paesaggi non sono il semplice "residuo" di processi economici a-formali, ma l'esito di una reale integrazione tra mercati e contesti specifici (Isola 1980). Il progetto diventa una sorta di block notes, capace di riportare ogni soggetto coinvolto nel processo a un confronto responsabile intorno alle "evidenze" fisiche delle decisioni. Stanno qui le potenzialità maggiori del mestiere dell'architettura,

nella capacità di costruire progetti che siano momenti di interpretazione volti a connettere in un processo continuamente attivo tutti gli scambi di forza, convergenti o divergenti che siano. In questo senso, la **morfologia** (v.) è il luogo dell'incontro tra attori, portatori di interessi e diritti diversi, che annota secondo il proprio portato disciplinare le molte dinamiche in campo, prefigurandone gli esiti: disegnando il confronto è il conflitto sulla modificazione dei paesaggi costruiti.

P.A.

**M**oda. *La moda è un'affezione del cervello degli Europei, per cui si rendono poca pregevoli quelle cose, solo perché non giungano nuove. È una malattia della mente. Il suo impero è tutto sul bello, niente sull'utile. Quando è in moda una cosa più utile, non è più moda ma miglioramento delle arti, e degli agi della vita. Nasce la moda in gran parte dall'immaginazione dei costumi delle nazioni più dominanti. Il gusto (v.) dell'architettura non può acquistarsi colla sola teoria dei precetti; questa non prepara che la strada; ma il confronto dei capi d'opera degli eccellenti maestri, che forma il gusto, e sviluppa l'ingegno all'invenzione. È impossibile continuare nella pratica della contemplazione delle cose belle senza essere costretto di ricorrere spesso alle comparazioni tra le parecchie specie e gradi di bellezza.*

Francesco Millizia

La specificazione del Millizia, poligrafo del primo Neoclassicismo, ha attualità evidenziando l'ideazione sempre necessaria nella ricerca di individualità, e altresì il concreto eseguire, divulgare, affermare il prodotto.

Il termine moda esprime una forma di comunicazione, di rottura, di cambiamento ma anche di omogeneizzazione all'interno della **struttura** (v.) societaria, oscillante tra uniformità e differenziazione, mutevole nel tempo. Dal latino *modus*, sostantivo maschile tradotto con i termini 'maniera',

'regola', o nel significato più ampio di 'scelta', indica un meccanismo di regolamentazione sociale in cui il **gusto** (v.) individuale si confronta con una socialità che detta regole a cui riferirsi.

Il filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel, sul finire dell'Ottocento, sosteneva che sono due le condizioni essenziali per l'esistenza della moda: il **bisogno** (v.) di distinguersi e il bisogno di conformità. Una contraddizione dunque, espressa attraverso la tensione oscillante tra individualismo e conformismo, bisogno di distinguersi in un gruppo ed esserne parte uniformandosi a esso. La bellezza nella moda va ricercata nel temporale e nel fugace: un oggetto per essere "alla moda" deve ottenere il consenso generale in risposta a sollecitazioni interne alla società; seguire una moda implica una preferenza e dunque una scelta, basata su una decisione estetica, condizionata dalle continue modificazioni del gusto.

È nelle grandi città che il fenomeno della moda trova campo fertile. Il confronto tra tanti individui, fra loro molto diversi, comporta una esigenza di conformità per sentirsi parte integrante della società e nello stesso tempo un **bisogno** (v.) di conquista della propria individualità.

Secondo Simmel a questa contraddizione ri-



sponde il mondo dell'arte: la concentrazione di stimoli che l'arte offre aiuta ad avvicinarsi alla realtà, al senso vero e intimo delle cose e, nello stesso tempo, ad allontanarsi e distaccarsi dalla loro immediatezza.

In *Parole nel vuoto* Adolf Loos racconta della lotta contro il cattivo gusto, della costante attenzione all'evolversi del costume, della moda maschile - con una sua personale ossessione per lo stile inglese -, degli eccessi decorativi e altisonanti della Secessione viennese. Una polemica che investe un'intera cultura che nega se stessa in nome delle mode passeggere. Loos propone con la sua critica di pensare al ruolo dell'architetto come al "referente di un'opera d'arte totale (v.)", che non si oc-

cupa solo del progettare architetture intese come contenitori di vicende umane, ma che intravede anche la possibilità di regolare i modi in cui le vicende umane si esprimono (Loos 1897).

Sono ancora oggi valide le considerazioni di Loos? Può l'architettura essere ancora considerata un campo privilegiato in cui ricercare unità di forma e sostanza, approfondendo con il disegno gli strumenti che corredano la vita delle persone, con gli arredi, gli oggetti, l'abbigliamento? O sta avvenendo l'esatto contrario, cioè è la moda a fare l'architettura condizionandone il messaggio attraverso il primato dell'effimero del tempo storico aperto a necessarie ulteriori mode?

La moda nella contemporaneità della post metro-

poli globalizzata ha altresì acquisito il significato di settore della produzione innovativa fondato su ideazione, creatività, ruolo della tradizione artigianale e della produzione tessile. E questo ruolo ha significativa incidenza nel reinterpretare luoghi centrali della spazialità urbana. Il disegno della "mappa del lusso" dà volto sensibile a innovative meraviglie spaziali, con **struttura** (v.) articolata in permanenza dei connotati dell'insediamento storico, e sua nuova flagranza conseguente all'attualità e suggestione del prodotto di moda, e della creatività dell'architetto. Anche per la valorizzazione conseguente alla location nella città d'arte e nello spazio pubblico, gli spazi degli atelier e dei laboratori risultano apprezzati e seducenti, tanto

*In fondo è tutta una questione di forme. Forme che rivestono e che sono vestite. Prima della guerra dei negozi rimessi a nuovo nelle strade del lusso, prima delle mostre che ne descrivono le possibili contaminazioni, prima degli abiti che sembrano materiali resistenti al tempo, esiste un nesso naturale e originario tra l'architettura e la moda. Come un bellissimo peccato originale: la moda è architettura quando dà una **struttura** (v.) ai gusti e alle tendenze, le cattura e, come abile architetto, dà loro forma, visibilità. L'architettura è moda perché vetrina del tempo che passa, delle "mode" che investono spazi e persone. Moda da un lato e architettura dall'altro, dunque, intercettano il cambiamento delle città e lo mostrano: l'una lo fa «abitando corpi», l'altra vestendo i luoghi. L'avevo capito all'inizio del Novecento Walter Benjamin, quando scriveva che le due «appartengono all'oscurità dell'attimo vissuto, alla coscienza onirica del collettivo»: Quale modo migliore per capire gli anni Sessanta se non quello di osservare gli abiti e i palazzi del tempo? La tensione al cambiamento è presente ugualmente sia nelle minigonne sia nelle facciate di palazzi che sembrano oggetti di design. Gli occhiali da sole "spaziali" e i finestrini colorati esprimono la stessa pulsione radicale. La prima volta che Rem Koolhaas presentò i progetti per i negozi americani di Prada, l'architetto Vittorio Gregotti, uno dei padri della ricostruzione italiana, liquidò i lavori del collega olandese chiamandoli "scenografie". Il giorno dell'apertura del negozio di SoHo (575 Broadway), questo ha smesso di essere un flagship ed è diventato l'«Epicentro Prada»: un luogo dove l'estetica dello shopping esce dalla dimensione della compra-vendita e arriva all'arte, alla musica, alla letteratura e, perché no, all'intrattenimento. Sempre nella Grande Mela, la torre disegnata dal francese Christian de Portzamparc segna, come un enorme trofeo cittadino, il quartier generale Louis Vuitton. E se l'inglese John Pawson firma dal 1995 il flagship di Calvin Klein, agli inizi del 2000 lo stilista Issey Miyake ha chiesto a Frank Gehry di rendere «meno noioso» il suo showroom newyorkese. Il risultato è un "tornado", che nell'immaginazione sconfinata dell'autore del Guggenheim di Bilbao ha significato piazzare una **struttura** (v.) in titanio sullo showroom. Re Giorgio ha distribuito, invece, tra diversi archistar i suoi lavori: il Teatro Giorgio Armani a Milano è del giapponese Tadao Ando, mentre per gli empori di Hong Kong, Shanghai e Tokyo la firma è quella dei*

*coniugi per eccellenza dell'architettura italiana, Massimiliano e Doriana Fuksas. Proprio in Giappone si sta consumando la "guerra fredda" delle grandi griffe, il cui obiettivo è uno solo: avere l'architettura "più cool" nel quartiere "più cool" di Tokyo. Altro che "Gangs of New York"! Quello tra Ginza, Omotesando e Nippongi è un conflitto talmente aspro da far sembrare innocui i "Five Points" del film di Martin Scorsese. Palazzi che arrivano anche a quindici piani di altezza e che contengono di tutto, dal bar alla sauna. E chi contiene più cose, vince. Troviamo così in fila come soldatini - rigorosamente in vetro (per specchiarsi) e con ampi spazi (per sfilare) - la Ginza Tower di Armani, la Maison Hermès di Renzo Piano, l'headquarter Louis Vuitton firmato Toyo Ito, i 3 mila metri quadri disegnati da Herzog & De Meuron per Prada, il designer Bill Sofield per Gucci, ancora Toyo Ito per Tod's, Peter Marino per Chanel e così via. Tanto da far sorgere dubbi sul perché un giapponese debba preferire l'uno all'altro: il marchio o lo spazio che lo contiene?*

*Nel 2006 una mostra al Centre for Architecture di New York dal titolo «The Fashion of Architecture: Constructing the Architecture of Fashion» metteva in luce come fosse simile il lavoro di certi architetti - dall'olandese Winka Dubbeldam al giapponese Shigeru Ban, passando per l'angloirachena Zaha Hadid - e quello di certi stilisti (da Yohji Yamamoto a Martin Margiela). Faceva vedere come l'architettura utilizzasse da sempre tecniche rubate alla sartoria (il drappaggio o la stiratura), e così la moda alla statica o alla scienza delle costruzioni. L'esposizione illustrava come la forma spirale andasse bene per disegnare una gonna e una scala e che gli edifici potessero essere gonfiabili come reggiseni. Da Georg Simmel a Jean Baudrillard, da Ortega y Gasset a Paul Virilio, in tanti hanno individuato la vera essenza della moda, il suo essere non prodotto della società bensì produttore di società. Ma forse anche il lungimirante sociologo Georg Simmel (che già alla fine dell'Ottocento parlava di moda come «sistema di coesione sociale») sarebbe impallidito davanti agli stilisti assurti al ruolo di mecenati del XXI secolo.*

Serena Danna

da incidere sostanzialmente nel prodotto interno lordo dei luoghi centrali delle post metropoli.

Le città sono il territorio su cui agisce l'istinto collettivo, il luogo delle appartenenze e dei conflitti. L'architettura lavora su questo territorio di azioni e memorie, costruisce spazi in rapporto ai contesti e alle esigenze.

È indubbio che il territorio della disciplina dell'architettura e le riflessioni a essa connesse si modificano nel tempo. I cambiamenti dell'assetto sociale, produttivo e culturale, orientati verso la prevalenza del rapporto costo-moda-efficienza intesi come unico **valore** (v.), hanno condotto in specifici contesti urbani a una sovraesposizione dell'immagine architettonica, mettendo in secondo piano la sua **identità** (v.). L'eccesso della comunicazione e l'estetizzazione diffusa hanno portato a un'incertezza sui confini tra le diverse arti conducendo a una confusione interdisciplinare e a una perdita di senso che tende a confondere mezzi con fini e a sottrarre all'architettura le proprie responsabilità.

Ridefinire i margini, riaffermare i valori perduti, recuperare l'aspetto identitario, è la strada che Vittorio Gregotti indica nel saggio "Contro la fine

dell'architettura" (Gregotti 2008) laddove osserva che l'architettura «sta diventando una disciplina estetica del **mercato** (v. *mercato e bellezza*) del consenso».

Le parole di Gregotti risuonano come un monito contro l'estetizzazione in cui si rifugia l'architettura di fronte alle difficoltà di confrontarsi con problematiche ambientali o multiculturali, di interrogarsi su cosa voglia dire declinare il globale nel locale. Estetizzazione in cui arte e comunicazione coincidono, testimonianza simbolica della "liquefazione" dell'architettura temuta da Gregotti.

Nella società attuale la moda si costruisce attraverso la proposta di immagini-idolo da condividere, attraverso l'incidenza del mondo dei media, della pubblicità, della televisione, dello sport, dello spettacolo, dei social network. «La mediatizzazione ci sta portando a un'architettura distorta che diventa autoreferenziale e dimentica l'interesse collettivo, si spinge troppo verso la **spettacolarizzazione** (v.)» afferma Mario Botta. Cultura dell'immagine che non va però considerata come una inesorabile decadenza del nostro tempo: l'architettura infatti «resta costruzione dello spazio in rapporto con un contesto, un'attività che lavora sul territorio della memoria. L'architettura è il risultato delle forze fisiche relative al processo di creazione. Se sono in atto solo quelle edonistiche è chiaro che la forma finale sia quella del decostruzionismo contemporaneo. Ma anche la moda passerà di moda» (La Cecla 2008).

F.F.

## Morfologia

[1] In linea generale la m. sta a indicare l'analisi critica delle forme di un qualsivoglia organismo. Le sue qualità cambiano in base all'ambito disciplinare cui fa riferimento. In particolare la m. concentra la sua attenzione sulle relazioni che s'instaurano tra le parti e il tutto e sulle logiche riconoscibili nei processi di costituzione della forma. Per estensione il termine m. viene applicato anche all'oggetto stesso cui la disciplina morfologica si riferisce. Così si parla di m. del



suolo naturale, m. urbana, m. sociale ecc. dove il concetto di m. viene a coincidere, di fatto, con quello di forma.

**Morfologia urbana.** La m. urbana è la "scienza" che studia la forma della città. In particolare si fonda sull'idea che la città sia una **struttura** (v.) di parti correlate, modificantisi nel tempo secondo leggi riconoscibili, ma con ricorrenza di certe costanti e perciò indagabile scientificamente. La m. si concentra, così, sulle logiche che guidano i processi di aggregazione edilizia e che portano al costituirsi dei tessuti urbani determinando quelle condizioni di polarità e anti-polarità, "centro" e "periferia" su cui si svolge la costruzione della città. Processi che la m. urbana legge alla ricerca di "costanti comportamentali", reiterantesi nel tempo e nello spazio, su cui ricostituire quella struttura latente che sostiene, in filigrana, lo svolgersi dei fenomeni urbani. Una struttura priva di condizionamenti formali, attenta alle logiche di formazione e trasformazione della città piuttosto che alla sua "storiografia", rivolta, appunto, alla sostanza "strutturale" dei tessuti urbani, in quanto espressione di altrettanti "tessuti" sociali, economici, civili. Sono questi tessuti a conformare concretamente la città, sono questi tessuti a modificarla nel tempo. A saperli leggere, affiora una struttura "morfologica" su cui fondare consapevolmente il progetto della città.



Ma la m. urbana coinvolge tutte le scale dell'abitare, dall'architettura al territorio. In questo sta, forse, il suo maggior **valore** (v.); nella capacità d'individuare, cioè, un sistema di segni "strutturali" in grado di spiegare le forme dell'abitare e, al tempo stesso, di modificarle dinamicamente nel tempo. Un sistema di segni, aperto alla modificazione, capace di riunire, senza confonderle, l'analisi con la sintesi, l'universale con il particolare, la "lettura" con il progetto.

Lo studio della m. urbana ha avuto una grande importanza nelle ricerche italiane a partire dagli anni Sessanta. Ricerche concentrate sullo studio delle relazioni tra m. urbana e tipologia edilizia con l'obiettivo di definire una vera e propria "scienza della città". Il primo architetto che affronta lo studio delle forme urbane nel suo divenire storico-tipologico è Saverio Muratori che, a partire dal 1960, avvia una ricerca teorica e progettuale, che trova nella m. urbana il suo momento di sintesi forse più alto, segnando un punto di non ritorno rispetto all'esperienze di stampo classificatorio-funzionalista della prima metà del XX secolo. La città è, infatti, per Muratori un organismo dinamico, è il risultato ultimo di un processo coinvolgente l'architettura, la tipologia, la morfologia, la storia, l'uomo nella sua dimensione civile. Su queste basi si avvierà tutta l'esperienza morfologica italiana. Ricordiamo, in particolare, il lavoro di Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Guido Canella, cui si deve il costituirsi di una via tutta italiana all'architettura contemporanea, in cui l'analisi della città, a tutte le scale, diventa momento fondamentale del progetto. Alle ricerche italiane si aggiungeranno, poi, quelle di scuola francese e spagnola che porteranno avanti queste esperienze consolidando un percorso di ricerca originale, in cui molta strada è stata già fatta, ma molta ancora è quella da compiere.

**M.M.**



**[2]** *Nel Processo dell'arte, della scienza e della filosofia si possono trovare [...] diversi tentativi di creare e sviluppare una disciplina che noi vorremmo chiamare Morfologia.*

Wolfgang von Goethe

*Questa città, rilevata pezzo a pezzo, nulla oggi impedirebbe di disegnarla totalmente, non fosse altro per ricavarne un'immagine".*

Bruno Fortier

Con queste parole Bruno Fortier introduce in Italia il lungo e paziente lavoro condotto nella costruzione de *L'Atlante di Parigi* dove la capitale francese viene raccontata e descritta come un artefatto collettivo, un archivio minerale aperto a letture ed esplorazioni diverse, rivelatrici, al tempo stesso, di stratificazioni antiche e di seducenti organizzazioni dell'attualità. Fenomeni opposti rilevabili nelle mappe e nell'organizzazione della città ma simili per **struttura** (v.) interna, per genealogie e politiche urbane di cui vi è traccia nei disegni del catasto come nel respiro della città.

La domanda, scientifica e disciplinare, che Fortier dunque pone, non è più di cosa è fatta una città, quanto, piuttosto, come è fatta, quali i paesaggi interni, per ritrovare in essa un ordine diversamente fondato, come un campo vivo aperto allo sguardo e all'osservazione.

È qui che la città si dispone come una struttura autonoma (memoria biografica), fatta di ricordi di sé e di immaginazioni differenti, che consente di osservare il suo corpo come parte di un processo figurativo più complesso (Eisenman 1982), in cui emergono i ricordi di una vita precedente sempre associati a una speranza sconosciuta, nella costruzione di un reale disegno biografico. È su queste basi che si può oggi provare a rileggere la definizione per la quale la "morfologia", secondo André Chastel, resta, ancora, nei nostri studi e nelle nostre ricerche la grande sconosciuta (Chastel 1977).

Ma ciò presuppone un'idea di morfologia come composizione di "figure di paesaggi", dove tutto ciò che può dirsi "certo", "realmente accaduto", è solo una variabile del tempo, che non esclude

infinite possibilità alternative. Come in un quadro di Errò, in cui la realtà si fa simulacro di ciò che può ancora essere, e dove tutta l'immaginazione del mondo diviene evocazione, appropriazione, "racconto", che altro non è che "arte del tempo". Arte della disposizione degli eventi lungo coordinate temporali, di cui la storia non sempre può dare effettivo conto. Giacché la memoria inizia dove la storia finisce (Eisenman 1982).

La morfologia si costruisce allora come una figura ermeneutica, fatta di trame che vivono nelle carte, come nell'immaginazione della città, per separare la casualità dalla causalità, per collegare il discreto all'insieme, l'evento all'origine, a conferma che l'architettura è da sempre attraversata da una intenzionalità conativa e pratica.

Questa attenzione alla morfologia, intesa come composizione di paesaggi presunti o congetturali, che vivono nei progetti interrotti come nella memoria della città, ci avvicina al senso delle cose e propone ancora una strada verso il realismo (Vitale, 1981). È in questo spazio che la morfologia si nutre di "figure" e di "paesaggi per figure", nel suo rendersi architettura e composizione di architetture (Spirito 2008). Ossia, opera e chiave di accesso all'opera, costruzione di "luogo".

Nella cultura architettonica, infatti, la questione del paesaggio si è spesso legata alla nozione di "disegno urbano", come alle istanze incentrate sulla continuità e sulla discontinuità dei luoghi, seguendo profili diversi, spesso plaudendo alla formazione di nuove sensibilità. Così, termini, quali, contaminazione, **ibridazione** (v. *transgender*), stratificazione, pittoresco, sono entrati da tempo nei dizionari dell'architettura. Ma, forse, è proprio seguendo il filo della morfologia, intesa come composizione di "figure di paesaggio", che oggi possiamo provare a rileggere questi termini come parte di una tradizione più grande, nei farsi e distarsi dei linguaggi.

Se la contaminazione, nel tempo, è stata letta come "fusione di elementi di provenienza diversa in un medesimo testo", segnando il passaggio da una condizione a un'altra, nel gioco delle figure, essa si dispone come luogo di compresenza di **differenze** (v.), che esprime l'idea di uno spazio intermedio in cui avviene un incontro (Rapuano 2008). Così essa segna l'incalzante processo della

trasformazione e del cambiamento, vive nei raggi di influenza delle figure del suolo, come un **valore** (v.) primitivo che si esprime in una intenzionalità tecnica e usa materiali differenti alle diverse scale. Analogamente, l'ibridazione non ricalca la metafora della mutazione, ma tiene conto degli usi, dei contesti, delle modalità e delle differenti leggi di trasformazione che orientano la figura morfologica nella costruzione del luogo (Spirito 2008).

Così, la morfologia diviene macchina in grado di rendere visibile la materialità di un luogo attraverso racconti, **immagini** (v.) emblematiche, processi di astrazione, rappresentazioni iconologiche. Nel suo farsi architettura e composizione di architetture, come un metodo, e, insieme, un'odós, nel suo rendersi visibile per figure e composizione di figure.

C.P.

## Mosaico culturale.

*La pretesa di considerare la città come opera d'arte incontra qualche difficoltà perché il tema del suo paesaggio visibile, che costituisce il tema della volontà e dell'apprezzamento estetici, è costituito da molte e diverse categorie di manufatti [...] ciascuno dei quali corrisponde a una sua specifica sfera espressiva con i propri codici di lettura e di apprezzamento, che tuttavia nel loro insieme debbono riuscire a dar luogo, perché poi la città possa venire considerata un'opera d'arte, a un manufatto in qualche modo unitario.*

Marco Romano

[1] Esplicitare il termine mosaico culturale spinge a considerare il significato a esso attribuito da studiosi di ambiti diversi da quello dell'architettura e, in particolare, dagli antropologi, e a confrontarlo con il concetto di "patrimonio culturale" nel campo della Conservazione. L'idea di mosaico culturale è oggetto delle riflessioni di U. Hannerz (Hannerz 2001) che, partendo dalla cultura come "insieme integrato di modelli di pensiero e azione trasmesso di generazione in gene-



razione" critica tale definizione classica e conseguentemente l'idea di un "mosaico" di tale tipo, caratterizzato da culture chiuse, a compartimenti stagni, delimitate da confini chiusi, netti, durevoli, in un mondo che, invece, è sempre più interconnesso grazie a scambi, relazioni, interazioni. Egli oppone al concetto di locale, luogo della particolarità e della continuità, quello di globale, luogo della interconnessione e del cambiamento, nell'alveo dell'antropologia della globalizzazione (Hannerz 2001).

La cultura della Conservazione interpreta in modo diverso i cambiamenti del mondo globalizzato e rivolge particolare attenzione ai caratteri tipici di contesti geografici particolari, in quanto in questi si possono ancora rintracciare le radici profonde delle culture, luoghi della continuità. Emerge, così, una diversa declinazione del termine mosaico culturale, che a fronte dei rischi della globalizzazione, è attenta a quei fattori identitari che distinguono le culture, non per confinarle, ma per interpretarne le valenze da trasmettere alle future generazioni.

Sui concetti di patrimonio, cultura, **identità** (v.) - con riferimento all'Europa, culla delle radici della cultura occidentale - è, dunque, sentita l'esigenza di una inversione di tendenza: piuttosto che limitarsi a processi e tecniche di salvaguardia di monumenti e a pratiche legate alle tradizioni nazionali, si delinea un concetto di patrimonio fondato sulle differenze e sull'idea di mosaico cultu-

rale - diversa da quella segnalata in premessa - strumento per farlo evolvere in un quadro eticamente definito e aperto a ulteriori arricchimenti. In tema di salvaguardia dei valori architettonici, la cultura della Conservazione si è radicata e sviluppata in Italia nel corso del XX secolo, a partire dal pensiero dei suoi fondatori, tra i quali si ricordano J. Ruskin e A. Riegl: per questo, la tutela non riguarda i monumenti in quanto opere d'arte e di storia, ma in quanto testimonianze di valori, che la collettività riconosce in essi, sia come valori di antichità che di attualità. Tale concetto è risultato così pregnante da essere ripreso dal *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* (2004) nella definizione di Restauro. Per l'intero XX secolo in Italia l'interpretazione dei valori architettonici delle antiche fabbriche è stata oggetto di attente riflessioni che hanno connotato le diverse teorie del Restauro: basti citare G. Giovannoni, C. Brandi, R. Pane, R. Bonelli, P. Philippot e a tanti altri fino all'attualità. Passando dalla scala architettonica a quella urbana, i luoghi della me-

moria storica, complesso di beni materiali e immateriali, si ritrovano soprattutto nelle città storiche. Essi sono il prodotto di un processo continuo che determina un palinsesto di natura permanente, anche se mutante. La città come luogo della memoria è sede di una continuata memoria sociale composta non solo da episodi singoli, ma da processi storici. Dunque, citando Roberto Pane, «la lotta per la difesa del patrimonio del passato si identifica con quella per la continuità della cultura - che implicitamente è anche continuità della memoria - e quindi simboli di assai più vasti significati che non siano quelli strettamente inerenti ai valori formali dell'architettura» (Pane 1980).

L'intrinseca ricchezza di valori della città storica, ovvero la sua *venustas*, è costituita non solo dal complesso di architetture e spazi, ma anche dal patrimonio immateriale: tradizioni, dialetti, eventi e credenze, danze nuziali e canti funebri, cultura materiale, riti e feste, racconti e leggende, ecc.; ovvero di tutta la tradizione orale e vivente

della cultura di una comunità e, soprattutto, delle sue radici spirituali. A. Trione ha ben evidenziato che i rischi per il futuro delle città storiche riguardano "l'istituto urbano, la città come sede e centro di civiltà, la stessa concezione dello spazio come dimensione della vita". E, ancora, per quanto concerne la bellezza della città, egli sottolinea «che non è dovuta a invenzioni estemporanee, ma si è fatta all'interno di una trama di relazioni e di strutture, nel segno di precise direttive e procedure teoriche, estetiche, politiche» (Trione 1999).

La *venustas* delle città storiche deve essere correttamente interpretata in tutti i suoi valori grazie a costruttivi apporti multidisciplinari, così che la sua conservazione contribuisca al benessere psicologico delle comunità, allontanando i fantasmi della città "fragile". Il mosaico culturale deve costituire non la sommatoria, ma l'integrale di queste molteplici valenze.

**A.A**



**[2]** *The multicultural (multi-ethnic, multi-racial) city is continually creating these sites of struggles. They are part of the landscapes of postmodernity, which is a landscape of/ marked by difference. Negotiating these spaces, claiming them, making them safe, imprinting new identities on them, is a central socio-cultural and political dynamic of cities and regions, in which planners have a pivotal role.*

Leonie Sandercock

Il mosaico culturale, introdotto originariamente da Gibbon nel 1938 per contrastare il modello americano assimilazionista del *melting pot*, è diventato la metafora del miscuglio di gruppi etnici e culture canadesi. Il mosaico culturale canadese è stato criticato dal sociologo John Porter che, nel 1965, ne analizzò gli svantaggi, sintetizzandoli nel concetto di "mosaico culturale verticale", a sottolineare le disuguaglianze tra i gruppi di immigrati di diverse nazionalità rispetto alle condizioni di vita, in rapporto alla predominanza di alcuni gruppi etnici su altri.

Il mosaico culturale si riferisce a un modello di integrazione, quello del multiculturalismo, intro-

*Sebbene l'immagine (v.) del mosaico possa suggerire una certa rigidità, con le sue minuscole tessere ben cementate su una superficie d'appoggio, tale metafora non è rimasta una rappresentazione statica della società multiculturale canadese. Al contrario, nel corso del tempo, ha subito trasformazioni significative, che riflettono i cambiamenti ideologici, culturali e generazionali, modificati anzitutto dall'immigrazione in continua evoluzione. Quella che emerge, dunque, è una visione estremamente dinamica e produttiva, che si è allontanata dall'immagine originale di **identità** (v.) etniche, separate e saldate da confini invalicabili, per diventare l'emblema di un'identità fluida, dove vengono cancellate barriere e dove l'identità culturale si rigenera, si trasforma, grazie ai continui scambi interculturali. Scrittori di seconda e di terza generazione, in particolare coloro che vivono un patrimonio culturale misto, cercano un più fluido attraversamento dei confini etnico-razziali, in modo da stimolare la connessione con gli altri e con la propria dualità. Il concetto di etnia, come quelli di casa e di nazione, risultano così modificati da categorizzazioni rigide di auto-identificazione in mutevoli paradigmi di un'identità fluttuante, consentendo al mosaico multiculturale di trasformarsi in un caleidoscopio transculturale - qui prendo in prestito la metafora della scrittrice canadese, Janice Kulyk Keefer - dove i confini diventano ponti, passaggi di sempre nuove relazioni e collegamenti.*

Anna Pia de Luca

dotto per la prima volta con l'Official Multiculturalism Act in Canada nel 1971, basato sul rispetto delle singole culture e delle loro differenze, per affermare il **valore** (v.) di ciascuna contro ogni discriminazione.

In Europa gli approcci utilizzati dagli stati-nazione, per regolare i flussi migratori e favorire l'integrazione degli immigrati nelle società di arrivo, sono riconducibili a due: l'assimilazionismo e l'esclusione differenzialista. Il primo spinge le comunità straniere a staccarsi dalle proprie culture di origine per assimilarsi completamente alla cultura della comunità ricevente e si associa al modello francese, peraltro entrato fortemente in crisi di recente, a seguito dei violenti scontri verificatisi nelle banlieues parigine nel 2005.

Il secondo si rifà a un modello di immigrazione temporaneo, strettamente funzionale al **mercato** (v. *mercato e bellezza*) del lavoro, utilizzato soprattutto da Germania e Svizzera a partire dalla fine dell'Ottocento per controllare i flussi di migranti italiani, polacchi e altri, richiamati ai fini dell'industrializzazione, e utilizzato in seguito anche nel dopoguerra in altri paesi. Entrambi i modelli partivano dal presupposto che l'immigrazione non apporta sostanziali cambiamenti nella società, affermando la supremazia degli stati nazione e un concetto di cittadinanza saldamente ancorato alla territorialità, all'appartenenza e al-

l'identità culturale (Castles, Davidson 2000).

Il modello multiculturale costituisce una sorta di mediazione tra le due posizioni, che parte dal riconoscimento della **diversità** (v. *differenza/diversità/variazione*) e del ruolo dell'immigrazione nella trasformazione della società, per giungere a valorizzare le culture esaltandone la separatezza, attraverso il rafforzamento delle comunità straniere, come nel "multiculturalismo comunitario" britannico.

Nel 1992 Charles Taylor ha introdotto il multiculturalismo in un dibattito che investe ormai l'intero mondo occidentale, in conseguenza dell'intensificarsi delle migrazioni transnazionali (Habermas, Taylor 1998). La posizione di Taylor è stata contestata per diversi motivi, molti hanno sottolineato che il multiculturalismo non incentiva la relazione e aumenta il rischio della frammentazione della società e della segregazione delle comunità straniere. Altre critiche riguardano la questione dell'"etnicità", ovvero del pericolo di un suo utilizzo strumentale da parte di gruppi di interesse in grado di influenzare fortemente i processi decisionali per i quali il far parte di un gruppo etnico diventa presupposto indispensabile "per" e strategia finalizzata "a" "l'ottenimento di diritti differenziati" (Cohen 2000).

La globalizzazione ha messo fortemente in crisi la certezza del mantenimento di culture nazionali dif-

ferenti e separate, dell'equivalenza tra stato e nazione e dell'appartenenza di una cultura a un territorio specifico (Hannerz 2001). L'impatto degli immigrati nella città porta nuovi significati e temi per la pianificazione, nuovi attori e destinatari di politiche. Conseguenza dei flussi culturali globali sono gli *ethnoscapes* descritti da Appadurai (1990): "turisti, immigrati, rifugiati, esiliati, lavoratori ospiti e altre persone in movimento", ai "territori circolatori" transnazionali (Tarrus 1993), che realizzano nuovi spazi sociali a partire dall'intensificarsi degli scambi nel mondo globalizzato e che alludono a nuove forme di cittadinanza. Diviene centrale il tema dell'incontro con la **diversità** che si esperisce quotidianamente, di razza, ma anche di genere, religione, sessualità, che rende la città contemporanea non solo multi-etnica e multiculturale, ma plurale, "multipla" (Sandercock 1998). Una città delle mille cittadinanze che pone la sfida di sperimentare nuovi modelli di convivenza, superando la dicotomia assimilazione/multiculturalismo in una terza via oggi indicata nell'interculturalismo, che, più che la fusione o la contrapposizione tra culture, ne promuove il confronto e lo scambio. Si tratta di un approccio basato sull'interazione, che punta all'apertura reciproca tra le culture, in modo che possano apprendere le une dalle altre senza perdere la propria **identità** (v.): "suo postulato è la necessità e la capacità delle culture di entrare in rapporto, sia per definire se stesse sia per costruire insieme" (Zagreblesky 2006).

M.T.S.

**We need cities that will be conditions of life, of full and free and unfragmented lives, not cities of discretion and domination; we need walls that welcome and shelter, not walls that exclude and oppress**

Peter Marcuse

**N**ice. Cinque secoli fa, quando la parola nice entrava di fatto nella lingua inglese, significava "sciocco" o "stupido" (*foolish, stupid*). E ciò non è così sorprendente come potrebbe sembrare, considerando che proveniva, attraverso il francese antico, dal latino *nescius*, "ignorante". Già nel sedicesimo secolo si era imposto il significato di "molto particolare" e di "perfettino", "schizzinoso" (*finicky*); nel diciannovesimo secolo iniziò anche a voler dire "piacevole o gradevole", e quindi "rispettabile".

Merriam-Webster's Dictionary

Nel tentativo di fare chiarezza sulla distinzione tra il bello e il sublime (v.), Edmund Burke faceva riferimento ai due diversi tipi di piacere che essi suscitavano nell'uomo: se da una parte al sublime associava il *delight*, il piacere "negativo", inquieto e intriso di terrore dall'altra il *pleasure* rappresentava per lui il piacere "positivo" del bello, quello che si lascia godere in tutta calma, in uno stato di tranquilla contemplazione. E in uno dei punti forse più deboli della sua teoria, si preoccupava peraltro di definire quali fossero gli attributi grazie a cui un oggetto poteva essere definito bello, e suscitare quindi tale *pleasure* nell'osservatore: tra essi la piccola dimensione - che permette all'uomo di collocarsi in posizione dominante rispetto all'oggetto stesso, all'opposto di quanto accade nel sublime - ma anche la sinuosità delle linee, l'assenza di asperità superficiali, la delicatezza e il tenue contrasto dei colori.



Se ci si attiene al suo significato originale ma anche al suo uso corrente, il termine inglese *nice* sembra avere molto a che vedere con questa sfera della bellezza descritta da Burke: la sua etimologia lo avvicina infatti tanto allo sciocco quanto al perfettino e allo schizzinoso, suggerendo una dimensione frivola, un po' superficiale e certamente non "problematizzata" - né sublime, né **perturbante** (v.) - della bellezza. Nell'epoca contemporanea, *nice* rimanda pertanto alla bellezza di consumo, e quindi al **kitsch** (v.) nel suo significato originale: una bellezza facile per consumatori altrettanto facili. In campo architettonico, il riferimento qui non è tanto alla *signature architecture*, quanto piuttosto alla sua versione più "prosaica", diffusa ormai in tutti gli angoli del pianeta: edifici di architetti per lo più sconosciuti - hotels e spa, bar e locali notturni, e molte delle residenze della nuova affluent society - che propongono e ripropongono forme sinuose e accattivanti, ardite trasparenze e interni cool, e che finiscono inesorabilmente sulle pagine delle raccolte della Motta e della Taschen. Un'architettura come prodotto di styling piuttosto che risultato della complessità del progetto, che ha nella soddisfazione del "gusto (v.) medio" contemporaneo la sua unica ragion d'essere.

E.R.R.

**N**ihilismo. Ogni uomo deve gridare: c'è un grande lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, ripulire... Libertà: DADA DADA DADA, urlo di colori increspati, incontro di tutti i contrari e di tutte le contraddizioni, di ogni motivo grottesco, di ogni incoerenza: LA VITA.

Tristan Tzara

Così Tristan Tzara, nel 1918: l'Arte deve morire per donarci Libertà e Vita. Una fatale pulsione suicida percorre tutte le arti all'alba del nuovo mondo. L'Uomo stesso ne sarà rigenerato: finalmente purgato da sentimenti e passioni, muoverà i suoi passi con l'esattezza meccanica dei pupazzi di Oskar Schlemmer, trionfo di vita mec-

canico-biologica, parte di un sistema totale, "scientifico", senza residui né imprevisti. Un mondo oggettivo (*Neue Sachlichkeit*), cui l'architettura ha preso parte quando non ha guidato le danze al di là delle folle neo-umaniste che le varie agiografie Moderne (la maiuscola è *de rigueur*), da Giedion a Benevolo, avrebbero voluto ammannirci.

"Andati i sentimenti caldi e diretti dei grandi uomini del passato; l'artista [...] rappresenta un secolo freddo come il vetro e l'acciaio, un secolo in cui la precisione lascia meno spazio che mai all'espressione di sé", dice Pevsner, descrivendo "un mondo di scienza e di tecnica, di velocità e pericolo, di dura lotta e di insicurezza personale" (Pevsner 1936): un improvviso sussulto di lucidità, inatteso e irripetuto, isolato e quasi nascosto nel golfo mistico della sua nebbia agiografica.

Eppure, quale migliore descrizione potremmo

**A partire dagli anni Sessanta, forse Settanta, si è creato un bivio. Da una parte, il gruppo che, sin dagli esordi del Movimento Moderno, pretendeva libertà artistica, i cui componenti chiedevano alla società che li lasciasse essere geni e concedesse loro quel privilegio. Il prezzo che hanno pagato è stata l'irrelevanza. L'altra strada è stata imboccata da chi voleva occuparsi di questioni complesse, difficili. Per fare questo, però, hanno smesso di essere architetti e hanno abbandonato il centro della disciplina: il progetto**

Alejandro Aravena

dare dell'anonima massificazione congelata da Hilberseimer nelle grigie prospettive della *Großstadt*, del "quasi nulla" di Mies, dello scheletro Domino, autentico progetto di suicidio intellettuale, se mai ve ne fu uno ["Non era necessario alcun tipo di specialista: ognuno poteva montare la sua casa a proprio gusto (v.)" (Le Corbusier 1929)]. Altrettante illustrazioni di quell'arida "piazza, piazza, campagna rasa" (Piranese 1765) che già pre-scien- temente il Didascalo piranesiano intravedeva all'orizzonte, come prezzo da pagare in cambio di un'oggettività modernamente declinata. Oggettività: oggettività come antidoto contro la marginalità di ciò che è 'artistico' (ovvero arbitra- rio), oggettività perseguita con sistematico nichilismo (niente tetti a falde, niente basamenti, niente decorazioni, ...), oggettività come garanzia per l'architettura di far parte del reale e di non costituirne invece un inutile commento a mar- gine.

La fine del Moderno, e i tanti inizi di un Nuovo spesso senza nome, non arrestano poi questa tendenza, di cui anzi percepiamo ancora chiara- mente i sintomi ai giorni nostri. A intervalli rego- lari e con ricette solo apparentemente diverse, l'architettura cerca periodicamente il suo abbrac- cio mortale col reale. Secondo una tecnica già an- ticipata da Le Corbusier, che a sua volta sembra prendere spunto dalla massima per cui "tutto ciò che è reale è razionale e tutto ciò che è razionale è reale", l'architettura esiste già prima di noi, là fuori davanti ai nostri occhi, prodotta dalla "re- altà" delle cose senza **bisogno** (v.) di alcun con- tributo disciplinare.

Che si tratti dell'edilizia industriale di LC (Le Cor- busier 1923), della città storica di Aldo Rossi, "Im- menso deposito di fatiche" anonime (Rossi 1966), dei volgari sobborghi della Levittown di Robert Venturi, già "almost all right" (Venturi 1972), o della metropoli speculativa newyorkese di Rem Koolhaas, che all'architetto consente solo il postumo commento di un "manifesto retroatti- vo" (Koolhaas 1978), una "sindrome hegeliana" affligge le più belle menti del Novecento, le af- fligge e le (ci) lascia col problema di quale sa- rebbe poi il compito dell'architetto. Che, a differenza del filosofo, la realtà non può limitarsi ad analizzarla.

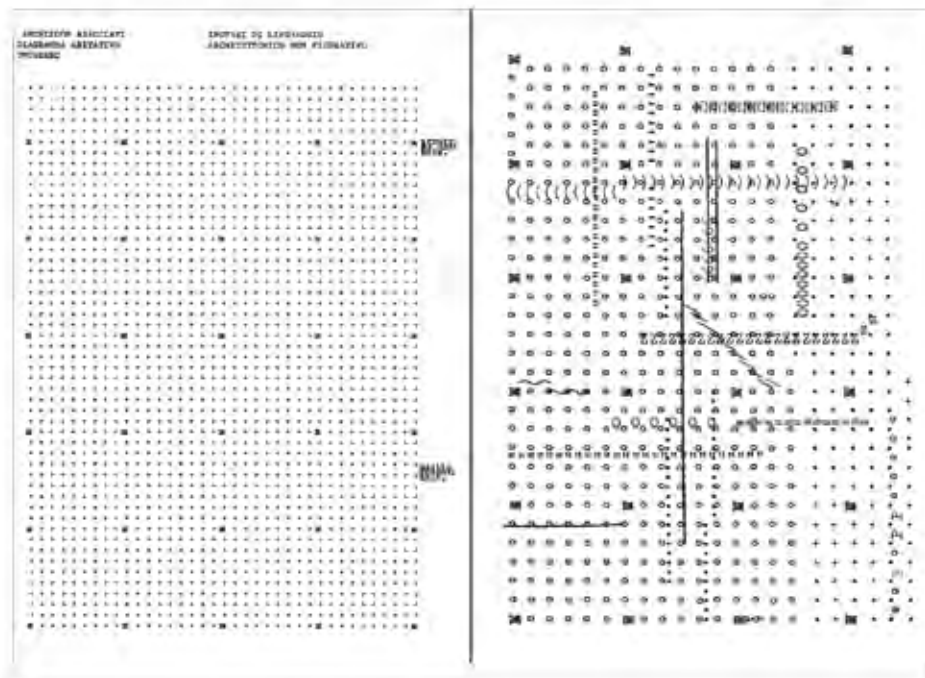
"Uccidere l'architettura lasciando intatta la pos- sibilità di continuare a farla": questo potrebbe es- sere uno slogan efficace per descrivere le evoluzioni teoriche degli ultimi (quasi) cent'anni di architettura. Saranno allora l'analogia di Rossi, l'ironia di Venturi, la paranoia di Koolhaas: stru- menti precari di un gioco sempre più sottile, che consiste nell'imitare la realtà abbastanza da con- fondersi con essa, ma non tanto da annullare del tutto un residuo differenziale ontologicamente necessario.

Forse, però, il compimento architettonico più perfetto del progetto negativo delle avanguardie è costituito dai "Diagrammi Abitativi Omogenei" di Archizoom, rappresentazioni puramente quan- titative battute a macchina su fogli A4, primi ela- borati precursori di No-stop City che, leggenda vuole, non furono all'epoca pubblicati perché giu- dicati "troppo minacciosi" (Varnelis 2006). Ben più delle note piante e sezioni di No-stop City, già perturbanti, in cui appartamenti privi di illuminazione e aerazione naturale si accatastano

l'uno accanto all'altro e l'uno sopra l'altro, il nulla di quei fogli dattiloscritti, disegni azzerati nel tratto meccanico della macchina, segni lin- guistici isolati e privi di significato, appare an- cora oggi insuperabile.

Se non dalla realtà stessa. Racconta retrospet- tivamente Andrea Branzi: "L'alienazione, la perdita di **identità** (v.), la standardizzazione della società di massa? Noi ci siamo detti: per- ché no? Perché si deve continuare a difendere tutti questi valori del cazzo che non hanno mai prodotto nulla? E quindi tabula rasa, si micro- climatizza e ognuno poi fa quel cavolo che gli pare. Un progetto, un'ipotesi, di grande libe- razione" [Branzi 2005]. Sono parole che ricor- dano molto da vicino la fascinazione e l'orrore con cui Koolhaas ci racconta il *Junkspace*, me- tafora di un quotidiano dove, sembrerebbe, ogni strategia differenziale sembra ormai non tanto impossibile, quanto completamente ir- rilevante.

G.G.





## O pera d'arte totale

**/Gesamtkunstwerk.** Nemmeno "il più fastoso edificio di pietra" è di per sé sufficiente all'estrinsecazione dell'opera d'arte totale; è affatto essenziale una scenografia che sia in grado di suggerire l'"immagine (v.) vivente" dell'uomo, e dell'ambiente in cui si svolge la sua esistenza.

Richard Wagner

L'espressione descrive una costruzione di tipo multidisciplinare risultato dell'utilizzo di differenti tecniche artistiche dove la narrazione, lo spazio, i caratteri atmosferici e del paesaggio, sono tra loro integrati con l'obiettivo di produrre un'atmosfera satura, un'unica opera d'arte capace di condizionare completamente la percezione e l'immaginario dello spettatore o abitante dell'opera.

Questo genere di operazione artistica tende a considerare lo spazio, i suoi caratteri estetici e valori, i soggetti che lo abitano o osservano, come una totalità, che assorbe e pone l'abitante-ingranaggio-spettatore in un flusso percettivo continuo. Nell'opera totale il fruitore è portato a vivere ed esperire non la realtà ma l'arte, posto al centro di

una condizione dalla quale non è possibile allontanarsi.

Richard Wagner ha utilizzato per primo questa locuzione nel libro *Das Kunstwerk der Zukunft* (Wagner 1850), per descrivere la sua concezione dell'opera musicale dove la musica, il testo, la messa in scena, devono integrarsi in un'unica forma espressiva capace di sottomettere e controllare completamente la percezione e l'immaginazione dello spettatore di influire su tutti i suoi sensi.

Il concetto di opera d'arte totale sottende l'idea che la dimensione artistica sia, dal punto di vista morale, politico ed estetico, l'elemento più importante nel definire le qualità e il carattere di una società. All'inizio dell'era moderna, l'importanza riconosciuta all'arte da parte delle classi borghesi in quanto espressione di potere e status, ha prodotto la definizione di nuove forme d'arte ma anche strategie di fusione tra le discipline artistiche esistenti. Importanti esempi di opere d'arte intese come progetti di società e di modi di vita sono state sperimentate dai costruttivisti russi così come da quegli artisti (Groys 1998) che hanno operato nell'ambito della realizzazione del progetto "totalitario" di società stalinista.

M.Di C.

**O**rdinario. L'ordine è il **paradigma** (v.) della bellezza classica. Ordine in quel caso è sinonimo di "regola", di canoni formali condivisi. La regola presuppone e comporta la ripetibilità del "modello". Ordinario deriva dal latino *ordinarius* "conforme all'ordine" ossia, ciò che non esce dall'ordine, cioè dalla norma o dalla normalità, dunque ripetibile senza essere necessariamente banale, o insignificante.

Tuttavia spesso il termine ordinario, nel sentire comune, viene investito di un'accezione negativa. Quando si parla dell'ordinario implicitamente si fa riferimento all'assenza di "qualità" e, nell'ambito del progetto di architettura si allude alla necessità che esso possa e debba essere trasformato. Ribaltando questo diffuso modo di guardare all'ordinario, la questione diventa: può l'ordinario essere interpretato diversamente come nuovo "ordine" del paesaggio urbano contemporaneo, in particolare dei suoi *entre-lieux*? e l'"ordinarietà" come uno dei paradigmi della bellezza contemporanea (dei paesaggi urbani contemporanei)?

La trasformazione dei paesaggi urbani degli ultimi decenni del XX secolo, in Occidente, è stata caratterizzata da una parte dalla costruzione, nelle città, di architetture-spettacolo puntuali sempre più "stra-ordinarie" e consacrate mediaticamente, e dall'altra, nei paesaggi continuamente in estensione del periurbano, dal consumo incessante di suolo e dal dilagare di architetture "ordinarie" rispondenti unicamente alle logiche del massimo profitto.

Il termine ordinario tuttavia se ci riferiamo alle "battaglie" culturali del Moderno in Architettura, assume tutt'altro significato e **valore** (v.). Per il Moderno, infatti, il concetto di architettura ripetibile, in particolare in riferimento ai temi dell'abitazione sociale, rimandava ai più generali principi di democrazia. E la ripetibilità non si traduceva in ordinarietà, intesa come assenza di ricerca sulle forme e sui linguaggi. Dal dopoguerra in poi la ripetibilità è, invece, divenuta sinonimo di scarsa qualità, anche a causa del totale depauperamento e distorsione proprio dei principi fondativi del Moderno. In *L'invenzione del quotidiano* De

Certeau sottolinea quanto l'organizzazione funzionalista (e la sua banalizzazione), affermando il **valore** (v.) della norma come codice comune, abbia impoverito l'individualità del singolo attraverso una ripetizione uniforme e infinita, secondo una visione del tempo completamente "proiettata in avanti".

Nei paesaggi urbani contemporanei, all'ordinario delle abitazioni delle infinite *périphéries lacunaires*, si aggiunge l'ordinario esito del fenomeno dell'industrializzazione prima e della dismissione (post-fordismo) dopo. Ciò che ereditiamo sono paesaggi frammentari apparentemente dominati dall'ordinario: aree dismesse, frammenti di terreni agricoli, lottizzazioni lungo le grandi infrastrutture territoriali, *villes pavillonnaire*, *Grands Ensembles*, etc.

Troppo spesso la "cultura del progetto", piuttosto che misurarsi con questo diffuso "ordinario" ha negli anni, più frequentemente, promosso e incentivato l'**architettura-spettacolo** (v. *spettacularizzazione*), straordinaria per definizione, come se questa bastasse per investire di nuovi significati i tanti *entre-lieux* del paesaggio contemporaneo.

La **fragilità** (v.) e la "liquidità", della condizione contemporanea esigono uno sguardo differente sulla realtà: uno sguardo che sia consapevole, nell'interpretare la condizione dei paesaggi urbani contemporanei, degli effetti in essi generati dalle



distorsioni (interpretative) delle utopie dello scorso secolo, e delle potenzialità celate al di là della loro apparente banalizzazione.

Si tratta di invertire lo sguardo per decriptare negli *entre-lieux* contemporanei, quanto sfugge alle categorie abituali delle analisi tipo-morfologiche. Si tratta di partire dall'osservazione attenta e dalla descrizione del *déjà-là*, anche quello ordinario, per immaginare trasformazioni possibili e compatibili. Ordinario non è sinonimo di anonimo e di insignificante.

I "paesaggi dell'ordinario" sono anch'essi, facendo riferimento ai termini di Corboz, dei palinsesti, scritti e riscritti più volte, carichi di tracce e di memorie, che vanno indagati e considerati elementi fondativi di ogni progetto di trasformazione. Tali

paesaggi dell'ordinario, solo apparentemente tra loro assimilabili, celano in realtà **identità** (v.) che spesso chi non li abita non è in grado di cogliere. L'analisi delle pratiche minute, singolari e plurali, di chi li abita diventa determinante nella "costruzione di quel quotidiano" di cui parla De Certeau che l'eventuale progetto di trasformazione può assumere a suo fondamento.

La cultura artistica, come sempre anticipatrice, suggerisce temi, atteggiamenti e posture. Dal *culte du banal* di cui parla Jost in riferimento alla pop-art, all'*art contextuel* di cui scrive Ardenne, la *réalité et sa "banalité"* viene assunta come dato di partenza del processo artistico e, attraverso una reinterpretazione e ricollocazione contestuale, rinnovata nel suo significato. Come nel ready-made di Duchamp, l'oggetto ordinario è portatore di un significato altro rispetto a quello immediatamente percepibile, ed è questo il suo potenziale estetico. Se operiamo una traslazione, pensando ai paesaggi ordinari degli *entre-lieux*, tutto ciò che in essi ritroviamo e che spesso non è stato "consumato" fino in fondo, contiene dunque una nuova possibilità poetica. Ed è forse a questo potenziale latente che si può guardare con nuove intenzionalità. Riciclare l'ordinario del paesaggio urbano e periurbano significa immetterlo in un nuovo ciclo di vita. *Il s'agit* - come scrive É. Chavier in *Anthropologie de l'ordinaire - moins de remplacer des ex-*

*Quel che ci parla, mi pare, è sempre l'avvenimento, l'insolito, lo straordinario: articoli in prima pagina su cinque colonne, titoli a lettere cubitali. I treni cominciano a esistere solo quando deragliano, e più morti ci sono fra i viaggiatori, più i treni esistono; gli aerei hanno diritto di esistere solo quando sono dirizzati; le macchine hanno come unico destino quello di schiantarsi contro i platani, cinquantadue week-end all'anno, cinquantadue bilanci: tanti sono i morti e tanto meglio per l'informazione se le cifre non fanno che aumentare! Dietro a un avvenimento ci deve essere uno scandalo, un'incrinatura, un pericolo, come se la vita dovesse rivelarsi soltanto attraverso lo spettacolare, come se l'esemplare, il significativo fosse sempre anormale: cataclismi naturali o sconvolgimenti storici, conflitti sociali, scandali politici.*

*Nella precipitazione che abbiamo nel misurare lo storico, il rivelatore, non dimentichiamo però l'essenziale: ciò che è davvero intollerabile, veramente inammissibile: lo scandalo non è il grisou, è il lavoro nelle miniere. Il "malcontento-sociale" non è "preoccupante" durante lo sciopero, è intollerabile ventiquattrore su ventiquattro, trecentocinquanta giorni all'anno.*

*I maremati, le eruzioni vulcaniche, i grattacieli che crollano, gli incendi boschivi, le gallerie che sprofondano, Publicis che brucia e Aranda che vuota il sacco! Terribile! Mastruoso! Scandaloso! Ma dov'è lo scandalo? Il vero scandalo? Il giornale non ci ha detto altro che: state tranquilli, ecco la prova che la vita esiste, con i suoi alti e bassi, ecco la prova che qualcosa succede pur sempre.*

*I giornali parlano di tutto, tranne che del giornaliero. I giornali mi annalano, non mi insegnano niente; quella che raccontano non mi riguarda, non mi interroga né tanto meno risponde alle domande che mi pongo o che vorrei porre.*

*Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è? Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il **tumore** (v. suono/tumore) di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?*

stants qui a'inviter le lecteur à les regarder autrement, à la lumière de l'ordinaire retrouvé. L'ordinarietà potrebbe dunque essere assunta a **paradigma** (v.) della bellezza degli *entre-lieux*, di cui l'ordinario rappresenta l'"ordine architettonico" fondativo.

**O.F.**

**O**ssimoro. *Figura retorica che consiste nell'unione sintattica di due termini contraddittori, in modo tale che si riferiscano a una medesima entità. L'effetto che si ottiene è quello di un paradosso apparente*

Enciclopedia Treccani

Può l'essenza dell'architettura trovare espressione in due sole parole? L'ossimoro (dal greco ὀξύμωρον, composto da ὀξύς «acuto» e μωρός «ottuso»), sembra poter soddisfare questa domanda. La figura retorica greca diviene chiave di lettura e, al contempo, obiettivo da raggiungere attraverso il progetto. Forse più che un traguardo assoluto, l'ossimoro dà corpo a quella inquietudine che muta il razionalismo tout court in razionalismo esaltato, dove i principi logici sono scardinati dalla componente autobiografica.

Silenzio eloquente è, ad esempio, uno degli ossimori più usati per descrivere l'architettura di Luis Barragán ma, oltre a enucleare le qualità degli spazi del maestro messicano, il silenzio eloquente sembra essere concretamente la linea di confine che Barragán voleva raggiungere e oltrepassare con il suo lavoro. L'ossimoro, in realtà, apre la strada a un'ermeneutica più vasta in cui, il progetto prima e la costruzione dopo sembrano tesi fra due opposti. Introdurre l'infinito nel finito, la profondità nella su-

perficie, il silenzio nel frastuono sono mete del progetto che tendono a sublimare l'architettura, oltre i suoi limiti spazio-temporali.

L'antitesi, che caratterizza l'ossimoro, racchiude la sfida dell'architettura, il continuo superamento dei suoi condizionamenti (strutturali, tecnologici, funzionali, ecc.) per divenire qualcosa d'altro; per esprimere ciò che la materia inanimata sembrerebbe non potere esprimere. I pilastri a croce, del padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe, sostengono la copertura ma, grazie al rivestimento in lamierino cromato, vogliono essere trasparenti, vorrebbero sparire, lasciando la lastra di copertura sospesa nel vuoto. La Casa Farnsworth, sempre di Mies, è un recinto assoluto ma dove le pareti che dovrebbero dare corpo al confine sono trasparenti, impalpabili, quasi inesistenti. La copertura della Casa del Fascio a Como di Giuseppe Terragni non è né una terrazza, né un tetto, è un prospetto e, all'opposto, la terrazza della casa di Luis Barragán è una stanza senza copertura, o meglio, è una stanza che ha per copertura il cielo. Nell'ossimoro è la bellezza in architettura? Vi è la tensione per poterla costruire.

**A.S.**

**O**uvrage d'art. Opera del genio civile - è il prodotto del lavoro dell'ingegnere, o come il Rinascimento ci ha insegnato a chiamarlo, il frutto dell'arte dell'ingegnere (Picon, Yvon 1989), all'intersezione fra esperienza empirica e conoscenza teorica. Testimoni di una prosimità - sussurrata o decantata secondo le epoche storiche - fra il mondo delle arti plastiche e quello dell'ingegneria civile, le *ouvrages d'art* sono un invito a esplorare questa "arte Illuminare" (Picon 1997) con altri occhi, più sensibili non solo al potenziale estetico della creazione ingegneristica in sé, ma soprattutto alle possibili articolazioni fra logiche funzionali, economiche ed estetiche: del costruire ad arte.

Particolarmente decisivo in questa ridefinizione multidimensionale dell'arte dell'ingegnere è il contributo teorico e costruttivo del celebre ingegnere civile scozzese Thomas Telford, fondatore dell'Institution of Civil Engineers e soprannominato "Colossus of Roads" dai suoi contemporanei per l'arditezza delle soluzioni strutturali messe a punto per i ponti, strade e canali con cui fra il



silenzi eloquenti

equilibrio instabile

architettura liquida

realtà virtuale

architettura decostruttivista

vuoti densi

architettura transitoria

XVIII e il XIX secolo ridisegnò il territorio della Gran Bretagna (Rolt 1958). Nella sua biografia, scritta dall'amico e poeta romantico Robert Southey e pubblicata alla morte del maestro, ricorre costantemente - e per la prima volta in questo ambito professionale - il riferimento all'importanza della tensione estetica nell'arte ingegneristica. Nelle parole di Telford tale tensione coincide con una ricerca continua dell'"espressione propria e personale della **struttura** (v.)" (Telford, Rickman 1838). *Venustus* si manifesta quando *utilitas* e *firmitas* non sono compromesse e messe in discussione da una volontà di fare arte che travalica il senso stesso di una pratica quasi o solo involontariamente artistica (Picon 1997).

Se, da un lato, la *venustus* delle opere infrastrutturali, nella sua accezione di bellezza di essenza *machinique* (Guattari 1991), sembra emanare da un'espressione della **struttura** (v.) che non tende verso il compimento di un semplice - o universale - ideale estetico (né pretende di autodefinirsi come opera d'arte nel senso accademico del termine), dall'altro, questa stessa *venustus*, proprio come i manufatti creati nel campo d'azione di un'arte liminare, sembra pervasa da un fascio di tensioni e contraddizioni permanenti.

In primo luogo, se contestualizzata nelle dinamiche del campo professionale cui fa riferimento, la bellezza contraddittoria dell'*ouvrage d'art* è tale perché restituisce la tensione verso un compromesso fra desiderio di realizzare un'opera a regola d'arte e rifiuto di una pratica artistica convenzionale che, a valle di una demarcazione sempre più netta sancita dal secolo dei Lumi, ridurrebbe le arti meccaniche a un tentativo di emulazione delle belle arti (Picon 2000). In secondo luogo, messa da parte la ricerca della "bellezza per la bellezza", una nuova tensione sembra scuotere dall'interno i tratti di questa *venustus* involontaria: quella creata dalla coesistenza fra i registri estetici del primitivo e del sofisticato, fra il linguaggio dell'azione (Condillac 1746) - istintivo, immediato e in dialogo diretto con il corpo - e la sofisticata espressione dell'alta competenza tecnica - comprensibile solo attraverso un reiterato esercizio dell'intelletto. Il corto circuito generato dalla sovrapposizione fra sensazione fisica e calcolo matematico (Picon 2000) apre nuovi

orizzonti del "percepire attraverso i sensi", svela nuovi interstizi dell'esperienza estetica. In queste contrade, non solo l'arte dell'ingegnere diviene una sorta di "subcosciente della pratica artistica" (Picon 1997) ma opera d'arte e opera del genio civile elaborano nuove modalità interattive: la prima partecipa al processo costruttivo della seconda e la seconda diviene agente artistico impegnato nel processo di validazione estetica proprio della prima (Simonnet 2000).

Così l'*ouvrage d'art* - sintagma fisso che rinvia a una categoria ben definita di manufatti prodotti dal genio civile - riscopre una derivazione etimologica comune a quella dell'*œuvre d'art* - nozione più vasta, direttamente connessa alla problematica del **valore** (v.) estetico. Entrambi prodotto dell'*ouvrier*, del lavoro minuzioso, gli oggetti identificati da questi due concetti rinviano a due dimensioni complementari di un operare a regola d'arte, che è creare nel campo fecondo di un'arte di frontiera.

*Ouvrage d'art* e *œuvre d'art* si compenetrano e si superano vicendevolmente: l'una trascende la materialità dell'altra, nel comune intento di divenire indici permanenti di una volontà artistica che sembra sconfinare al di là di se stessa, *Kunstwollen* che, lavorando su categorie di ordine formale e simbolico, ingloba nella stessa performance - oltre a quello di artisticità - anche i criteri di stabilità (*firmitas*) e funzionalità (*utilitas*).

Infine, recuperando la metafora macchinica a cui abbiamo fatto ricorso per descrivere la *venustus* propria delle opere del genio civile (non senza riferimento alla *machine à émauvair* di Le Carbusier...), diremo che *ouvrage d'art* e *œuvre d'art* sono entrambe impronte di un'energia dominante (Simonnet 2000).

Tuttavia, nell'avvincente gioco di continui rimandi fra creazione artistica e logica costruttiva, una regola fondamentale ci sembra debba essere rispettata affinché tali impronte partecipino al processo creativo del luogo geografico e dell'ambito culturale in cui sono impresse (Ingersoll 2006). La partita sarebbe persa in partenza se tali impronte diventassero semplici buche di un "panorama grado zero", scavate dalle potenti macchine dirette da un genio più tecnocratico che civile e operanti in un cantiere in continua evolu-

zione, che è l'*habitat* naturale della specie umana e metafora del suo continuo divenire. Attingendo alla lucidità sognatrice a cui la poetica di Robert Smithson (Smithson 1967) faceva ricorso per descrivere le opere infrastrutturali in fieri (o "monumenti") di Passaic, potremmo concludere che un'occasione importante sul piano dell'*ethos* e dell'*aisthethikos* andrebbe persa se le *œuvres d'art* divenissero un semplice "futuro abbandonato" delle *ouvrages d'art*.

D.P.

**P**aradigma. Dal lat. tardo *paradigma*, gr. *παράδειγμα* «esempio, modello».

Nel linguaggio filosofico è talora usato come equivalente di archetipo per designare le realtà ideali, concepite, per es. in Platone, come modelli eterni delle realtà sensibili, mutevoli; in Aristotele il termine è assunto per indicare l'argomento, basato su un caso noto, a cui si ricorre per illustrare uno meno noto o del tutto ignoto. Nell'epistemologia contemporanea il termine ha avuto larga diffusione nel significato attribuitogli da Kuhn, come insieme di pratiche, regole metodologiche, ipotesi euristiche e modelli esplicativi che orientano la ricerca scientifica in una data epoca: a mutamenti di p. sarebbero in tal senso riconducibili le cosiddette rivoluzioni scientifiche.

Enciclopedia Treccani

Quando parliamo di un'architettura ci troviamo di fronte a un problema insormontabile che, probabilmente, non avrà mai soluzione e che appartiene alla stessa natura dell'uomo in quanto essere dotato di linguaggio; la lettura di un oggetto architettonico avviene attraverso il linguaggio verbale, fatto appunto di parole e concetti; d'altra parte l'oggetto architettonico è costituito da altri materiali (non solo fisici, ovvia-



mente) che verbali non sono. Questa distanza incolmabile tra due linguaggi è fondamentale quando parliamo di paradigma in architettura.

La costruzione verbale che si produce intorno a un'opera di architettura risulta essere un sistema parallelo, e in alcuni casi analogico al sistema dell'esperienza dell'architettura. Progressivamente, si è andata abbandonando l'idea di due sistemi analogici (quello verbale e quello architettonico) come universi corrispondenti: probabilmente la caduta delle grandi narrazioni, la cui esistenza presupponeva l'esistenza di una sorta di realtà metafisica, ha accentuato la percezione di tale dicotomia tra le parole e l'architettura. Ma è allora possibile pensare e parlare d'architettura, senza cadere nell'astrazione e nella costruzione di una torre di Babele dei linguaggi? E se sì, come si costruisce il pensiero dell'architettura?

Il mestiere dell'architettura non può prodursi senza un pensiero che ne "regoli" l'organizzazione: il vero problema sta nella transizione tra un linguaggio e un altro; detto altrimenti, la teoria dell'architettura deve, oggi più che mai, trovare i criteri e i sistemi affinché si passi dalle parole alle cose, cercando di recuperare, senza illusioni metafisiche una certa aderenza tra le parole e le cose. E qui passiamo al secondo interrogativo, come si edifica, dunque questo pensiero?

Il ruolo dei paradigmi nel pensiero occidentale è fondamentale: essi sono quei sistemi pre-concettuali (nel senso che si trovano in uno spazio che sta prima dei concetti). I paradigmi si presentano come una sorta di aggregazione complessa di pratiche discorsive (di cui il pensiero post-moderno ha lasciato molte tracce anche nella contemporaneità), e di "frammenti" di pensiero, pre-giudizi e pre-concetti che permettono all'architetto (non solo come teorico) di organizzare un sistema di giudizi, di concetti e di azioni. Inoltre, tale sistema di frammenti di pensiero e di pratiche discorsive è perlopiù un sistema condiviso con i componenti di una, o più, comunità. Fuori dal sistema paradigmatico, cioè fuori da un ordine del discorso condiviso, le elaborazioni teoriche e le stesse opere architettoniche non vengono comprese e, soprattutto, non vengono accolte. La bellezza di un edificio, per esempio, o anche l'accettazione di un sistema teorico si de-

cide sulla base di un sistema di pratiche discorsive che "sostanziano" l'agire pratico e teorico. Il materiale che compone i paradigmi è tra i più complessi e possiede varie componenti: sociali, materiali, economiche, politiche, teoriche, pratiche, artistiche...

Si tratta dunque di frammenti, di istanze, anche le più diverse tra di loro, che permettono di organizzare i saperi: "decidono" ciò che si può dire intorno all'architettura o ciò che si può fare o, più in generale, attribuiscono senso al discorso architettonico; potremmo anche dire che essi formano le norme e le regole in uno spazio in cui la norma e la regola sono sospese, proprio per permettere l'esistenza dello stesso paradigma.

Il non pensabile, dal punto di vista della logica del paradigma, non è ciò che non può esistere, ma è piuttosto ciò che non è "allineato" con l'orizzonte di senso che il sistema paradigmatico costruisce. La teoria koolhaasiana relativa, per esempio, alla

Bigness, non avrebbe potuto formarsi in un'epoca diversa dalla nostra, perché sarebbe mancato tutta quella parte di pensiero soggiacente che ne ha consentito la stessa pensabilità. La percezione dell'esplosione demografica, le condizioni materiali che consentono la costruzione di megastrutture, le nuove configurazioni geopolitiche globali, e molti altri parametri ancora, rendono accettabile (anche se non sempre condivisibile) la visione teorica dell'architetto olandese.

E si comprende anche che le teorie tipo-morfologiche, sviluppatasi in Italia, trovarono un "territorio" favorevole nelle pratiche discorsive che lo strutturalismo aveva generato.

Il pensiero e l'azione architettonica non nascono mai dal nulla: si generano dalle condizioni paradigmatiche che ne permettono lo sviluppo e la comprensione. Si tratta di un terreno estremamente "scivoloso" perché fatto di dispositivi di pensiero non sempre tematizzati e facilmente ca-

*Se dalla metà degli anni Dieci sino alla fine degli anni Ottanta del XX secolo un ribollire di idee si era coagulato intorno agli studi sulla città, alla sua costruzione, alla sua crescita e ai suoi fenomeni più macroscopici e reiterati, è indubbio che a partire dagli anni Novanta si sia spostata, in maniera apparentemente subitanea, al territorio e al paesaggio.*

*Queste nuove prospettive, ancora in evoluzione, sono state portate avanti non già da chi, per statuto disciplinare, si occupa dello studio e del governo delle scale territoriali, ma principalmente da architetti progettisti e da studiosi e tecnici appartenenti a discipline "altre" (antropologi, sociologi, geografi, critici, fotografi, etc.) che, a partire dall'osservazione dei mutamenti in atto e mediante l'interazione tra culture differenti, sono riusciti a indicare delle linee di ricerca capaci di attrarre crescente interesse, investimenti economici e risorse. A ben vedere comunque, i primi sporadici tentativi sistemici vengono avviati, con esiti e ricadute differenti sulla cultura architettonica europea e americana, sin dagli anni Sessanta [...]. Più o meno nel medesimo periodo gli stessi studi sulla città subivano alcuni profondi scossoni epistemologici. Nel continente americano - ma non solo - ciò era dovuto al trasformismo quizzante della forma urbis che non riusciva più a risolvere con un principio di evidenza l'annoso (e all'oggi inutile) quesito del "dove finisce la città?", quesito che sempre più spesso otteneva risposte burocratiche, consolatorie e imprecise. Si prendeva atto, infatti, che si stava rapidamente passando da un'idea di città-territorio (ove la città, trasformatasi nel frattempo in metropoli, manteneva e ampliava il suo ruolo di catalizzatore del territorio circostante) a una di territorio-città (dove la maglia isotropa è l'unico gradiente necessario ad assolvere quasi tutte le funzioni), in un universo segnico, stilistico e sociale che avrebbe cambiato alla radice secoli di iconografia urbana. Non a caso, a **differenza** (v. differenza/diversità/variazione) di Scully, ritengo che il libro più importante sull'architettura del secolo appena concluso sia, dopo *Vers une architecture, non già Complexity and contradiction in architecture, ma quel Learning from Las Vegas* che già nel 1972, al di là della sua apparente iconoclastia, indicava nuovi modi di lettura a uso della città contemporanea, preconizzando una forma urbana in cui segni e figure avrebbero pesato iconologicamente più dei tracciati e dei volumi, rompendo così la genetica dualità virtuosa della norma che opponeva il pieno al vuoto, l'emergenza al **tessuto** (v.). La forma non è più la funzione.*

Aldo Aymonino

tegorizzabili. Ma d'altra parte tutto ciò è dimostrazione, se di nuovo ce ne fosse **bisogno** (v.), che l'architettura è prodotto del pensiero e dell'azione degli uomini.

G.B.

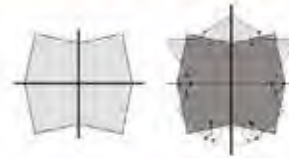
**P**arametrico. Nasce nel mondo della matematica per definire tutte "quelle equazioni che esprimono una serie di quantità come funzioni esplicite di variabili indipendenti, dette appunto "parametri" "

Concise Encyclopedia of Mathematics (t.d.a.)

La trasposizione del termine in architettura, introdotta da Luigi Moretti negli anni Quaranta (Moretti 1957, 1971), indica un sistema consistente di elementi e interrelazioni tra essi, che si fonda sulla costruzione di spazi topologici piuttosto che metrici. Identifica, cioè, l'unica invariante di ogni processo progettuale dal potenziale di standardizzazione informatica, e permette quindi agli sviluppatori di software il rilascio di programmi specifici a supporto del lavoro concettuale dell'architetto (Aish 2005).

In termini parametrici, per esempio, un muro in mattoni si può descrivere attraverso le proprietà base dei suoi elementi, cioè i 'parametri' di lunghezza, larghezza e altezza dei laterizi, e la loro reciproca posizione spaziale con una serie di equazioni che ne stabiliscono le interrelazioni geometriche. L'informatizzazione garantisce integrità a questo sistema, e consente al progettista di concentrarsi sulle modifiche numeriche delle sue 'variabili', all'interno di domini continui o discreti.

Sulla 'progettazione parametrica' architetti come Gramazio & Kohler, ricercatori presso l'ETH di Zurigo, fondano la concezione di edifici come la cantina Gantenbein, in Svizzera, e d'installazioni come le 'oscillazioni strutturali' per la Biennale di Venezia e il Pike Loop di New York (Gramazio, Kohler 2008). Sono progetti costruiti attraverso la fabbricazione a controllo numerico, il cosiddetto 'file-to-factory': un unico modello digitale e parametrico si concretizza rapidamente in molte



La chiesa di Longuelo (1961) è composta da 4 parti identiche e simmetriche (A). Isolandone un quarto se ne comprende l'articolazione spaziale (B):

4 paraboloidi (perbolici) sono collegati tra loro, come a formare un anello di Möbius (C):

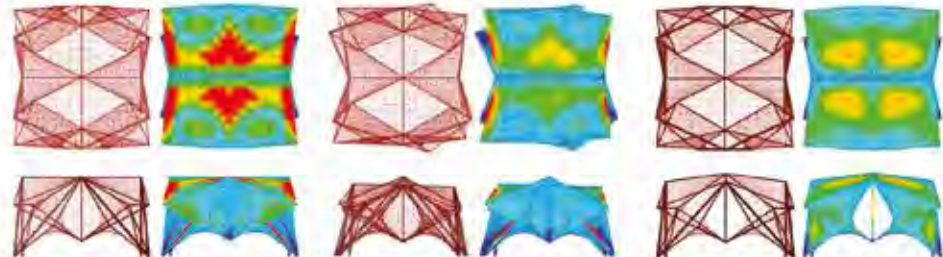
Un quinto si aggiunge poi al suo interno (D-E).

Il telaio isostatico che sorregge il sistema è formato da 18 elementi, dei quali 14 sono travi di bordo e 4 aste libere.

Con gli strumenti dell'epoca si poteva ambire a raggiungere un'elevata articolazione spaziale solo basandosi su di un'estrema semplificazione concettuale.

Il modello parametrico della chiesa consente oggi di studiarne molteplici varianti geometriche e di generarne altre totalmente nuove che ne modificano la topologia originale.

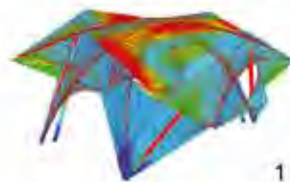
Il comportamento strutturale può essere rapidamente valutato e ottimizzato insieme con la spazialità che il sistema telaio-volte genera di volta in volta.



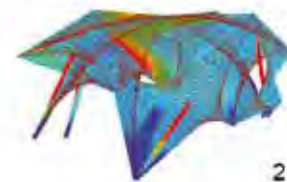
Analisi a elementi finiti della chiesa così come progettata dall'architetto Pino Pizzigoni.

Una variante asimmetrica che ne preserva la topologia migliorando il comportamento meccanico.

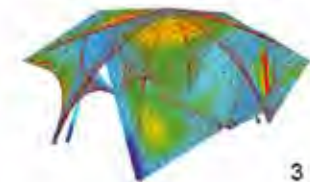
Anche un diverso posizionamento delle volte all'interno del telaio può ottimizzare la struttura.



1



2



3

plici **variazioni** spaziali (Cache, Beaucé 2003), in quella che Lars Spuybroek del gruppo NOX ribattezza come 'architettura della **variazione** (v. *differenza/diversità/variazione*) (Spuybroek 2009).

Attraverso il parametrico, quindi, la tecnologia digitale si trasforma in risorsa progettuale per formulare diversamente i problemi e costruirne interattivamente gli strumenti e le strategie di risoluzione.

Questo fenomeno, noto anche come 'tooling', nasce con lo sviluppo di piccoli codici, detti 'script', all'interno di ambienti di programmazione basati su linguaggi interpretati, come Visual Basic o Python, da sempre implementati nei software CAD proprio per consentire all'utente esperto di estenderne le potenzialità native. Dal 2007, anche gli architetti senza esperienza di programmazione possono cimentarsi nello sviluppo di codici grazie a Grasshopper, un plug-in di Rhinoceros, nel quale gli utenti possono generare e studiare sistemi parametrici utilizzando un 'linguaggio grafico' dall'interfaccia user-friendly. L'ottimizzazione matematica permette poi di esplorare selettivamente le possibili variazioni di tali sistemi, allo scopo di migliorarne alcune prestazioni specifiche come, ad esempio, il comportamento strutturale o acustico. Tecnicamente, sulla base di uno o più criteri di selezione, l'ottimizzazione ricerca la soluzione ottimale a un problema tra una serie di candidate, sfruttando la potenza di calcolo del computer.

Oltre che a 'progettazione', il termine parametrico si affianca anche a 'modellazione'. In programmi come Rhinoceros o 3D Studio Max, si definiscono parametriche quelle curve e superfici utilizzate per rappresentare accuratamente forme libere (free-form), organiche o particolarmente complesse, cioè non riconducibili, se non con l'approssimazione, a geometrie semplici.

La 'modellazione parametrica' nasce nel mondo dell'*automotive design* come frutto di una ricerca Citroën, e diventa rapidamente un supporto indispensabile per i progettisti, che visualizzano e studiano virtualmente le forme dei futuri modelli di automobili. Il primo standard di curve parametriche fu introdotto nel 1959 dal matematico Paul de Casteljau, il quale ne definì l'algoritmo di calcolo basandosi sui polinomi di Bernstein. Pierre Etienne

*Il mondo delle forme si rivela a noi mediante le differenze che scattano tra forma e forma. [...] Le differenze sono i bagliori ineluttabili inderogabili della realtà e delle forme; sono esse le forme.*

[...]

*Una forma non elementare è costituita da un gruppo di differenze legate tra loro da relazioni che ne esprimono e ne obbligano l'ordinamento e la consequenzialità.*

*Il complesso di queste relazioni è la struttura (v. della forma, la quale pertanto è appunto esprimibile in astratto come un insieme di pure relazioni. Chi possiede con chiarezza la struttura di una forma ne possiede la ragione ultima, l'andamento specifico al di fuori delle qualità contingenti della forma medesima.*

*[...] Nelle opere di architettura più che in quelle delle altre arti è comprensibile il mondo di relazioni - cioè la struttura - che lega e disciplina fra loro le diverse forme che la compongono. [...] Nascerà così quella che io da tempo sollecito e chiamo "architettura parametrica", la cui geometria ineluttabilità, il rigoroso concatenamento delle forme, la stessa assoluta libertà di fantasia che potrà scoppiare nei luoghi ove l'equazione non trova determinate le proprie radici, le daranno un cristallino splendore.*

[...]

*Il fatto non è che "noi siamo stanchi del libero arbitrio" come scrive Lawrence dopo le battaglie nel deserto, siamo stanchi di gettarlo a vuoto casualmente nel pauroso baratro del tempo; vogliamo avere i limiti per sapere esattamente ove forzarli con la fantasia più sconfinata.*

Luigi Moretti

Bézier, ingegnere Renault, ne permise poi la diffusione durante il decennio successivo (Rogers 2001). L'attuale standard di curve e superfici parametriche si chiama NURBS (Non Uniform Rational B-Splines). Si diffonde in architettura attraverso il CAD Rhinoceros e sostituisce i predecessori perché permette all'utente un miglior controllo delle geometrie create, caratteristica imprescindibile per uno strumento di progetto, quindi di modifica, più che di restituzione grafica.

Negli edifici più complessi, la gestione del pro-

getto assume priorità sugli aspetti concettuali. È qui che un unico modello tridimensionale 'parametrico' raccoglie e relaziona tra loro non solo dati geometrici, ma anche strutturali, energetici e costruttivi dell'edificio, migliorando così l'interazione e il dialogo tra le figure progettuali coinvolte nel processo (Eastman et al. 2011). È il concetto di Building Information Modeling (BIM), implementato da software come ArchiCAD, Digital Project o Revit, e utilizzato, ad esempio, per la costruzione della Shanghai Tower dallo studio Gensler.

A.P.

**P**atina. Deriva dal termine latino che designava il piatto. In origine si riferiva al vassoio, spesso di bronzo, usato per distribuire l'ostia durante l'eucaristia. Dato che questi vassoi diventavano oggetti di venerazione - non necessariamente per un loro **valore** (v.) intrinseco per la loro bellezza ma perché erano associati al corpo di Cristo - venivano conservati per periodi molto lunghi. E dato che venivano conservati a lungo acquisivano i segni del tempo, ossia quella particolare superficie venata di verde tipica del bronzo antico, insieme ai segni del loro utilizzo e dell'usura. Questi segni del tempo sul bronzo arrivarono a essere definiti come la sua «patina», che a sua volta iniziò a essere ritenuta una cosa bella, fino al punto che gli artigiani che lavoravano il bronzo e gli scultori trovarono il modo di riprodurla sulle opere nuove.

Crispin Sartwell

La patina rappresenta lo strato, più o meno superficiale, che fisicamente si forma e discende dall'interazione della materia del supporto con gli agenti esterni. È un elemento, dunque, le cui caratteristiche dipendono da quelle dell'opera e dalla realtà fisica in cui essa è immersa e, ancora, dal tempo che, secondo un certo aspetto, ne inficia in qualche misura l'integrità, trasformandone i caratteri figurativi. La **rovina** (v.) e la

caducità della materia hanno innumerevoli riferimenti nell'arte ed è possibile registrarne le fasi d'interpretazione attraverso le diverse rappresentazioni artistiche e iconografiche. Un significativo riferimento è il clima culturale seicentesco: il Tempo è definito "pittore" e capace di conferire alle opere un'armonia estetica particolare: "la Patina del Tempo fa do efeti, i colori vien sempre più perfeti" (Boschini 1660). Quella "grazia", in altre parole, "che soi può dare il tempo" (Dreyden 1694).

La patina, dunque, come "sordina" alla materia (Brandt 1963) conferisce la possibilità di nobilitare l'oggetto di cui essa, nel tempo, diviene parte integrante, e attiva, percettivamente, il compiacimento di una partecipazione e di un'appartenenza alla storia delle cose, esprimendo il senso di continuità della vita. La patina possiede dunque un potenziale di "bellezza", di *gratia*, che al contempo si associa al riconoscimento dell'antico. Qui l'ideale estetico, andando oltre talune regole compositive consolidate, fa riferimento a immagini mnemoniche che hanno il loro legame fisico, materiale, con i luoghi. Per l'opera è un processo lento di acquisizione di significati, quasi impercettibile ancorché stemperato nel tempo. La velatura del tempo, però, se è stata avvertita come un elemento sublimante dei dipinti, non lo è stata altrettanto nel caso dell'architettura. Bisognerà attendere la maturazione di talune istanze riconducibili a diversi fattori: dall'affermazione del concetto del **sublime** (v.) estetico alla diffusione della sensibilità della bellezza naturale; dall'avvio degli studi storici e archeologici che hanno inaugurato anche un'iconografia fondata sul valore del rudere, fino all'apprezzamento del

valore del consueto, dell'identificazione tra storia e materia nelle sue tracce manifeste del passato. Per G. Simmel, il degrado della materia rientra nel carattere di sublimazione delle peculiarità estetiche e figurative; perciò nella interrelazione tra la materia-**immagine** (v.) e la dimensione del tempo che in essa s'invera risiede la **verità** (v.) intuibile solo attraverso quelle specifiche e uniche connotazioni figurative.

La portata di tali riflessioni è facilmente intuibile e collegabile anche al corso che l'esperienza, nella speculazione estetologica e filosofica, ha assunto a partire dai primi decenni del Novecento. Il termine *Erlebnis* esprime da solo il senso di tale percorso, soprattutto attraverso il suo variegato utilizzo. Dapprima associato al termine "esperienza", poi a quello di "esperienza vissuta", per accedere, infine, al significato di "vissuto". In particolare, nel campo del restauro i contributi di Ruskin e, in Italia, di G. Boni riescono a cogliere la peculiarità del tempo come donatore di senso al patrimonio del passato, fino a costituire una elaborazione teoretica della conservazione che, nell'architettura, ravvisa un valore di autenticità-bellezza per cui il tempo "è infinitamente prezioso e insostituibile".

Il massimo splendore dell'architettura, per Ruskin, consiste nella "patina dorata" del tempo, momento estetico dove "dobbiamo cercare la luce reale, il colore e la preziosità" di essa (*The Seven Lamps of Architecture*).

La patina è oggetto delle riflessioni brandiane ponendosi quale elemento connotante l'identità dell'opera nella processualità dei tempi che lo storico senese riconosce relativi alla "vita" della stessa. La rimozione della patina, secondo

*L'acciaio Corten è un paradosso estetico, ma è proprio questo che lo rende particolarmente interessante. La tonalità cromatica intensa e cangiante della sua superficie appare calda e naturale, ma contemporaneamente aspra e purista. L'insolita eleganza è enfatizzata dalla ruggine. Se in passato, a causa di alcune carenze nella prassi, il materiale ha dovuto combattere contro la propria sensibilità alla corrosione, oggi l'acciaio corten può essere usato senza problemi sfruttandone i molteplici vantaggi.*

Detail

Brandt, costringerebbe la materia a riacquisire la freschezza che si pone in contrasto con l'antichità di cui l'opera è testimonianza.

Se considerare la patina alla stregua di un'alterazione della materia indurrebbe a reputarla un banale fattore fisico, la speculazione dello storico senese porta lo sviluppo della nozione in un ambito interpretativo particolare. P. Philippot, allievo di Brandt, sottolinea della patina la natura essenzialmente critica: "La patina, invero - egli sostiene - è precisamente questo effetto 'normale' del tempo sulla materia. Non è un concetto fisico o chimico, ma un concetto critico" (Philippot 1966). La speculazione di Pareyson pure restituisce il valore positivo del passare del tempo e quindi della patina: "È l'unico caso in cui l'andar del tempo aggiunge all'opera qualcosa ch'essa non possedeva" (Pareyson 1954) ed è così conaturata all'opera che è impossibile prescindere quando si voglia penetrarne il significato e l'essenza. Non riguarda solamente una dimensione

Musica e intrattenimento > **Patina** > **Avvisi**

**Cosa significa "rivista patinata"?**

grazie a chi mi riguarda...

sta seguendo 1 5 risposte

**Risposte** Classificazione

**Migliore risposta:** Una rivista esteticamente attraente, con belle foto riguardanti gli articoli. Il termine *patinato* viene usato per indicare il tipo di carta, cioè trattata con patina, trattamento a cui si sottopone la carta per renderla lucida e liscia.

giuseppe 19 anni fa

Commento



storica in quanto "la patina del tempo, così intesa, ha un aspetto immediatamente estetico".

B.G.M.

## **P**erfettibilità. Il pensiero è il più grande nemico della perfezione

Joseph Conrad

Dopo il tentativo postmoderno di rifondare la composizione architettonica sulla base di tipologie e archetipi derivati dal passato, il progetto contemporaneo si è aperto a strategie diverse, dimostrando che la bellezza si ottiene quando non costituisce il fine ultimo dell'architetto ma è conseguenza di molteplici relazioni che non si limitano alla fase progettuale. Bello è ciò che diventa oggetto di contemplazione e che produce piacere ai sensi. Ciò implica che la perfezione dell'oggetto stesso è legata a un'interazione con chi lo osserva e, nel caso dell'architettura, lo utilizza. Se per i classici la perfezione era armonia,



proporzione e simmetria, cioè equilibrio fra le parti, l'architettura della modernità aspira a farsi eco di una società soggetta a mutazioni continue e sempre più accelerate che richiedono contenitori e spazi adeguati.

La concezione classica dell'edificio, che ritroviamo nella letteratura e nelle favole tradizionali (I Tre Porcellini), entra in crisi. Se per Vitruvio la bellezza comportava solidità e stabilità, con la modernità si comincia a sostenere che è più duraturo ciò che è leggero, flessibile e perfettibile e capace di mutare nel tempo, adattandosi a usi e contesti diversi.

La casa del futuro, su cui lavorano già dall'inizio del secolo scorso architetti come Behrens, Gropius,

Taut, Martin Wagner o Scharoun, è finalmente economica, rapida da montare e trasformare, perfettamente spazialmente e formalmente: le facciate, come il resto dell'edificio, possono essere modificate facilmente per adattarsi, ad esempio, a condizioni climatiche specifiche.

Nella seconda metà del secolo scorso le avanguardie lavorano sulle potenzialità del contenitore flessibile. Mentre Piano e Rogers costruiscono a Parigi il simbolo moderno della flessibilità, Habraken elabora nei Paesi Bassi un metodo progettuale basato sulla partecipazione, applicabile all'alloggio collettivo: il supporto strutturale si separa dalle unità residenziali che possono essere perfezionate dagli utenti ricorrendo a un catalogo di soluzioni elaborato dal progettista. La dualità tra uno strato primario esterno, che è dotato di requisiti tecnici necessari, e uno interno, che può essere modificato dagli abitanti, è sperimentata successivamente dallo stesso Piano che a Perugia nel 1977 costruisce la Evolutionary House: la perfettibilità si limita all'ambito privato mentre l'architetto mantiene il controllo dello spazio pubblico e urbano.

Tra i contributi recenti, il libro *Plus. Les grands ensembles de logements. Territoire d'exception*

***Bègles is not a finished project, but rather a "form in movement".***

***It is an envelope that can double its size tomorrow, and thus, double its density. Each apartment can access its winter garden to increase its living area. In response to the family growth, the inhabitants can add a room within a framework that has already been constructed, and remove it once the kids have left the house***

**LAN-ARCHITECTURE**

*[...] Non contribuì certo a sollevarmi lo spirito l'attaccaticcia compagnia di NN, di Fray Bentos, che divise con me la cabina e che mi prodigò una sfilza interminabile di storielle, per di più grassolane e addirittura urtanti. Valeva pensare al caso Nierenstein, ma l'eterno causeur non mi lasciò alcuna tregua. Verso l'alba mi rifugiai in un crollare del capo, che stava tra il malessere, il sonno e il tedio. I reazionari detrattori del moderno concetto del subconscio si rifiuteranno di credere che sulla scalinata della dogana della Darsena Sud trovai la soluzione dell'enigma. Mi complimentai con NN per la sua eccezionale memoria e senza preamboli gli feci:*

*- Di dove tira fuori tante storielle, amico?*

*La risposta confermò il mio improvviso sospetto. Mi disse quasi tutte, o quasi tutte, gliel'aveva raccontate Nierenstein, e le altre Nicasia Medeira, che era stato in grande familiarità con l'estinto. Aggiunse che il bello era che Nierenstein le raccontava malissima e la gente poi le migliorava. Di colpo tutto fu chiaro: il desiderio del poeta di realizzare una letteratura assoluta, la sua osservazione scettica sulla labilità delle parole, il progressivo deteriorarsi dei versi da una redazione all'altra e il duplice carattere della biblioteca, che era passata dalle squisitezze del simbolismo alle raccolte di romanzi. Non ci stupisca questa storia; Nierenstein aveva ripreso la tradizione che, da Omero alla cucina dei braccianti e al circolo, si compiace di inventare e ascoltare fatti. Raccontava male le sue invenzioni perché sapeva che il Tempo le avrebbe perfezionate, se ne valeva la pena, come aveva già fatto con l'Odissea e le Mille e una notte. Come la letteratura ai suoi primordi, Nierenstein si era ridotto alla parola, perché non ignorava che gli altri avrebbero finito con lo scrivere tutto.*

Jorge Luis Borges

(Druot con Lacaton e Vassal, Gustavo Gili 2007) rappresenta probabilmente il più interessante tentativo di elaborare un manuale pratico per progettare nuovi edifici e soprattutto trasformare quelli esistenti con una costruzione economica e leggera, provvista di fasce intermedie che permettano futuri ampliamenti, adattamenti alle esigenze funzionali degli utenti e l'articolazione degli spazi pubblici, semi-pubblici e privati con qualità urbane specifiche.

L'attuale incertezza sul futuro, non solo economico dei nostri Paesi spinge a lavorare in questa direzione. La bellezza in questa logica è più interessante se considerata perfettibile e non perfetta, qualità quest'ultima sfuggente e comunque legata al flusso continuo della **moda** (v.).

G.T.

**P**erturbante. *Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso (...). Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare. [...] La parola tedesca unheimlich è evidentemente l'antitesi di heimlich ("confortevole", "tranquillo", da Heim, "casa"), heimisch ("patrio", "nativo"), e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare.*

Sigmund Freud

Introdotta nell'ambito della riflessione psicanalitica da Freud agli inizi del Novecento, il perturbante si può definire come un "ritorno del rimosso", di qualcosa di dimenticato che riaffiora, di «un inconsueto che riappare dopo la cancellazione di qualcosa che era noto»: è quella dimensione inquietante della realtà che, nascosta all'interno della stessa, si manifesta improvvisamente «in una cultura in cui ormai si crede che il miracolo non



sia possibile, e tutto dovrebbe poter essere spiegato secondo le leggi di natura» (Eco 2007). Oggetto specifico all'inizio degli anni Novanta delle riflessioni di Tony Vidler sugli sviluppi contempora-

nei dell'architettura, il perturbante - tradotto in lingua inglese con i termini *uncanny* e *unhomely*, quest'ultimo equivalente all'*unheimlich* tedesco - è da lui visto come il «tentativo di destabilizzare le convenzioni dell'architettura tradizionale facendo riferimento alle teorie linguistiche dello straniamento, dell'indeterminazione linguistica e della rappresentazione usate come veicoli della sperimentazione architettonica di avanguardia» (Vidler 1992): il riferimento è agli spazi informi, frammentari e dislocati concepiti da Coop Himmelblau, Eisenman, Tschumi, Koolhaas che, «riconsiderando alcuni contributi dell'architettura moderna ne svelano l'intrinseca irrazionalità» (Gregory 2011) ponendo così al centro dell'attenzione la questione dello spaesamento della cultura moderna. Nell'ambito delle sue incursioni nel campo della teoria Peter Eisenman parla di *grotesque*, cioè di quella dimensione informe e inquietante dello spazio architettonico che si sottrae alla comprensione visiva, e quindi all'equazione bellezza=intel-



ligibilità dello spazio di matrice rinascimentale (Eisenman 1988): perturbante e **sublime** (v.) si rivelano, in tal senso, dimensioni intimamente legate. Dal canto suo, Bernard Tschumi si pronuncia a favore di un'architettura dell'evento perturbante come trasgressione alla regola e improvvisa irruzione dell'inaspettato: nella discordanza, nella discontinuità e nella rottura è da ricercarsi il vero *pleasure* dello spazio contemporaneo (Tschumi

*Dopo l'analisi delle prime immagini già pubblicate su «Gizma Review» e dopo aver letto attentamente questo scritto, risulta del tutto evidente come la Moon Architecture, nella sabria stabilità delle sue forme, non sia subordinata alla temporalità o alla differenza (v. differenza/diversità/variazione) ma piuttosto sia fondata sull'unità e sulla ragione. La Moon Architecture è una, sempre la stessa nello spazio e nel tempo. In questa esperienza estetica il tempo perde di fatto valore (v.), non è più elemento distintivo. Sulla Luna gli edifici si equivalgono e si assomigliano nel tempo, perché esigenze pratiche e razionalità sono per George Fats le uniche variabili ammesse.*

*Ciò di cui si avvale l'autore della Moon Architecture è quindi un sapere certo, acquisito, universale che si contrappone all'opinione del singolo; la realtà lunare sembra pertanto essere percepita da George Fats come essenzialmente unica o quantomeno riducibile a un unico principio fondamentale.*

Mario Viganò





1977). Un piacere che affonda le sue radici in una vera e propria "rivoluzione copernicana" nel nostro modo di relazionarci alle immagini, motivata principalmente dalla nascita e dallo sviluppo del media elettronici: la sensibilità plurisecolare basata sulla permanenza di un'immagine stabile - che richiami equilibrio, stabilità, armonia - ha lasciato infatti definitivamente il posto a «una sensibilità della scomparsa di immagini instabili» (Tschumi 1989).

Nonostante la carica destabilizzatrice di tali approcci "irrazionali" alla questione dello spazio, capaci di problematizzarne anche la ricezione estetica tradizionale, l'onda lunga del decostruttivismo e del suo successo internazionale a partire dalla fine degli anni Ottanta ha finito per dar luogo a una sorta di paradossale "venustas dell'informe", ormai banalizzato e trasformato in **moda** (v.) a tutti gli effetti: in quel processo inesorabile che dagli avamposti della ricerca teorica e progettuale porta all'estetica di consumo di massa - dall'avanguardia al **kitsch** (v.), per dirla alla Greenberg - le correnti perturbanti vengono

così vinte e ricondotte allo scorrere rassicurante del mainstream.

E.R.R.

**P**orosità. Quando nacque Afrodite, gli dei festeggiarono con un banchetto e tra loro c'era anche il figlio di Metis, Poros. Al termine del banchetto giunse Penia per mendicare - c'era stata, infatti, un banchetto santuoso. Essa se ne stava vicino alla porta. Poros, intanto, ubriaco di nettare - il vino infatti non esisteva ancora - entrato nel giardino di Zeus, appesantito dal bere, fu colto dal sonno. Allora Penia, spinta dalle sue scarse risorse, escogitò di avere un figlio da Poros e si sdraiò accanto e concepì Eros. Perciò Eros, generato durante le feste per la nascita di Afrodite, è seguace e ministro della dea, ed è pure, per natura, amante del bello, perchè bella è anche Afrodite.

Platone, *Simposio*

Platone introduce Poros come strumento attraverso il quale prende vita Eros, il *daimon*, 'tramite' tra la divina mania e l'anima razionale dell'uomo (colui che occupa «il posto intermedio tra l'uno e l'altro estremo», *metaxù touton amphoteron*), espressione del desiderio di Bellezza («seguace e ministro della dea»).

La ricerca platonica sull'ideale di Bellezza approfondisce il complesso significato del termine classico *Kalokagatia* (*kalòs kai agatòs*, bello e buono), in cui la crasi enfatizza l'inseparabilità tra il concetto di bello e buono nella definizione di un'idea di armonia, proporzione e misura a cui giustizia, **valore** (v.) e sapienza debbono sottendere. Platone infatti definisce il Bello come *tò theion*, ovvero gli attribuisce origine d'ispirazione divina, in quanto strumento per la conoscenza e governo del sé e per estensione della polis. In questa accezione, la Bellezza ha natura politica e tende al conseguimento della Democrazia.

Ricercando dunque nelle sue origini etimologiche un significato al termine 'porosità' (dal greco póros, via, passaggio, espediente), questo si attesta come



"Porosa come questa pietra è l'architettura. **Struttura** (v.) e vita interferiscono continuamente in cortili, arcate e scale. Dappertutto si conserva lo spazio vitale capace di ospitare nuove, imprevedute castellazioni, il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati".

Walter Benjamin

caratteristica di uno strumento di ricerca che punti all'essenza delle cose e all'armonia tra le parti.

Un altro riferimento letterario delle origini classiche che vede una caratterizzazione di Poros è in un frammento della Cosmogonia di Alcmane, in cui questi è, insieme a Tekmor (il limite), uno dei due principi ordinatori scaturiti alla nascita della titanessa Tetide (madre dei principali fiumi del mondo), la cui materia informe sarebbe stata distribuita, grazie all'azione delle due divinità, tra il giorno e la notte, dando luogo al mondo. L'interazione di due entità, due 'segni' di natura opposta (uno illimitato - la via, il percorso - l'altro, il limite, che sanziona il primo) definisce così la 'misura' del reale, del tangibile: definisce lo spazio, definisce il tempo.

Nella sua accezione fisico-meccanica, 'porosa' è una materia caratterizzata da un'accessibilità diffusa grazie a un'alternanza reiterata di vuoto e pieno, che non vede mai la prevalenza dell'uno sull'altro, ma l'instaurarsi di una relazione posizionale in cui l'immateriale permette la fruizione del materiale.

Da un punto di vista fenomenico, è un'esperienza sensoriale che il corpo può sperimentare attra-

*Ma che cosa significa porosità, nella megacity del XXI secolo? "Lavorare sulla porosità", spiegano i due [B. Secchi e P. Viganò], "vuol dire contrastare la tendenza alla separazione economica e sociale. Una città-spugna è più permeabile dello Parigi di oggi, divisa in aree di ricchi e di poveri, separate per reddito, etnia, religione. Porosità in senso anche fisico, attraverso il verde, l'energia, le acque, le reti di trasporto; oggi i trasporti pubblici neppure ci entrano dentro le banlieues ghettizzate". Parole radicate nella cultura urbanistica del movimento moderno, nel welfare novecentesco, ma che incrociano la sociologia antimondialista alla Pierre Bourdieu, gli studi di Saskia Sassen sulle città globali, la critica al neoliberismo.*

Enrico Arosio

verso il movimento, in una fruizione quadridimensionale dello spazio: uno 'spazio poroso' è uno spazio di transito, volutamente percorso oppure luogo di una imprecisa erranza alla ricerca di un 'inconscio urbano', utilizzando una definizione surrealista. Non viene percepito in modo statico o monumentale, ma dinamico, processuale: è uno spazio che «rompe le barriere tra il pubblico e il privato».

A scala urbana, riconosciamo alla 'porosità' una logica di 'principio ordinatore', di **struttura** (v.) relazionale tra le parti, che si misurano a vicenda definendo il proprio grado di densità e permeabilità ai flussi, in cui la complessità si articola in maniera chiara, ma senza banalizzazioni, fino a estendersi idealmente verso un territorio organizzato secondo una rete neuronale di estensione illimitata.

La ricerca della 'Bellezza' in architettura passa dunque attraverso quella sulla 'porosità' nel momento in cui questa viene intesa come struttura, regola, processo sistemico, chiave di lettura del fenomeno spaziale, sia architettonico che urbano: come strategia progettuale, diventa infatti la ricerca di nessi tra fenomeni complessi che trovano una propria espressione rappresentativa attraverso un'adeguata articolazione tra le parti e nella loro fruizione temporale e dinamica. Adottando questo principio,

la complessità si riafferma quale ricchezza, quale 'Bellezza' a cui anelare.

A.S.

**P**ost-global city. La città post globale è la possibile risposta culturale e progettuale alla perdita d'identità che caratterizza le città e le architetture contemporanee come effetto della globalizzazione.

Le città sono valutate di rango globale sulla base di parametri principalmente economici e socio-culturali: New York, Londra, Tokyo. La città globale o città mondiale è l'effetto urbano della globalizzazione o mondializzazione dell'economia. (Sassen 1991) La conseguenza urbana e architettonica della globalizzazione è che, spesso, le forme sono avulse dal contesto, così come gli spazi e le funzioni delle città che tendono a omologarsi (Pietrè 1994) (Abel 1994) (Clemente 2010).

Gi approcci progettuali tendenzialmente simili, i metodi di rappresentazione computerizzata del progetto architettonico e la condivisione mondiale simultanea delle immagini sul web favoriscono l'appiattimento del linguaggio. Le città globali si assomigliano tra di loro: in verità, non sappiamo se siamo a Londra o a Berlino, a Detroit o a Singapore, a Madrid o a Mosca, a Tokio o a Vancouver, a Roma o a Rio de Janeiro, a Caracas o a Calcutta (McNeill 1999) (Low, Burnett 2000) (Lewis 2002).

La globalizzazione economica è un fenomeno irreversibile, indipendentemente dal giudizio che possiamo darne. Però, possiamo intervenire per go-



vernarne gli effetti, in particolare, sulla città, nella forma e nei contenuti (Bauman 2003) (Clemente 2011).

In architettura e in urbanistica, possiamo compensare l'appiattimento omologante del linguaggio globalizzato di piani e progetti con la riscoperta delle **identità** (v.) e dei valori semantici locali (Koolhaas 1996) (Nijman 1999) (Walker 2001) (Eldermery 2009). La città post globale è l'espressione e auto-rappresentazione delle culture urbane e architettoniche locali.

L'attuale condizione urbana esprime la complessità e le contraddizioni del mondo in cui viviamo (Sen 1999) attraverso la simultanea presenza di tre macrofenomeni i cui effetti si rafforzano reciprocamente. In primo luogo, la maggior parte della popolazione mondiale vive nelle aree urbane anche se gli insediamenti umani assumono forme diverse nei vari contesti. Il secondo punto è la crescita della povertà urbana connessa alla crisi economica internazionale. Il terzo macrofenomeno è il multiculturalismo urbano inteso come presenza di molteplici diverse culture nella vita della città

*Le ampie e circostanziate riflessioni di Livia Sacchi ruotano attorno a una questione centrale, consistente nell'accertare se la metropoli nipponica coincide con l'ultima fase di un processo degenerativo della città contemporanea o sia invece il primo esemplare di un nuovo genere di insediamenti umani, ovvero di post-città (iperballiche e simultanee, ormai divenute altrettanti fenomeni geografici, agglomerati smisurati la cui sostanza fisica sarà sempre meno determinante pervenendo a una sorta di relativa invisibilità, mentre si faranno progressivamente più importanti i processi comunicativi e i meccanismi autorappresentativi. Nel primo caso il modello interpretativo più adeguato della città è una sua restituzione estetizzante e per così dire terminale, densa di risonanze antropologiche e di contaminazioni con altri linguaggi; nel secondo dovrebbe prevalere invece una decodificazione evolutiva e movimentista dei nuovi organismi urbani.*

Franco Purini

**La seconda risposta possibile, relativa ai modi di pensare oggi al "glocale" in termini di architettura e territorio, ha invece un carattere più geografico, meno riferito al contesto stretto della disciplina architettonica. Ci si riferisce infatti al modo in cui cambia il concetto stesso di "locale", un tempo riferito a una regione storico-geografica ben determinata e a un insieme di saperi risorse e tradizioni condivise**

**Pippo Ciorra**

che non sufficientemente riescono a esprimersi in forme architettoniche e urbane plurali (Sandercock 1998) (Martiniello 2000).

L'habitat urbano del XXI secolo è caratterizzato dall'esclusione sociale, dalla separazione spaziale e dalla caduta semantica che assumono diverse forme nei vari contesti geoculturali. Quale apporto positivo può venire dal progetto urbano e architettonico, nello specifico, dalla bellezza?

In un mondo in crisi, la soluzione della crisi della città non può che partire dal ripensamento del modello globale di sviluppo, eliminando le esternalità negative della globalizzazione e praticando la de-globalizzazione culturale (Clemente 2010)



come possibile strada alternativa per lo sviluppo locale sostenibile.

In architettura, oggi, gli approcci estetizzanti sono connotati dalla forte influenza dell'operato progettuale delle archistar che, però, spesso sono insensibili alle identità (v.) locali, al *genius loci*. Alla scala di città, l'urbanistica ha difficoltà nel coniugare le tre dimensioni dello sviluppo sostenibile e cioè di cogliere il giusto equilibrio tra le prerogative dell'ambiente, gli aspetti economici e i risvolti sociali delle politiche urbanistiche e territoriali.

Architetti e urbanisti non riescono a inquadrare la domanda di città e architettura posta da società urbane in continua evoluzione, sia per l'ampiezza delle trasformazioni socioculturali in atto sia per la crisi dei modelli di sviluppo del XX secolo. La *venustas* può essere una chiave di lettura dell'attuale condizione urbana che è caratterizzata dal multiculturalismo e dalla debolezza semantica.

La bellezza della città storica risiede nella capacità di tramandare e rappresentare la memoria collettiva attraverso l'architettura, nelle pietre, negli spazi, nelle funzioni. La sovrapposizione delle culture si materializza tramite la stratificazione architettonica e urbana, offrendo a noi un modello ideale su cui costruire ipotesi metodologiche e di lavoro, certamente da verificare e mettere a punto nei singoli contesti, ma che sono fondamentali per progettare e realizzare la *venustas* nella città contemporanea.

Particolare rilievo, nell'elaborazione di strategie adeguate, assume il tema della partecipazione di tutti i soggetti e attori presenti sul territorio. L'architettura e l'urbanistica devono interpretare la domanda posta da società multiculturali nella consapevolezza che la *diversità* (v. *differenza/diversità/variazione*) e la pluralità culturale non devono costituire ostacoli ma la risorsa su cui fondare la città futura, plurale e interculturale (Germain 2000) (Allam et al., 2004).

La bellezza può essere ricercata attraverso la conoscenza delle diverse culture estetiche espresse dai popoli diversi che formano società urbane sempre più multiculturali (Clemente, Esposito De Vita 2008). Il multiculturalismo è una risorsa per la costruzione della *venustas* che, a sua volta, può essere l'elemento fondativo interculturale della città post globale.

**M.C.**

**P**rogramma.

1. (a) Un breve sommario, di solito stampato, degli ordini da seguire, o delle caratteristiche da presentare, o delle persone che partecipano; (b) la messa in scena di un programma; in modo particolare: uno spettacolo trasmesso alla radio o alla televisione.

2. Un piano, o sistema, per il quale possa essere intrapresa un'azione verso un obiettivo.

3. (a) Un piano per la programmazione di un meccanismo; (b) una sequenza di istruzioni in codice che possono essere inserite in un meccanismo (come un computer); (c) una sequenza di istruzioni in codice (come i geni, e le risposte compartimentali) che è parte di un organismo.

Merriam Webster's dictionary

**[1]** In Italia il termine programma assume un particolare significato perché riconduce a una procedura utilizzata per attivare progetti di trasformazione urbana e territoriale. Gli anni Novanta del XX secolo hanno visto, in Italia, la nascita dei programmi complessi e negoziati che hanno caratterizzato gli interventi di trasformazione e di sviluppo nella città e nel territorio. Il termine programma, proprio di altre discipline quali l'economia o l'ingegneria, nonché di altri settori quali l'industria o la politica, può assumere vari significati in base alla natura dell'ambito considerato e viene inteso come un piano preposto al raggiungimento di obiettivi, sulla base di dati e articolato per fasi, con l'indicazione di mezzi e tempi per il conseguimento dello scopo. Prestato di recente all'urbanistica, negli ultimi venti anni il termine programma viene utilizzato per indicare i numerosi strumenti urbanistici innovativi, di nuova generazione, che, in alternativa al tradizionale, e lento, fare urbanistica propongono nuove modalità di intervento per il governo del territorio e della città. I programmi Urban promossi dall'Unione Europea a partire dal 1994 segnano l'avvio della nuova stagione programmatica urbanistica in Italia; essi si pongono come progetti integrati che cercano di

*Rifutando quella tradizione delle avanguardie che pensavano ancora che l'architettura della società industriale dovesse sembrare un motore (dai futuristi a Archigram), la No-stop City pensava che l'unica logica del sistema industriale dovesse essere ricercata non nella meccanica, ma in quella utopia quantitativa che è l'unica morale di una società di consumatori, che ha interiorizzato la dimensione mondiale e catatonica del mercato (v. mercato e bellezza), corrispondente a un suono (v. suono/umore) neutro come somma di infiniti suoni, e a un colore grigio come risultato finale di infiniti segni colorati. Una città senza qualità per un uomo (finalmente) senza qualità, cioè senza compromessi. Quindi una società liberata (anche dall'architettura), simile alle grandi superfici monocromie di Mark Rothko: vasti oceani vellutati e aperti, nei quali si rappresenta il dolce naufragio dell'uomo dentro alle immense dimensioni delle società di massa.*

Archizoom

agire contestualmente su variabili fisiche e sociali, con forme di partenariato tra una pluralità di attori e una gestione di processo per obiettivi e risultati (Palermo 2004). L'esperienza di programmazione complessa si intreccia con la fase di programmazione negoziata incentrata sulla ricerca del consenso degli attori nella fase iniziale di definizione del progetto, passando attraverso innovative forme di partenariato pubblico privato e dunque modificando le regole tradizionali del mercato (v. mercato e bellezza) e soprattutto legando il concetto di democrazia agli aspetti della partecipazione.

Il programma di recupero, di riqualificazione, di rigenerazione (v.), di sviluppo, sembra dunque, in un primo momento, porsi come risoluzione a quello che Mazza (Mazza 1997) definiva il silenzio dell'urbanistica rispetto agli antichi e nuovi mali della città, alla crescente congestione, alla povertà, al progressivo deterioramento delle condizioni di vita urbana. Tuttavia, se la scelta è stata quella di accantonare gli strumenti tradizionali, concentrando gli investimenti pubblici sui programmi, non c'è stata la possibilità di comprendere i loro esiti concreti nel miglioramento della qualità urbana (Salzano 2003). Inoltre, come osserva Secchi (Secchi 2000), la complessità della città e della società contemporanea, le maggiori difficoltà e i più importanti problemi dell'urbanistica, non hanno a che fare con i suoi strumenti. Pertanto, nella fase di crisi economica, iniziata nel 2008, che vede il ridursi progressivo delle risorse con cui garantire la costruzione della "città pubblica" e in generale la qualità e la sostenibilità della città (Oliva 2011) il programma più che stru-

mento può porsi come processo; come elemento per la definizione di progettualità che generino società sicure con un livello di accrescimento e miglioramento della qualità dell'architettura e dunque della vita a livello sociale, economico e ambientale (Cibic 2010).

P.M.

**[2]** *Il programma è inteso come una molteplicità di possibili scenari che presentano una relazione obliqua, indiretta, con spazio e forma. È parte della dimensione speculativa del progetto. Perciò, il programma non è equivalente alla funzione.*

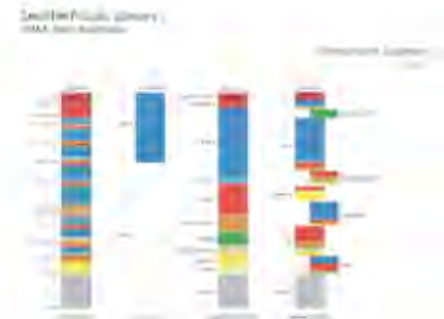
Sulan Kolatan

Ci sono parole che hanno la capacità di porsi, per un certo tempo, al centro del dibattito disciplinare, divenendo veri e propri emblemi di una stagione dell'architettura e condensando, non senza ambiguità, i divergenti significati a esse attribuiti (e le relative differenze nelle ricadute operative).

Così è stato per funzione; successivamente, per tipo; e, negli ultimi decenni, così è stato per programma. Parola, peraltro, non nuova al lessico architettonico. Nel 1909, Guadet affermava che "un programma architettonico consiste in una lista di necessità delle quali è richiesto l'adempimento; esso indica le loro relazioni, ma non suggerisce la loro combinazione né la loro proporzione" (Guadet 1909); poco prima, nel 1896, un architetto americano, Louis Sullivan, aveva affermato che "la forma segue sempre la funzione" (Blake 1983), ponendo le basi di quella versione ideologizzata del

moderno nota come Funzionalismo. In senso etimologico il programma è 'ciò che è scritto prima'; in senso generale, è l'enunciazione di quanto si intende fare e, nello specifico, quanto raccoglie e descrive le informazioni relative a un edificio da costruire o a un luogo da trasformare. Più esattamente, indica intenzioni e obiettivi; dati qualitativi e quantitativi; condizioni varie (economiche, normative, urbanistiche, gestionali,...). Il programma non è un dato inerte, ma suscettibile di manipolazione; come ha scritto Hashim Sarkis: "In its broadest definition, programming is a process by which information about a building project, given by the client or obtained by the architect, is analyzed and interpreted (both graphically and computationally) to better describe the spatial strategy around which the specific tasks and uses of the buildings will be organized" (Sarkis 2001). Rileviamo come Sarkis ponga, quale esito della manipolazione del programma, la definizione di una strategia spaziale.

È stato notato più volte come nel lessico degli architetti che hanno posto, a partire dagli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, la questione dell'uso dei manufatti al centro delle loro elaborazioni teoriche e progettuali (Koolhaas, Tschumi, Ito e pochi altri), la parola programma abbia progressivamente sostituito la parola funzione. Dobbiamo chiederci: che significato ha questa sostituzione? Quale riordinamento produce nel quadro disciplinare? E quali effetti produce nei rapporti tra la disciplina e la realtà sociale, politica e culturale della quale la disciplina stessa è parte? Questioni complesse ma ineludibili.



Giustamente Ciorra ha rilevato come vi fosse la necessità "di un termine capace di concettualizzare il problema del rapporto tra forma e uso senza cadere nell'ideologia funzionalista" (Ciorra 2012), logorata dall'uso e dall'abuso, trafitta dalle critiche subite dal Team 10, dal Situazionismo e dal movimento Postmoderno. Eppure, nonostante tutto questo, nel 1988 Franco Purini poteva scrivere che "il Funzionalismo continua a sostenere come una robusta fondazione il vasto edificio della più consapevole ricerca contemporanea" (Purini 1988). Dunque una parola nuova per un concetto vecchio? Non esattamente: la sostituzione terminologica misura, piuttosto, un differente rapporto con la realtà e un salto concettuale interno alla disciplina. Infatti, se da un lato si misura un allontanamento dall'ideologia e un avvicinamento al pragmatismo, dall'altro, parlare di programma piuttosto che di funzione significa, come abbiamo visto, sostituire la concretezza contingente del primo all'astrattezza convenzionale della seconda, rea di essersi progressivamente allontanata dalla complessità e contraddittorietà della vita sulla quale pure pretendeva di basarsi. Al carattere logico del quadro funzionale, descritto essenzial-

mente da dati oggettivi espressi da quantità, si sostituisce il carattere dialogico del programma, suscettibile di interpretazioni che agiscono non tanto sulle quantità, quanto sulle relazioni interne alle componenti del programma; in tal modo, il programma risulta capace di accogliere fatti appartenenti a domini diversi e di istituirsi quale luogo di contrattazione sociale, economica, politica. I caratteri relazionale e negoziale fanno del programma un oggetto d'interpretazione progettuale, restituendo all'architettura la capacità di dare espressione a fatti sociali ed economici che le è propria; inoltre, il programma si conferma essere il principale vettore di collegamento tra l'architettura e la realtà.

Intervistato nel 1985, riferendosi al suo lavoro degli anni Settanta, Koolhaas ricorda ciò che voleva "fare con l'architettura: un progetto che era quasi puramente programma e quasi non forma" (OMA 1985); affermazione che veicola, se pur implicitamente, l'attitudine realista dell'architetto olandese, che istituisce, attraverso la preminenza del programma, un'aderenza alla vita e alle sue mutevoli e instabili manifestazioni.

Se programma "è una parola scivolosa", essa ri-

mane, tuttavia, "un concetto autonomo ed essenziale dell'architettura contemporanea" (Ciorra 2012). E questo perché il programma non è un dato né oggettivo, né inerte, né bloccato. All'opposto, esso può e anzi deve innescare un processo di analisi e interpretazione, cioè di varia manipolazione, che è un segmento fondamentale dell'attività progettuale e che culmina, come diceva Sarkis, nella definizione di una strategia spaziale - cioè di un criterio organizzativo (Samassa 2004): uno dei momenti cruciali nella costruzione di un progetto.

F.B.

**P**roportio. La quarta dimensione è il momento di evasione senza limiti evocata da una perfetta consonanza dei mezzi plastici impiegati. Essa non deriva dal soggetto prescelto; è la vittoria del proporzionamento di ogni cosa nell'anatomia dell'opera ma anche nell'attuazione, conscia e inconscia, delle intenzioni dell'artista. Tali intenzioni, realizzate o meno, sono sempre presenti, radicate nell'intuizione, quella misteriosa forza catalizzatrice di saggezza acquisita, assimilata o persino dimenticata. In un'opera compiuta e ben riuscita c'è una grande quantità di implicazioni nascoste, un vero e proprio mondo che si rivela solo a coloro ai quali può interessare, il che significa a coloro che lo meritano. Si spalanca allora un'immensa profondità che cancella i muri, scaccia le presenze contingenti, compie il miracolo dello spazio indicibile. Ignoro i miracoli della fede, ma vivo spesso quello dello spazio indicibile, il compimento dell'emozione plastica.

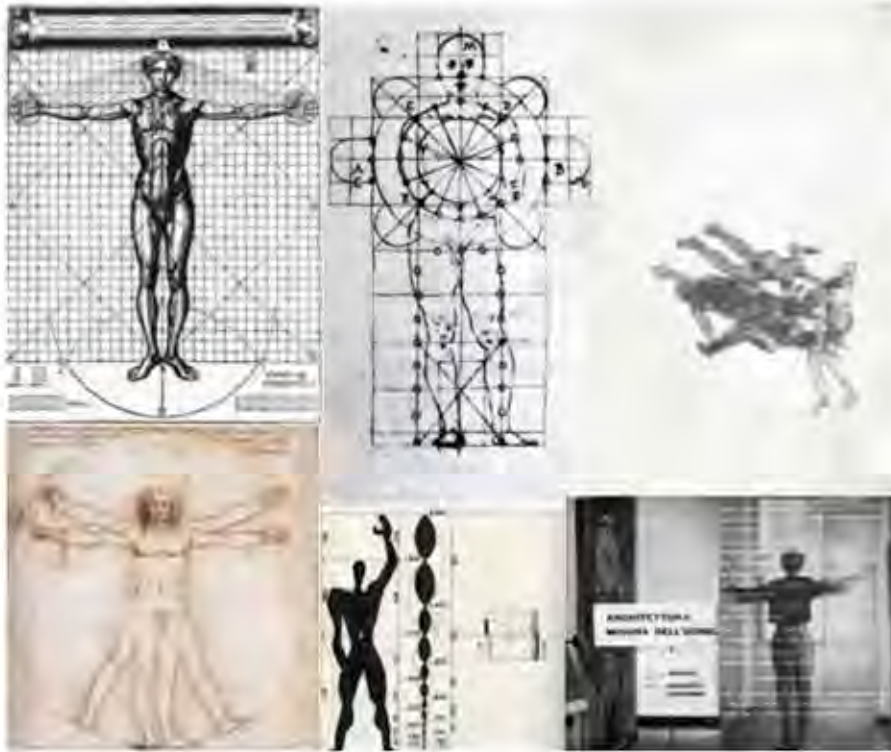
Le Corbusier

Le interpretazioni, reiterate attraverso i secoli, sul concetto di bellezza sono riflesso della visione platonico-aristotelica e muovono dalla teorizzazione vitruviana che ha come substrato teorico la ricerca di un **valore** (v.) universale e a-temporale. L'idea classica di bellezza in architettura rimanda, infatti, al concetto di proporzione intesa come ar-

*Come si può constatare dallo schema, il sito de La Villette è troppo limitato, e troppo vasto invece il programma di sistemazione relativo, per consentire la creazione di un parco nel vero senso del termine. Laddove il parco tradizionale è una replica della natura dotata di quel minimo di attrezzature necessario per il diletto del pubblico, il programma in questione presenta un'autentica foresta di strumenti sociali, attrezzata con un minimo di elementi naturali. Allo stato attuale delle cose, sarebbe assurdo pretendere di elaborare un progetto dettagliato. Ci siamo perciò limitati a interpretare le condizioni richieste come un elenco provvisorio di elementi che si presumono auspicabili. Per le stesse ragioni, ci siamo rifiutati di ostinarci a immaginare altre attività ancora. Se è certo che il programma è destinato a subire radicali cambiamenti, è anche prevedibile che esso verrà continuamente riveduto e adattato nel corso dell'intera esistenza del parco. In considerazione appunto di questi continui rimaneggiamenti, anziché pensare in termini di design conviene proporre un metodo che coniughi specificità architettonica e indeterminazione programmatica. In altri termini, concepiamo il progetto come una strategia piuttosto che come un design: si tratta perciò di trarre il migliore partito dall'impianto efficace ed esplosivo di un certo numero di attrezzature e di offrire al tempo stesso un'esperienza estetica (relativamente) stabile. Alla base del concetto formale, il principio di indeterminazione programmatica autorizza ogni tipo di mutazione, modifica e sostituzione, senza tuttavia inficiare l'ipotesi di partenza. Forma quant'altre mai economica di investimento dell'intelligenza, il concorso consiste essenzialmente nell'orchestrare sul terreno metropolitano la coesistenza dinamica di attività x, y e z, e nel provocare con la loro interazione una reazione a catena di episodi senza precedenti. In altri termini, si tratta di stabilire come si possa, a partire da una congestione orizzontale, progettare un condensatore sociale alla scala di un parco.*

*A tale scopo proponiamo un sistema di cinque strati, la cui sovrapposizione sul sito costituirà il parco.*

Rem Koolhaas



moniosa composizione delle parti di un tutto, che sfugga alla contingente valutazione umana. Comprendere come sia cambiata tale valutazione attraverso il tempo, permanendo tuttavia l'innato anelito dell'essere umano verso valori universali quali la bellezza e il godimento estetico, porta a indagare sulle motivazioni che inducono a una nuova visione della realtà, a cui la disciplina umana dell'architettura è intrinsecamente legata. Il Bello era costituito "dall'ordine, dalla simmetria e da una grandezza adatta a essere abbracciata nel suo insieme da un sol colpo d'occhio" (Aristotele tra il 334 e il 330 a.C.), dove i rapporti della rappresentazione si facevano derivare da analogie con l'anatomia umana che, depurati dalla soggettiva percezione e dalle individuali interpretazioni, tendevano a raggiungere una perfezione statuaria, universalmente valida. Oggi, in un'epoca contraddistinta da uno spiccato individualismo, dove spesso in maniera non consape-

vole le componenti psicologiche giocano un ruolo importantissimo se non determinante, viene smarrita l'incrollabile fede nella razionalizzazione e nel dominio della Mente - la cui percezione più prossima, e quindi la più nobile, era considerata la vista, finendo per anestetizzare la complessità sensoria - a favore di una più umana, relativa e pur tuttavia **virtuale** (v.) concezione del valore estetico.

L'uomo si fa protagonista della scena percepita o vissuta attraverso un'esperienza multi-sensoria, entra in essa e vi svolge un ruolo attivo; è il soggetto a divenire parametro di un giudizio. Ammettere che il **gusto** (v.) sia soggettivo significa ricondurre al fruitore, che prova piacere o dispiacere, la formulazione di un giudizio estetico. La caduta delle idee innate genera la consapevolezza di uno spostamento di attenzione dall'idea di proporzione presa in sé a quella di proporzione percepita dal soggetto e, come tale, variabile.

Se l'oggetto che percepiamo si trova al di là dei segni e dei simboli, e non ci impone alcun messaggio, la nostra percezione si fa silenziosa, cessa di essere prevenuta e possessiva e diventa aperta e vacua, ci permette di fluire liberamente, senza condizionamenti se non quelli della vita, di cui l'architettura è "involucro" e "recipiente sensibile". Allora la buona architettura si configurerà come quella in grado di "ospitare l'uomo senza stordirlo, di assorbirne le tracce" (Zumthor 1998). In essa la percezione dell'insieme non è distolta dal **dettaglio** (v.), che è sempre parte integrante di quel tutto.

Come dimostrano risultati di esperimenti scientifici del secolo scorso, a livello percettivo la visione impone al materiale che registra un ordine concettuale. L'unitarietà della persona e della sua capacità ricettiva si riflettono per così dire sulla percezione, la quale arriva anch'essa come unicum. Si può allora parlare di **venustas** percepita, che è forma non riducibile a una somma o combinazione di elementi.

La **proportio**, di conseguenza, non indicherebbe più una proporzione metrica, un'allusione alla geometria e alle dimensioni materiche, ma un equilibrio tra le componenti che inducono la percezione, in una sorta di nuova proporzione tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che è quantificabile e ciò che per sua natura è senza peso, come i valori immateriali. Avviene cioè, nel nostro tempo, uno slittamento del reale dal tangibile all'immateriale, dal concreto all'evanescente...

E nell'architettura, che da sempre non esprime solo una realtà materica, l'aspetto **sublime** (v.) è legato a un senso di intima leggerezza che viene



riconosciuto immediatamente, come un lampo, trasferendo la percezione all'anima, suscitando un'emozione.

Ed è allora che la qualità architettonica diventa atmosfera. È l'atmosfera a fare della realtà materiale una poesia che parla alla nostra percezione emotiva, a tendere verso quei valori universali che permettono di superare il qui e ora, a colmare quell'anelito umano al bello, quella ricerca di godimento estetico che va ben oltre i confini spazio-temporali.

L'atmosfera può essere definita oggi, nella società dei tempi rapidissimi, della dimensione orizzontale, della rete **virtuale** (v.), Bellezza.



I.C.

**P**ulchritudo. Tò Kalón, come tutti i più profondi concetti di bellezza, richiede un rapporto con il mondo ed emerge da esso. Il mondo del Tò Kalón è un mondo ordinato, un mondo che può essere ridotto o modellato, compreso e spiegato, usato e semplificato. Si potrebbe anche dire che il mondo Kalón è solamente un mondo, un mondo che mostra un ordine morale. Ma in più, ovviamente, questo ordine, che deriva fondamentalmente da una sete di giustizia, è un ordine epistemologico ed estetico: è un cosmo, un mondo che per noi è comprensibile a ogni livello dal momento che alla fine è abbastanza semplice da permettere una spiegazione. Non possiamo giustificare l'affermazione secondo la quale il mondo è un cosmo: i canoni della ragione attraverso i quali procede una giustificazione mettono essi stessi in gioco l'intera **struttura** (v.) della ragione che sono chiamati fin qui a supportare. L'universo può essere spiegato attraverso termini semplici, l'ideale di giustizia e l'idea classica di bellezza - cose che, alla fine, sono identiche - non hanno alcuna presa sul mondo reale: queste sono questioni di fede. E sono fedi reali, cose a cui la gente crede veramente, perché sono oggetto di desiderio: sono cose che vagliamo, che abbiamo **bisogno** (v.) che siano vere.

Crispin Sartwell

Composto di *pulcher* ["bello"] + *-tūdō* di incerta origine, probabilmente dal primitivo *polcher* che riflette la radice proto-indoeuropea *\*perk-* "eterogeneo", "variegato", indica la bellezza fisica, l'avvenenza, la fierezza e, in senso figurato, la nobiltà, l'onorabilità, l'eccellenza; per estensione la "cosa bella". Il termine rimanda al *kalós* greco che, nella sua aspirazione oggettiva, designa la bellezza definita come un insieme di qualità rispondenti a dei canoni.

Nel X libro della Repubblica Platone inaugura la relazione tra bellezza e arte negando a quest'ultima la possibilità di cogliere la vera essenza della prima - il bello in sé - con la parziale eccezione delle arti produttive che, pur imitando la forma perfetta, fabbricano consapevolmente oggetti attraverso una tecnica e non attraverso una ri-produzione della pseudo realtà del sensibile. Ancora Platone nel *Filèbo* individua nel 'bello in sé' il secondo gradino della conoscenza e **medium** (v.) tra la misura e il **vero** (v. *vera/falsa/verosimile*), negando la primazia al 'piacere'. Misura e vero ritornano, in Platone, anche a proposito della natura specifica dell'architettura che è quella di essere misurabile e descrivibile, di avere 'esattezza nella misura' rispetto alle altre scienze «meno precise e certe». Per Aristotele, nella *Poetica*, «ciò che è bello, sia una 'figura' sia ogni altra cosa costituita di parti, deve avere non soltanto queste parti ordinate al loro posto, ma anche una grandezza [misura] che non sia casuale; il bello, infatti, sta nella grandezza [misura] e nell'ordinata disposizione delle parti [...]».

La bellezza architettonica come ricerca della perfezione delle proporzioni, derivata dal concetto di or-

dine e misura, intesa come possibilità e premessa della conoscenza e strumento per raggiungere o aspirare al vero, deve avere quindi in essenza una definibilità, descrivibilità e, di norma, una sua trasmissibilità per determinare un intero in cui vi sia una «armonia delle parti passibile di dimostrazione» (Summerson 1964).

La questione della *pulchritudo* si ripropone in Kant ove il giudizio estetico, situandosi a metà strada tra l'intelletto e la ragione [tra la natura e la libertà], si applica a enti sensibili - naturali o artificiali - e ha pretesa di universalità oggettiva poiché «la bellezza è la forma della finalità d'un oggetto, in quanto viene percepita in questo senza la rappresentazione d'uno scopo». Nel distinguere la bellezza libera [*pulchritudo vaga*] da quella aderente [*pulchritudo adhaerens*] si discrimina la bellezza naturale da quella dell'uomo o dell'architettura - queste ultime significativamente assimilate - che presuppongono un concetto di scopo in cui però è la finalità a determinare la forma che non è semplice traduzione del fine e della funzione (Kant 1790). Si ritorna in



tal modo al problema dell'adeguatezza delle forme che, lungi da essere libere [come nella natura], devono essere 'conformi' al fine ovvero 'riflettenti' del tema che ogni architettura deve svolgere. Se il bello è ciò che ha ordine e misura - e non può quindi essere infinito [a-peiron], illimitato, indeterminato, smisurato o caotico - allora uno dei suoi caratteri è la definibilità all'interno del campo di pertinenza disciplinare [corpus] che si occupa di uno specifico ambito della realtà: nel caso dell'architettura le forme e le loro relazioni mutue. Ed è proprio la ricerca delle regole che presiedono a tali relazioni che costituisce il sapere da trasmettere e utilizzare nella comprensione/trasformazione della realtà rifiutando ogni riduzione della forma [eidos] a pura immagine (v.) che costituirebbe negazione del bello come costruzione, come 'architettura-intelligibile che trasmuta il Kaos in Kosmos. Appiattare il bello all'immagine [eidolon] significherebbe dis-educare per ricercare dei fantasmi [phantasmata] di una tale inconsistenza da negare l'esistenza stessa della *Baukunst*. Molta architettura di questi anni, riducendosi a *eidola*, (Cassirer 1924) è per questo intrinsecamente 'non-bella' - perché nega la possibilità stessa di una sua analisi in parti commensurabili e quindi conoscibili - essendo programmaticamente fatta di cose *sine ulla misura*, informi, accattivanti, vendibili, aggressive e 'consumabili', che «non hanno altra proprietà che quella di occupare una zona dello spazio (...)» (Valéry 1938). La sua presunta 'democraticità' - che sta proprio nella sua riduzione a merce (Adorno 1970) che tutti possono comprare - cela in realtà la rinuncia a essere una possibile chiave interpretativa e critica del mondo (Gregotti 2004). «Oggi siamo alla ricerca di un bello che si colloca sulla dimensione puramente estetica [bello è ciò che piace, che è gradevole]» e questo, introducendo un criterio assolutamente soggettivo, è qualcosa di molto lontano dal senso profondo della democrazia che dovrebbe invece essere produttrice di forme che esprimano «[...] pienamente la nostra vita, le sue ragioni, altrimenti il bello è una cosa incatturabile e indefinibile» (Cacciari 2006).

R.C. - F.V.

**R**elazioni interessanti. Siamo in una pianura; la catena dell'Himalaya chiude magnificamente il paesaggio a Nord. La più piccola costruzione appare imponente. Gli edifici sono legati gli uni agli altri in uno stretto rapporto di altezze e larghezze [...] Bisognava occupare la pianura. A dire il vero, l'avvenimento geometrico era una scultura intellettuale. [...] Si trattava solo di una tensione di natura matematica che avrebbe portato i suoi frutti solo al termine delle costruzioni. Punto giusto, distanza giusta. Valutazione! [...] era una battaglia di spazi scatenata dentro la testa. *Aritmetica, texturique, geometria: tutto si sistemerà quando tutto sarà ultimato!*

Le Corbusier

Come tutti gli architetti costruttori di città anche Le Corbusier, nel prefigurare il Campidoglio di Chandigarh, ha "dentro la testa" l'idea di un impianto che abbia i caratteri della bellezza, in sé e in rapporto con il contesto. E per lui bellezza in quel momento è la perfetta relazione tra gli elementi del progetto disseminati nella piana, realizzata attraverso regole geometriche con trame complesse. Ed è anche la costruzione di edifici che nell'uso dei ritmi e regole aritmetiche del modulare trovano il proprio assetto compositivo. La stessa netta relazione che aveva trovato tra gli edifici dell'Acropoli di Atene dove "le masse asimmetriche degli edifici creano un ritmo intenso [...] i suoi edifici si ammassano nell'incidenza dei loro piani multipli" (Le Corbusier 1923), e che Doxiadis ha indagato ricostruendo regole prospettiche derivate dall'osservazione del posizionamento e del proporzionamento degli edifici.

La stessa rarefatta perfezione che possiamo ritrovare nella distribuzione "lenta" degli edifici del Campo dei Miracoli di Pisa, in quella "fissazione dell'attimo" in cui le relazioni reciproche tra i volumi si stabilizzano per sempre.

E, analogamente, esiste una relazione che lega tra loro, nei modi più diversi, i vari edifici e luoghi collettivi disseminati nei tessuti delle città che conosciamo: "quando noi giudichiamo bella o



brutta una città, noi giudichiamo in realtà bello o brutto il suo stile, impresso nella sua forma visibile [...] Lo stile si legge nei temi collettivi, nei quali si esprime la volontà della civitas di dare un segno durevole nel tempo per illimitate generazioni; si legge poi negli edifici privati [...] quando i cittadini vi abbiano riconosciuto un tema della civitas intera; infine soprattutto nel ritmo della loro disposizione, che ne costituisce la trama" (Romano 2005).

Osserviamo, e quindi riconosciamo come peculiare di quella singola **struttura** (v.) urbana, "la tensione che si è creata e si crea tra aree ed elementi, tra un settore e l'altro, [...] carattere distintivo di ogni città, e quindi anche dell'estetica urbana" (Rossi 1966). In pratica, guardando alle città consolidate, osserviamo e rileviamo la disposizione reciproca, la tensione, le relazioni che sono individuabili tra episodi particolari all'interno della forma urbana, e in queste relazioni interessanti individuiamo uno dei caratteri costitutivi della sua propria **morfolgia** (v.).

Questo introduce al tema della valutazione della bellezza di una **struttura** (v.) urbana, ma, principalmente, al tema della costruzione della sua bellezza.

Continua a essere necessario cercare di costruire la bellezza anche in quelle parti nuove delle nostre città in qualche modo ancora irrisolte, in paesaggi urbani di difficile lettura e comprensione, in quei paesaggi "assemblati" caratterizzati dalla compresenza e dalla sovrapposizione di elementi di natura diversa, privi di orientamenti e gerarchie, sovrapposti a memorie e tracce del territorio preesistente, più o meno dimenticate o tradite.

Quando Manuel de Solà Morales parla di "distanza interessante" sottintende che il rapporto tra gli edifici non sia legato a un parametro regolamentato e puramente dimensionale, ma a una scelta compositiva dove prevale il concetto di prossimità, sicuramente legato a quello di densità, i cui effetti non possono non avere implicazioni sugli aspetti sociali e relazionali nell'ambito in cui si interviene. Lo studio e la misura dello spazio preventivi, eseguiti mediante l'analisi di questo parametro, portano all'individuazione di diverse soluzioni possibili alle differenti scale.

Andrea Mascellani e Nicola Montini

Continua a essere inevitabile riprendere in mano gli elementi a disposizione, "trovare luoghi nel caos della città, dare loro un nome, sviluppare la loro peculiarità [...] con un'arte urbana della scoperta e non dell'invenzione" (Ungers 1997), selezionare e scegliere quegli elementi esistenti e giudicati rilevanti intorno ai quali costruire la trasformazione, rivedendoli in relazioni interessanti. A questo fine, la capacità di lettura, di interpretazione critica, si orienta verso i paesaggi urbani contemporanei con l'obiettivo di individuare elementi, pezzi e parti in grado, appunto, di riavviare processi di interrelazione, e per costruire tra loro, attraverso il progetto, quella tensione che crea attrazione, curiosità e appagamento. In tal modo elementi diversi potranno essere messi in relazione in una nuova e differente trama, morfologicamente qualificante: ad esempio una serie di rotonde stradali, nodi consolidati del territorio, con aree di attesa, nuovi poli urbani per la città diffusa; o lo spazio al di sotto delle sopraelevate come connessione verde tra terreni separati e quelle aree dismesse fortemente connesse ai segni del territorio urbano, nuovi luoghi collettivi e aggregatori per le parti urbane assemblate. E nell'individuazione di questa giusta relazione tra elementi, pezzi, parti della composizione urbana, a qualsiasi scala, ritrovare l'alchimia della bella soluzione, della bella forma.

R.L.

**R**esiduale. In architettura, lo spazio "tra" centra il suo interesse su ciò che media - architettura di relazione e tangenza. È l'urbanismo degli spazi aperti, architettura senza limiti, senza proporzioni, ma anche architettura della congiunzione, del minimo e del poco interessante. Il "tra" è un paesaggio sempre in corsa; esso ha origine là dove le condizioni non sono precise, ma ambigue, confuse, bistrattate, ibride, incerte.

Manuel Gausa

Il termine origina dal verbo latino *re+sideo*: re- è particella che indica il ripetersi di un'azione; i verbi in -eo aggiungono al concetto sotteso un'idea di staticità: *sideo*, "sto seduto", fissa il dinamico *sédo*, che ha lo stesso significato ma in senso attivo di "mi siedo" (coglie l'azione mentre avviene). Residuale è ciò che continuamente torna a collocarsi in un certo luogo, ciò che dopo un processo di cambiamento rimane, è disponibile.

È possibile rintracciare alcuni elementi ricorrenti: spontaneità di formazione, assenza di forma, instabilità, stato di degrado e abbandono, disponibilità di spazio, grave carenza di riconoscibilità; esso tuttavia assume caratteri sempre differenti, in quanto esito di processi di formazione vari, e i termini per descriverlo sono molteplici.

*Vuoto informe*: spazio libero privo di contorni definiti e connotati chiari, in attesa di esprimere un carattere autentico (mai fisso né univoco); è instabile e fragile e deve essere ri-composto, per emergere come figura riconoscibile sullo sfondo. La percezione e la rappresentazione del residuale è complessa, per l'intrinseca condizione di labilità e frammentazione: sono zone, non ancora luoghi.

*I residui riguardano tutti gli spazi. La città, l'industria, il turismo producono tanti residui quanto l'agricoltura, la silvicoltura, l'allevamento.*

Gilles Clément



Sono fragili perché inducono condizioni di spaesamento e sono abitate da moltitudini disorientate (Augé 2007).

*Interstizio*: buco intrappolato tra densità differenti, che ha perso i segni dell'identità di ciò che originariamente era e che tenta nel trovarne di attuali. Può essere interno al **tessuto** (v.) urbano o collocato ai suoi bordi (non è necessariamente legato a una condizione geografica di perifericità), le relazioni sono precarie, gli scambi minimi, l'accessibilità e la gestione critiche.

*Scarto*: è ciò che, ritenuto inutile, viene omesso o dimenticato, secondo parametri per cui è sancito il venir meno del suo precedente ruolo, il termine dell'utilità. Gli si riferiscono connotati negativi, non per un'identità specifica, ma per assenza di elementi ritenuti fondamentali: ciò che non è più, il ruolo che non esprime. *Friches* analogamente sottende l'idea di una dismissione, generalmente industriale, ma indica anche uno spazio vuoto spontaneo, dal carattere interrotto e sospeso.

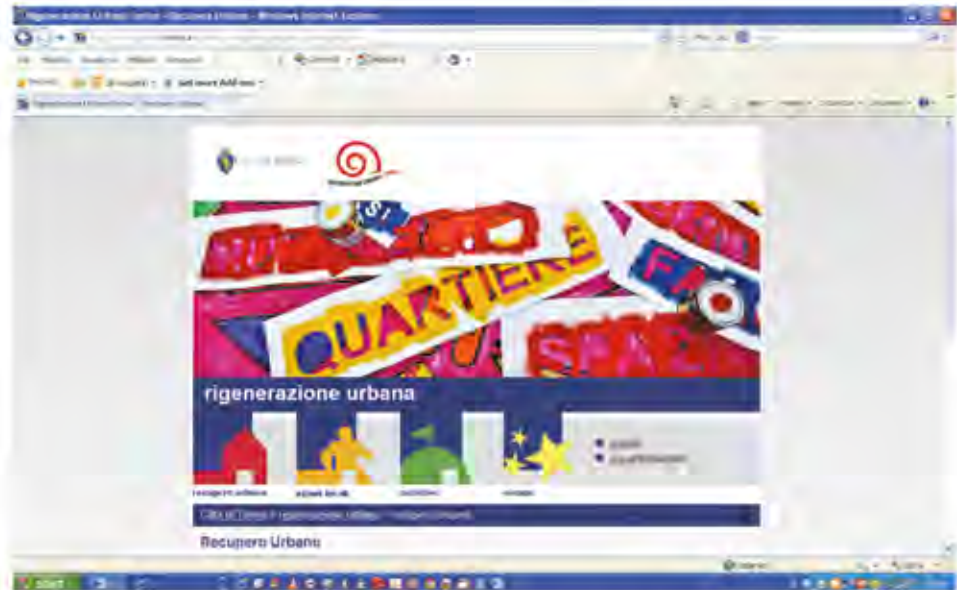
Il termine *Wasting aways* (Lynch 1992) segna un mutamento nell'interpretazione di questi luoghi, collegando l'analisi dello stato di fatto con l'urgenza di progetto e sollevando la necessità di riutilizzare, di non lasciare "deperire" una risorsa esauribile, quanto mai strategica. Avviene un'inversione di rotta che, a partire da un attento lavoro di rilettura dei paesaggi della dispersione, ne consente l'apertura a dinamiche rigenerative.

An.A.

**R**igenerazione. La rigenerazione urbana rappresenta l'occasione per risolvere problemi come l'assenza di **identità** (v.) di un quartiere, la totale mancanza di spazi pubblici e l'elevata densità edilizia che rende impossibile gli allargamenti delle sedi viarie, la realizzazione di aree verdi e perfino la messa a dimora di alberature lungo i marciapiedi. La disincentivazione del consumo di suolo non urbanizzato pone la questione dei costi vivi diretti e indiretti per l'ambiente, che non possono essere sottovalutati se la prospettiva in cui ci poniamo è quella della sostenibilità: è quanto mai necessario governare il territorio con strumenti urbanistici adeguati, in grado di frenare le nuove costruzioni al di fuori di programmi di rigenerazione del patrimonio edilizio inadeguato.

Programmi che, oltre alla riqualificazione urbanistica ed edilizia, con utilizzo di materiali sostenibili e ricorso a energie alternative, favoriscano l'eliminazione del disagio sociale conseguente allo sviluppo che ha caratterizzato il secondo dopoguerra, con interventi che hanno risposto quasi esclusivamente alla speculazione edilizia e alla rivalutazione della rendita fondiaria.

La riqualificazione degli spazi pubblici, incidendo sulla qualità della vita degli abitanti e sul loro senso di appartenenza ai luoghi può, infatti, costituire un fattore decisivo nella riduzione delle disparità tra quartieri ricchi e poveri, contribuendo a promuovere una maggiore coesione sociale; oltre agli aspetti relativi alla casa, gli interventi si devono porre l'obiettivo della riqualificazione delle infrastrutture urbanizzative e il trattamento delle tematiche sociali, economiche, ambientali. In questo scenario la riconversione, valorizzazione e alienazione del patrimonio immobiliare pubblico, oltre a essere una straordinaria opportunità per l'abbattimento del debito e la razionalizzazione della spesa delle amministrazioni locali, rappresenta una grande occasione per sperimentare interventi di



ridefinizione e rigenerazione dei centri urbani. Un patrimonio che per consistenza, localizzazione, **valore** (v.) storico-artistico e sociale, è di grande importanza strategica sia per lo sviluppo a livello locale, che per il rilancio complessivo del sistema Paese.

Piano Nazionale per la Rigenerazione Urbana  
Sostenibile

Il termine rigenerazione nasce in contesti diversi da quello dell'urbanistica. Il Vocabolario illustrato della lingua italiana di G. Devoto-G.C. Oli, nel definire il termine fa riferimento principalmente al valore sociale, morale o religioso del termine a cui segue quello tecnologico. È il prefisso "ri", come nel caso del **ri-ciclo** (v.), ad attribuire valore positivo al termine, che nel suo "generarsi di nuovo" esprime il senso di una rinascita, un rinnovamento radicale che non è ripristino di uno status iniziale ma è progresso e miglioramento. Solo di recente, in conseguenza dei processi di deindustrializzazione che hanno caratterizzato, a partire dagli anni Settanta, numerose città europee, il termine è entrato nel vocabolario urbanistico, tanto da trovare definizione anche nell'Enciclopedia dell'Architettura, che lo descrive come

un processo di riconversione di città o parti di città in risposta a situazioni di crisi o di obsolescenza. L'*urban regeneration*, per dirla all'inglese, è da intendersi come un insieme di politiche e di azioni integrate e partecipate che puntano al miglioramento delle condizioni fisiche, economiche, sociali e ambientali del territorio. La rigenerazione riguarda tutti i diversi campi di azione in grado di produrre sviluppo: da quello urbano-spaziale, in cui l'architettura gioca un ruolo di primo piano, a quello politico-sociale, necessario per individuare, appoggiare e sviluppare politiche di sostenibilità e per giungere a soluzioni condivise da tutti.

Le azioni che rientrano nel processo di rigenerazione sono molteplici, si sviluppano a differenti scale e hanno ricadute diverse sui territori sui quali agiscono. Nel campo dell'architettura anche interventi di nuove infrastrutture o la programmazione di grandi eventi pubblici si sono rivelati, talora, fondamentali per la rigenerazione di città o di territori compromessi.

La stessa realizzazione negli anni Novanta del Guggenheim di Bilbao da parte di F.O. Gehry, a cui fece seguito un enorme successo mediatico ed economico, rientra - che lo si condivida op-

*Un'astronave è atterrata sulla sommità di una collina. Nel cielo notturno che la sovrasta brilla una costellazione, la mappa di una città, luminosa come una galassia. In questa immagine (v.) è racchiuso molto del significato dell'intero progetto Immaginare Corviale, anzitutto il senso di isolamento e di alienazione, di estraneità, di un edificio-astronave di cui si è perso il "manuale d'istruzioni", come pure la memoria del momento in cui si sono interrotte le comunicazioni ed è iniziata la deriva. Ma è contenuta anche una eccezionale carica simbolica: con la sua dismisura, la sua fede nel futuro e in un'utopia di gestione collettiva, Corviale appare veramente provenire da un'altra dimensione, estraneo com'è alle regole anguste ed esclusivamente utilitarie che governano infallibilmente la città contemporanea. Ancora una volta, così come lo è stato per il progetto originario, l'immagine diviene un programma (v.), una forma che è anche una dichiarazione di intenti. Costellazione Corviale riassume e visualizza così con efficacia la volontà di riattivare il collegamento con il resto della città attraverso il canale della comunicazione, reinventandone lo spazio simbolico, riscrivendone le regole interne, riattivando le dinamiche di gestione autonoma e collettiva.*

*Nel coniugare la forza dello stereotipo con la percezione di una possibilità di riscatto, Corviale Network ha liberato l'immaginario collettivo degli abitanti, contribuendo a riaprire il dibattito attorno ai temi mai veramente risolti della politica urbana. Corviale si è così imposto come luogo di sperimentazione di una visione che supera l'ormai sterile disputa sulla sua demolizione. Il meccanismo del gioco, l'approccio ludico alle questioni, ha riavvicinato gli abitanti a una diversa possibilità di gestione, alla riattivazione di spazi collettivi, a proporre nuovi significati per la definizione del suo spazio pubblico. Corviale si pone così di nuovo, a più di trent'anni dalla sua progettazione, come campo di sperimentazione di visioni architettoniche, urbanistiche e artistiche diverse.*

*Recuperare è dare attuazione concreta alle idee di Mario Fiorentino nella loro portata complessiva e non meramente architettonica, portare a termine il progetto iniziale valorizzandone il più possibile gli aspetti sociali, il valore (v.) di luogo collettivo, di integrazione interna ed esterna, fisica e funzionale, appare oggi dunque possibile nell'ottica rinnovata di una "architettura della relazione" capace di attivare processi attraverso un approccio creativo e collettivo, che comprende, oltre a quelli costruttivi più tradizionali, nuovi strumenti di comunicazione e condivisione. Ed è certamente in questa medesima prospettiva, comune e complessa al tempo stesso, che si potranno immaginare nuove possibilità per lo spazio negato e separato di ogni periferia.*

Bartolomeo Pietromarchi

pure no - in un processo di rigenerazione urbana, sociale e culturale che ha coinvolto l'intera regione basca.

Il termine è dunque spesso usato in modo indifferenziato, come sinonimo di recupero, riuso, rinnovo, riqualificazione urbana.

Al di là delle differenti sfumature di significato esistenti tra i vari termini, l'obiettivo di fondo è lo stesso: lavorare su ciò che già esiste per adattarsi alle necessità di una società che cambia, per far fronte a una situazione di crisi e per evitare consumo di suolo e nuovi sprechi energetici. Anche in questo caso la questione è dunque prettamente una questione culturale, come sottolinea Rogers: *"urban regeneration, economic growth and cultural development are all inter-re-*

*lated"*. Le trasformazioni, che le azioni di rigenerazione urbana propongono, non sono dunque sulla città ma con la città e i suoi abitanti.

Attraverso tali interventi è possibile cambiare il giudizio estetico e di **valore** (v.) legato ai concetti di **diversità** (v. *differenza/diversità/variazione*) e pluralità di funzione, uso e forme dell'abitare, di coabitazione e di contaminazione sociale. Il punto di vista del progetto diventa dunque globale, si guarda al territorio nel suo complesso per migliorare la qualità della vita e per promuovere un approccio trasversale, che coinvolga oltre le componenti urbane, anche quelle sociali, economiche e ambientali.

**D.B.**

## Rovina. Ogni secolo ha le sue rovine e un suo modo di metterle in immagine facendone paesaggio

Daniele Del Giudice

L'etimologia della parola (dal latino *ruina*, *ruere* rovesciare) è indicativa dell'essenza mutevole della rovina, risultato mai definitivo di una dinamica trasformativa innescata da differenti possibili cause che generano un decadimento della forma e del ruolo dell'architettura, ma anche lo sviluppo di nuovi equilibri e l'apertura di segni e disegni, appartenenti a tempi più o meno remoti, all'immaginazione interpretativa progettuale.

La rovina diviene centrale in quelle teorie estetiche che tra il XVII e il XVIII secolo sviluppano i concetti di **sublime** (v.) e di pittoresco e introducono il **valore** (v.) estetico anche di quanto è incompleto, pauroso, vertiginoso, o generato dall'accostamento o composizione di elementi differenti ed estranei.

L'idea di rovina è in grado di tenere insieme elementi e concetti differenti quali progetto e casualità, costruzione umana e naturale, permanenza e dissolvenza, memoria e oblio, tempo remoto, di progetto e di decostruzione, reale e immaginario: "la rovina di una costruzione mostra che nella scomparsa e nella distruzione dell'opera d'arte sono cresciute altre forze e altre forme, quelle della natura, e così, da ciò che in lei vive ancora dell'arte e da ciò che in lei vive già della natura, è scaturito un nuovo intero, una unità caratteristica" (Simmel 1911). Tale nuova unità differenzia la rovina dal frammento: "la rovina condivide con l'allegoria il superamento del frammento cioè della parte che rinvia, in quanto ne contiene l'essenza, al tutto" (Speroni 2002), come l'allegoria, (Benjamin 1936) si presta a interpretazioni soggettive, variabili nel tempo e dal contesto.

La rovina costituisce la presenza fisica di una memoria latente, per il cui interesse da un lato è

stata introdotta, sviluppata ed estesa l'indagine archeologica che al "monumento che è per definizione self evident, dal **valore** (v.) assodato e immutabile", predilige le rovine da esaminare e interpretare "mediante atti che non possono essere compiuti una volta per sempre, ma che costituiscono un processo continuo, sempre più perfezionato nelle procedure" (Carandini 2009); dall'altro lato è nato e si è sviluppato quel filone che produce rovine fittizie e reinterpretate con esse il legame dell'uomo occidentale con il proprio passato, o fa riemergere l'elemento vegetale metamorfico all'interno della stabilità strutturale architettonica, o ancora permette di guardare attraverso l'architettura come mediante un processo costruttivo inverso (Rapuano 2007).

Il legame della rovina con il tempo sedimentato, che rende possibile la percezione di un "tempo puro", ne fa un'eredità delle civiltà passate: "l'accelerazione generalizzata dei ritmi di vita e il **bisogno** (v.) di ricambio continuo non consentono più alle cose d'invecchiare. Noi produciamo macerie, non rovine" (Augé 2004).

Ma tra rovine e macerie la distinzione può non essere definitiva: "È il nostro sguardo che le rende tali [...] Senza il nostro lavoro di valorizzazione, i resti del passato rimarrebbero semplici macerie. Naturalmente, può anche accadere l'in-



verso. Le rovine possono ridiventare macerie" (Augé 2010).

Il 'non finito' che a rovescio, a ritroso, caratterizza il valore estetico delle rovine, diviene "conditio sine qua non" per l'esistenza dell'architettura al suo più alto grado, cadendo questa, diversamente, nella stasi prodotta da quell'inscalfibile totale corrispondenza al progetto, che ne fa un modello al **vero** (v. *vera/falsa/verosimile*), incapace di muovere alcunché, senza profondità temporale alcuna, e perciò del tutto impoetica" (Venezia 2011).

A partire dalla "lezione delle rovine" Francesco Venezia affida ai suoi studenti, come esercitazione d'anno, la risoluzione funzionale ed estetica

di progetti ipoteticamente incompiuti, a causa di avvenimenti imprevisi o dell'esaurimento di fondi disponibili, come spesso accade in Italia. È questa una delle interpretazioni che fa del concetto di rovina una forma di bellezza democratica, in grado, attraverso lo sguardo, la sensibilità e la capacità di riconoscere dell'architetto e della società, di individuare e restituire un ruolo a elementi architettonici e urbani che giacciono sospesi.

E.E.

**S**carti. Gli scarti sono probabilmente brutte cose, ma se riesci a lavorarci un po' sopra e renderli belli o almeno interessanti, c'è molto meno spreco

Andy Warhol

Gli scarti sono gli effetti collaterali del progetto, i rifiuti della costruzione di un ordine o di un sistema, quello che non è utile, è desueto, non ha **valore** (v.). In un'analogia con la vita psichica sono il lato oscuro, il **perturbante** (v.), il rimosso (Vidler 1992; Scanlan 2005; Bauman 2004). Nella città, sono i suoli residui dell'urbanizzazione, i retri dell'edificazione, le discariche e i terreni contaminati, le aree dismesse, le infrastrutture in disuso, gli edifici abbandonati, i villaggi vuoti, i centri storici porosi, i sobborghi in dismissione, i materiali e le popolazioni rifiutati; gli edifici che hanno perso il loro ruolo o il loro uso, i territori rimasti esclusi da una visione e le dinamiche clandestine di una città oscura che spaventa la città visibile eppure le appartiene (Ippolito 2007). Guardare gli scarti della città è un modo per mettere in evidenza il rimosso della condizione urbana e i materiali che offre al progetto; guardare la città a partire dagli scarti può essere un modo per spostare il punto di vista sui rifiuti e sulla contrapposizione tra città eletta e città scartata.

*Crescentia nell'epoca del punk, era per noi chiaro che vivevamo alla fine di qualcosa - della modernità, del sogno americano, dell'economia industriale, di un certo tipo di urbanistica. L'evidenza ci circondava, sotto forma di rovine della città. Il Bronx era, isolato dopo isolato, chilometri e chilometri di rovine, e così alcuni quartieri di Manhattan, i tenements popolari erano in stato di collasso in tutto il paese, molti dei docks che erano stati la chiave economica dello sviluppo di San Francisco e di New York giacevano abbandonati, a San Francisco lo era anche la Southern Pacific, la ferrovia che una volta attraversava il paese, e le due più famose birrerie della città. Lotti vuoti come denti caduti accompagnavano con un ghigno sordo le strade che percorrevamo. C'erano rovine dappertutto, perché le città erano state abbandonate dai ricchi, dalla politica, da una certa visione del futuro.*

*Le rovine urbane erano il luogo emblematico di quest'epoca, i posti che offrivano ai punk parte della sua estetica, e come molte estetiche anche questa conteneva un'etica, una visione del mondo con un mandato su come agire, come vivere. Cos'è una rovina, dopo tutto? È una costruzione umana abbandonata alla natura, e una delle caratteristiche delle rovine in città è il loro aspetto selvaggio: sono luoghi pieni di promesse e di incognite, con tutte le loro epifanie e i loro pericoli. Le città sono costruite da uomini (e in misura minore da donne) ma decadono per natura, per terremoti e uragani, in un processo di disgregazione, erosione, ruggine, di attacco dei microbi al cemento, alla pietra, al legno e al mattone.*

Rebecca Solnit

Collezionati, indagati e svelati, gli scarti possono rappresentare i frammenti di un'archeologia del presente, gli indizi rivelatori di un quadro (Celati 1975; Calvino 1980; Ginzburg 1986), la condizione latente del mondo (De Lillo 1997) in un racconto della realtà che parte dai suoi aspetti marginali. Assunti nella cultura urbana, possono esprimere la ribellione di una posizione antagonista, la naturalità di una concezione biologica, il positivismo di una visione progettuale o il catastrofismo di una visione disillusa, la mutevolezza e la libertà di un'ipotesi di pianificazione debole e l'emergenza di una situazione di crisi, in una libera ricostruzione del dibattito sulla città intorno agli scarti. Nella controcultura degli anni Settanta, antagonista alla società del consumo, gli scarti diventano architetture e anarchitette, installazioni e paesaggi all'interno di scenari ecologici, sovversivi ed emergenziali per una città della quale si prefigura la crisi (Matta Clark 1974; Pawley 1975, 1982; Ponte 2006). Nell'attenzione di Kevin Lynch per la dissipazione, intesa come lato oscuro del cambiamento, gli scarti sono parte della vita della città, deperimento fisiologico e origine di una

possibile **rigenerazione** (v.), che la città dispersa incarna nella sua obsolescenza precoce (Lynch 1990). Nell'urbanistica del paesaggio americana, che trova nei paesaggi scartati un fondamento, gli scarti sono *drosscape*, paesaggi di nuova denominazione, che accompagnano l'espansione orizzontale della città e i fenomeni connessi di dismissione, offrendo spazio progettuale a un sapere urbanistico reinterpretato alla luce della cultura del paesaggio (Lerup 1995; Corner 1999; Mostafavi 2003, 2010; Waldheim 2006; Berger 2007). Nella narrazione di Rem Koolhaas della condizione urbana contemporanea, che approda dopo la grande dimensione e la genericità al tema dello scarto, lo spazio urbano è *junkspace*, ininterrotto cumulo di scarti (Koolhaas 2000). Nel paesaggismo di scuola francese, fondato sul concetto di *mouvance*, il residuo è parte della continua mutazione del paesaggio; nel lavoro di Gilles Clément è rifugio diffuso delle **diversità** (v. *differenza/diversità/variazione*), che configura nel suo insieme un terzo paesaggio (Berque, Conan, Donadieu, Lassus, Roger 2001; Clément 2004). Nell'urbanistica tattica di questi anni, che fa proprie



le astuzie dell'abitare quotidiano, gli spazi esclusi dal controllo, nella città compatta come nella città diffusa, sono il luogo per azioni di ribellione e di innovazione, che reinterpretano situazionismi e antagonismi di anni passati (Borasi, Zanardini 2008). Infine, nella condizione attuale di crisi economica e ambientale, di consumo delle risorse e dei suoli, gli scarti sono sintomo di un'emergenza e di un'urgenza di riparazione: se è vero che non c'è più il tempo di produrre rovine, ma scarti (Augé 2004), scarti sono i prodotti dell'urbanizzazione estesa, i suoi contro-effetti di invecchiamento e dismissione di edifici e spazi urbani, di inquinamento ambientale, di emarginazione sociale, e sono tema di indagini e descrizioni, oggetto di terapie di recupero che rispondono a una chiamata globale al **riciclo** (v. *ciclo - riciclo*). L'imperativo di un mondo senza scarti, di una nuova rivoluzione industriale per un processo progettuale che elimini i residui è l'altra faccia della cultura dello sviluppo, che cerca nella sostenibilità la *rédenzience* (Mc Donough, Braungart 2002; OMA 2010; Rifkin 2011).

Il mondo senza scarti e il mondo sommerso dai rifiuti sono le due cacotopie lynchiane che rappresentano il disagio umano di fronte alla dissipazione, espressioni diverse di un'unica paura che conduce a steccati tra città eletta e città scartata. Tra questi estremi, il progetto maneggia gli scarti, in casi speciali, come i sobborghi di Detroit trasformati in parco turistico, o la bonifica della discarica di Fresh Kills e il riuso della Highline di New York, l'Agropolis temporanea di Monaco, o ancora i progetti e le politiche di risanamento di Medellin, di Curitiba, di Tirana; ma soprattutto nei casi comuni della pratica di un'architettura senza architetti che conosce il valore della ripa-



razione e della correzione, dell'adattamento alle circostanze e alle occasioni, che inconsapevolmente lavora sulla postproduzione, approfittando degli scarti per rivolgimenti e innovazioni, prestando attenzione all'esistente fuori da pregiudizi, fino al ribaltamento del giudizio, per cui le cose acquistano **valore** (v.) dal momento in cui sono scarti (Bourriaud 2001; Navarrà 2008; Ciorra, Marini 2011).

F.I.

**S**hare. *File sharing. Letteralmente: Condivisione di file. È quel sistema che consente a un utente di condividere i propri file con altri utenti che si trovano sulla stessa rete o su internet. Il file sharing è la base di tutti quei programmi che permettono di scaricare file (mp3, video, programmi, immagini) dai computer di altre persone collegate a Internet.*

Glossario informatico

Possiamo indicare nella condivisione quel **valore** (v.) storicamente necessario dell'architettura di costituirsi nella dimensione collettiva, e che oggi implica un complesso rapporto con i media contemporanei.

Victor Hugo in "Notre Dame de Paris" definiva l'architettura il grande libro dell'umanità in età pretipografica, comprensibile a chiunque.

Leon Battista Alberti nel suo trattato affermava l'esistenza di un comune senso della bellezza "[...] una facoltà conoscitiva innata nella mente", da cui partiva per articolare la sua espressione in Architettura. Alberti collegava la condivisione della bellezza all'utile, in quanto produce attenzione e cura per l'opera realizzata e dunque interagisce con la sua stessa durevolezza.

La certezza di una bellezza condivisa esisteva in un mondo in cui l'esperienza sensibile e la disponibilità di strumenti espressivi erano fondamentalmente stabili da millenni e tale sarebbero stati ancora per qualche secolo, fino alla rottura costituita dalla modernità, e dai suoi nuovi linguaggi e strumenti: per certi aspetti il Movimento Moderno si caratterizza proprio per la sua capacità

di assumere e sfruttare i nuovi media.

Attualmente ciò che viene condiviso dell'architettura passa anche attraverso una serie di mezzi di riproduzione che rimandano a immagini e realtà virtuali quali la fotografia, il cinema, e le tecnologie digitali audiovisive. Questi strumenti orientano la condivisione e il consenso e lo fanno attraverso canoni che risentono dei caratteri propri del mezzo con cui si realizza la riproduzione, e che comportano una risemantizzazione e una articolazione narrativa dell'architettura; essi inoltre modificano il modo stesso con cui viviamo lo spazio e il tempo, ovvero le attitudini cognitive con cui realizziamo il riconoscimento e la condivisione dell'esperienza. Adolf Loos segnalò un'aporia tra spazio architettonico e riproduzione fotografica, in quanto l'architettura si percepisce grazie alle sensazioni del corpo nello spazio. Al contrario per Walter Benjamin lo strumento ottico risulta rivelatore di caratteri non altrimenti evidenti all'occhio e alla comune sensibilità, là dove la ricezione in architettura può avvenire nell'abitudine e nella distrazione (Benjamin 1936). Per ciò che riguarda il cinema, esso ha costruito una dimensione parallela dell'immaginario

collettivo e della memoria condivisa in relazione allo spazio urbano. Nel cinema l'esperienza dello spazio che condividiamo all'interno del movimento narrativo è di natura tattile.

D'altra parte le nuove tecnologie audiovisive digitali, strumenti sempre più pervasivi e sofisticati, riconducono all'interno della rappresentazione architettonica e urbanistica tratti propri della comunicazione pubblicitaria.

Il web crea il luogo di un sapere collettivo che possiamo in ogni momento condividere all'interno di una generale "Intelligenza connettiva" (De Kerkhove 1997) e la cui base, nel caso dell'architettura, sono informazioni di tipo audiovisivo. Inoltre nel web la condivisione diventa anche un atto concreto, una scelta che ci viene richiesta e che contribuisce a costruire l'autorevolezza dell'oggetto condiviso.

Insomma la condivisione dell'Architettura all'interno dell'odierna dimensione collettiva obbliga a disporla sullo sfondo di una complessità che include le modalità della sua riproduzione e diffusione.

M.G



**S**kin. La pelle da limite diventa frontiera. In architettura l'idea di pelle ha già fatto il suo corso, gente come Gehry o Koolhaas hanno teorizzato su questo concetto che porta l'architettura a due livelli di percezione diversi, l'esterno si trasforma in pura apparenza mentre l'interno assume una dimensione più vicina alla psicologia umana, nascosta, insondabile.

Francesco Bonomi

All'inizio, c'è solo la pelle. La pelle è non solo quanto c'è di più profondo, ma anche di più antico. Noi originiamo dall'ectoderma e dall'endoderma che successivamente si staccano, lasciando spazio a una terza superficie: il mesoderma. Tutto il resto deriva da questi tre strati dermici: gli organi interni, il sangue, i muscoli, il **tessuto** (v.) connettivo e lo scheletro (Taylor, 1998).

L'apparente analogia tra una costruzione e il corpo fa del corpo umano l'archetipo della teoria vitruviana. Gli edifici dovrebbero esibire la stessa relazione armoniosa tra parti e insieme di quella presente nel corpo umano; e la bellezza, secondo Vitruvio, è direttamente legata alla commensurabilità delle parti e dell'insieme. Il corpo è sempre stato il principale punto di riferimento della progettazione, non solo perché le persone amano modellare le cose a loro **immagine** (v.) e somiglianza, ma anche perché gli oggetti funzionali entrano in stretto contatto con la carne, la pelle e le ossa. Gli esseri umani hanno inventato le tecnologie per supplire alle carenze dell'involucro naturale del corpo. Come sostiene Marshall McLuhan, ogni tecnologia è un'estensione e un'amputazione del corpo umano. Oltre al corpo, che costituisce il nostro primo habitat, da quando la tradizione cartesiana ha portato a separare il corpo dall'ego, l'architettura è diventata il primo mediatore tra il soggetto e l'ambiente. Il corpo deriva dalla pelle e l'architettura dall'involucro, una seconda pelle che protegge il corpo e incrementa la sua capacità di sopravvivenza. Ma con l'avvento della cultura, gli abbellimenti assumono un'importanza sempre maggiore sia per il corpo

che per l'edificio determinando una scissione tra *venustas* da una parte e *firmitas* e *utilitas* dall'altra.

Intendere la *venustas* come una condizione separata dall'*utilitas* e dalla *firmitas* può essere considerato un processo evolutivo che ha portato a una dicotomizzazione dell'architettura in due progetti diversi; uno riferito all'interno, nel quale la *firmitas* e l'*utilitas* giocano un ruolo predominante, e l'altro all'esterno, alla pelle, in cui la *venustas* sembra essere l'aspetto principale.

Così come il corpo è paragonato all'edificio, la pelle viene paragonata alla facciata. La pelle e la facciata hanno seguito entrambe la strada di una progressiva emancipazione dal corpo e dall'edificio. Le pelli sono oggi manipolate, mediante procedure di ogni tipo, come se fossero entità autonome, oggettivate e frammentate. Il confine tra interno ed esterno diventa un luogo a sé stante, un non-luogo, un'interfaccia neutra e priva di appartenenza, separata dall'unità del corpo. Anche le facciate si distaccano progressivamente (Mantzou, 2000).

Nell'epoca classica, la facciata è parte integrante e inseparabile dell'edificio. Nell'epoca moderna, la tecnologia libera la facciata dal suo ruolo di barriera facendo sì che non dipenda più automaticamente dall'edificio; per mantenere questo legame, occorrono quindi appelli etici alla sincerità (Schittich, 2006). Nell'epoca post-moderna, la facciata si affranca dall'obbligo etico di esprimere la **struttura** (v.) dell'edificio, ma è costretta a mag-



gior ragione a esprimerne la funzione e a diventare persino un potente strumento di diffusione dell'uso dell'edificio stesso. Oggigiorno le facciate sono libere sia dalla funzione che dal significato poiché gli edifici devono poter ospitare programmi numerosi e diversi durante il loro ciclo vitale. Le facciate, come le pelli, proclamano la loro indipendenza e assumono il loro ruolo di media-



tori senza aspirare ad appartenere a nessuno dei poli tra i quali mediano, alla stregua di molti mediatori e interfacce contemporanei che pretendono uno spazio privilegiato e privo di legami (Mantzou, 2000). E anche le facciate, al pari delle pelli, sono considerate come comunicatori, come superfici vive, mutevoli e a sé stanti che possono essere trattate e manipolate separatamente per ottenere i massimi risultati (Lupton, 2002).

L'architettura contemporanea appare dalle facciate. E un'attenzione inedita è stata riservata negli ultimi anni alla cura della loro pelle. Nella gestione della pelle architettonica, tre atteggiamenti sembrano essere le modalità dominanti: il "maquillage", per decorare mediante un sistema di sovrapposizioni che crea fisionomie urbane molteplici e mutevoli con l'apporto di immagini; i "tatuaggi" sulla pelle dell'edificio che imprimono un marchio riconoscibile e identitario; e infine, l'uso "plastico" dei materiali che richiama l'attenzione sulla tridimensionalità della pelle dell'edificio e si ricollega alle procedure della chirurgia plastica in cui la pelle è manipolata come un'entità separata e autonoma.

Attraverso la mediazione di un'agente apparentemente neutro e autonomo, la dissociazione tra interno ed esterno è presente nel trattamento sia delle facciate che delle pelli. Le pelli, tuttavia, mantengono la capacità di interagire e reagire agli stimoli a un livello molto più elaborato e sofisticato, cosa che le facciate tentano solo in parte di imitare. Sembra che anche in futuro la facciata dovrà sforzarsi di raggiungere la complessità, l'ambiguità, la duplicità e la tortuosità della pelle, la sua vitalità e la sua capacità di interagire, mutare e relazionarsi.

P.M. - E.M. - D.R.

**S**mart. *Smart* è una delle tante parole di origine anglosassone entrate a far parte del nostro vocabolario. Tradotta spesso - erroneamente - come sinonimo di *intelligent*, *smart* indica piuttosto un insieme di doti superficiali: essere alla moda (v.), essere elegante. Nel linguaggio informale il suo significato si avvicina all'idea di *intel-*

*ligence*, ma nella sua accezione più intuitiva che riflessiva. È l'enorme differenza che intercorre tra essere intelligente ed essere sveglio.

Ma da dove nasce questa ambiguità semantica? Alla sua origine vi è la diffusione negli ultimi anni delle tecnologie *touch-screen* - e quindi dell'onnipresente *smartphone* - che hanno rivoluzionato il mondo dell'informatica ridefinendo completamente il modo in cui l'utente si relaziona al computer. Il *touch screen* permette infatti di accedere alle informazioni in modo diretto, intuitivo, svelto. In una parola, *smart*.

Da qui *smartphone* e quanto ne consegue... Non è un caso dunque che anche la definizione di *smart-city* sia così indissolubilmente legata a queste tecnologie. Nonostante infatti si continui a tradurre *smart-city* con città-intelligente, nel farlo ancora una volta si commette un errore semantico. *Smart-city* e *Intelligent-city* sono due concetti diversi (anche se strettamente connessi) con proprietà specifiche che le identificano nell'ambito più ampio delle città cyber, digitali, intelligenti, *smart*.

*Cyber cities*, da cyberspazio, cibernetica, governo e controllo in base al feedback di informazioni, governance della città; ma anche nel senso di lati oscuri/negativi del cyberspazio, criminalità informatica, monitoraggio, identificazione, controllo militare sulle città.

*Digital cities*, dalla rappresentazione digitale delle città, le città virtuali, metafora digitale delle città, le città di avatar, città di second life, simulazione (sim) della città.

*Intelligent cities*, dalla nuova intelligenza delle città, intelligenza collettiva dei cittadini, intelligenza distribuita, crowdsourcing, collaborazione online, banda larga per l'innovazione, capitale sociale delle città, apprendimento collaborativo e innovazione, innovazione guidata dalle persone. *Smart cities*, da *smartphone*, dispositivi mobili, sensori, sistemi integrati, ambienti intelligenti, contatori intelligenti, e la strumentazione a sostegno dell'intelligenza delle città" (Schaffers et al. 2011).

Queste quattro categorie hanno, nel loro insieme, definito una nuova spazialità urbana dove l'esperienza spaziale-digitale si affianca a quella spaziale-fisica. Ciò che, tuttavia, caratterizza le città



*"Credo fortemente in una città nella quale le tecnologie siano al servizio delle persone, noi le chiamiamo città Senseable. Il termine Senseable ha doppia connotazione, significa sia di buon senso sia 'capace di sentire'. Penso che questa definizione sia il modo migliore di esprimere la nostra visione che è proprio focalizzata sulla componente umana più che su quella tecnologica"*

**Come spesso accade per le nuove invenzioni, specialmente quelle tecnologiche, ci sono molti oppositori di questo 'nuovo' mondo connesso e tecnologico. Come risponde lei a questi criticismi?**

*"La nostra idea è solamente un'altra conseguenza di quei processi rivoluzionari di digitalizzazione che sono avvenuti nell'ultimo decennio. Pensate a quanto, 20 anni fa, fossero diverse molte delle cose che facciamo ora, senza Facebook, iPhone, Google Maps, senza Google stesso. Cambiamenti simili stanno facendo capolino nella spazia urbana. Abbiamo bisogno (v.) di studiarli per essere in grado di capirli e indirizzarli"*

Carlo Ratti

*smart* e *intelligent* rispetto alle altre due è l'integrazione dei dispositivi digitali nella città reale.

Come le invenzioni della fotografia panoramica e aerea e le immagini satellitari, queste nuove tecnologie hanno modificato la nostra conoscenza e percezione degli spazi urbani. "Oggi, facciate multimediali, schermi pubblici, interfacce ambientali, architetture sensibili, e altre forme di 'elementi interattivi pubblici' stanno trasformando i nostri ambienti fisici in interfacce a pieno titolo" (Mattern 2014).

Più in generale, la crescente comparsa del linguaggio visivo della tecnologia digitale e di Internet nel mondo fisico e la fusione di **virtuale**

(v.) e realtà fisica, hanno portato alla creazione di una Nuova Estetica (termine usato dall'artista, scrittore e blogger James Bridle (<http://new-aesthetic.tumblr.com/>) che inevitabilmente influisce sui nostri processi cognitivi. E influisce anche rispetto al nostro giudizio estetico sulla realtà, ponendo di fatto un problema etico su come le nostre opinioni possano essere veicolate: "In troppi casi la 'città sullo schermo' è poco più di un insieme di eventi misurabili, movimenti tracciabili e servizi imponibili. Potremmo sviluppare interfacce urbane che in realtà ci aiutino a guardare attraverso, dare un senso - e criticamente impegnarci - con gli oceani di dati generati dalle nostre città e presentati a noi in forma modificata? Potrebbero modi alternativi di presentazione spingerci a pensare ai pregiudizi, *affordance* e limitazioni integrati nei nostri strumenti e tecniche di rappresentazione dei dati? Possiamo "leggere" le nostre interfacce urbane - le nostre finestre sul sistema operativo urbano - come un mezzo per valutare l'etica dello sviluppo urbano, garantire che le operazioni delle nostre città stiano difendendo un dialogo aperto, un'etica democratica?" (Matter 2014).

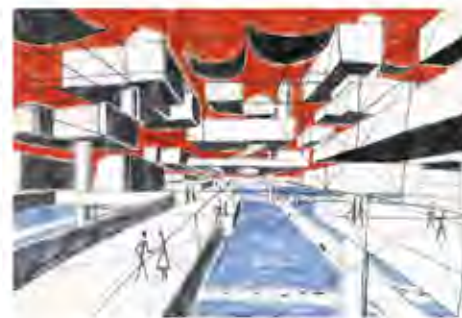
C.C.

## Spatial layerness - spazialità multilivello

**[1] Livelli\_Piani** come strumento della modernità per generare libertà e dinamismo. Prima del layer come strumento di rappresentazione digitale dell'architettura, e non solo, il concetto di piano/livello come strumento di concezione spaziale appartiene agli architetti del Movimento Moderno che concepiscono nuovi spazi come piani fluidi e ininterrotti in opposizione agli spazi chiusi e limitati del passato (Porter 2004). Non a caso uno dei cinque punti dell'architettura moderna è costituito dal Plan Libre che pone su piani (appunto) del tutto indipendenti, ma liberamente sovrapponibili e combinabili in mille modi, la

**struttura** (v.) portante e gli spazi interni. Così gli spazi delle architetture moderne, come la maison Domino di Le Corbusier o il padiglione di Barcellona di Mies Van der Rohe sono generati da una sequenza di piani, layers, orizzontali che definiscono il rapporto tra la struttura e lo spazio, ma anche da un moltiplicarsi di piani verticali, spesso quinte strutturali, che ritmano il susseguirsi degli ambienti proprio dell'estetica del Movimento Moderno.

**[2] Livelli\_Strati** come espressione costruttiva ed estetica della tecnologia Multilivello, ma sarebbe più eloquente parlare di multi-superficie o multi-strato. Sono anche le architetture che a partire dagli anni Settanta esibiscono i loro sistemi costruttivi in facciata attraverso una sequenza di "pelli", di layers con funzioni diverse. Ogni strato assolve una precisa funzione sia essa strutturale, termica o spaziale e concorre all'estetica dell'oggetto architettonico. Se inizialmente questi layers si componevano in modo indipendente ma giustapposto, sono andati via via distanziandosi fino a generare veri e propri spazi abitabili al loro interno come i giardini d'inverno che assicurano un notevole risparmio energetico e una elevata qualità ambientale al tempo stesso



nelle più recenti sperimentazioni di architettura bioclimatica. Renzo Piano sviluppa il concetto partendo dal Centre Pompidou, in cui la sovrapposizione di livelli tecnologici costituisce lo strumento espressivo principale, fino al grattacielo San Paolo in costruzione a Torino, nel quale la sovrapposizione di più pelli dovrebbe garantire un comportamento energetico passivo virtuoso e al tempo stesso ospitare giardini di inverno.

**[3] Livelli\_Superfici** come espressione di democrazia e di mercato (v. mercato e bellezza). La trasparenza che spesso caratterizza gli involucri multistrato, è stata troppo spesso associata a un nuovo carattere democratico dell'architettura che,

*E' anche importante ricordare che la griglia dei punti delle folies costituisce solamente una delle componenti del sistema, il "sistema di linee" e il "sistema di superfici" sono fondamentali quanto il "sistema di punti". Ognuno di essi rappresenta un sistema diverso e autonomo (un testo), la cui sovrapposizione a un altro sistema rende impossibile qualunque "composizione" in quanto conserva le differenze e rifiuta la supremazia di qualunque sistema privilegiato o elemento organizzatore. Nonostante ognuno di essi venga determinato dall'architetto come "soggetto", nel momento in cui un sistema è sovrapposto a un altro, il soggetto - l'architetto - è cancellato. Se si può abbellire che lo stesso architetto continua a esercitare il proprio controllo attuando la sovrapposizione (e che pertanto il parco rimane il prodotto delle sue intenzioni), i requisiti del concorso hanno fornito il mezzo per relativizzare la presenza di questo soggetto ideatore, esigendo la partecipazione di altri professionisti, come in qualsiasi progetto urbano su vasta scala. Un altro strato o un altro sistema poteva quindi essere frapposto agli altri tre, nella forma di costruzioni occasionali giustapposte a diverse delle folies, o di giardini sperimentali realizzati da altri progettisti, inseriti nelle sequenze della passeggiata cinematografica. Queste giustapposizioni avrebbero avuto successo soltanto nella misura in cui avessero introdotta note dissonanti nel sistema, rafforzando così un aspetto specifico della teoria del Parco. Il principio dell'eterogeneità, vale a dire di molteplici elementi separati e intrinsecamente contrastanti, mira a turbare la tranquilla coerenza e la rassicurante stabilità della composizione, aprendo all'instabilità e alla follia programmatica ("une folie").*

Bernard Tschumi

divenendo permeabile allo sguardo di tutti sembra garantire una maggiore trasparenza istituzionale e quindi una maggiore partecipazione democratica. Così Rogers & Partners nel Tribunale di Bordeaux raccolgono l'invito a "incoraggiare il senso di accessibilità e orientamento" rispetto al sistema giudiziario realizzando un edificio costituito da un involucro trasparente, che corrisponde a un primo livello di accessibilità pubblica, all'interno del quale volumi autonomi (e opachi) contengono funzioni meno permeabili. Così come nella Grande Bibliothèque di Perrault, l'effetto della sovrapposizione dei livelli spaziali non è la permeabilità visiva. Il layering delle facciate è invece più propriamente messo in relazione con la razionalizzazione dei costi di costruzione, e ancor più di manutenzione. In questo senso, ad esempio, le facciate ventilate consentono un notevole risparmio energetico, mentre le strutture esterne permettono una conveniente modularità costruttiva. Pare quindi che la multi-layerness delle facciate sia più realisticamente riconducibile a un assoggettamento dei criteri compositivi alle regole di mercato che non a una effettiva espressione di democrazia.

**[4]** *Livelli\_Sistema* come strumento di rappresentazione della complessità e della pluralità. Se lo scultore Donal Judd descrive l'ordine come "ragione resa visibile", allora la compresenza di più ordini che rimangono riconoscibili proprio grazie al loro posizionamento su più livelli autonomi, può diventare strumento efficace per esprimere la complessità. Complessità intesa come compresenza di più regole sovrapposte, ma anche di una pluralità di **identità** (v.), di ideali o di obiettivi. Così come nel progetto per il parco de La Villette di Bernard Tschumi, la concezione dello spazio per livelli che rappresentano ciascuno un sistema autonomo, non è solo uno strumento rappresentativo, ma una tecnica progettuale capace non di organizzare una **struttura** (v.) gerarchica e ordinata, ma piuttosto di giustapporre ordini di elementi diversi, le cui singole valenze vengono evidenziate e potenziate proprio dalla dissonanza con gli altri livelli/sistemi.

**M.B.**

**S**paзи di frizione. *Gli spazi più creativi sono quelli che ci scagliano l'uno verso l'altra. È la frizione umana che produce scintille.*

Jonah Lehrer

Jonah Lehrer, giornalista e studioso di neuroscienza e psicologia, definisce così il concetto di frizione, in un articolo in cui argomenta sull'effettiva efficacia del brainstorming come strumento per la soluzione creativa dei problemi (Lehrer 2012). Il giornalista, attraversando una serie di casi studio, sostiene la validità della frizione spontanea tra opinioni dissimili come strumento di produzione di pensiero creativo, contro l'assenza totale di feedback negativi caratteristica del brainstorming (Osborn 1948).

Significato analogo è attribuito da R. Sennet al concetto di "frizione sociale" (Sennet 1970) con il quale l'autore caratterizza il fenomeno come principio dell'interazione sociale nella città. Il contesto urbano è per Sennet un luogo di **diversità** (v. *differenza/diversità/variazione*). Le frizioni e i conflitti tra gruppi sociali eterogenei che vi si generano sono interpretati come strumenti positivi per gli individui per risolvere da soli le proprie dispute e rendersi consapevoli del proprio milieu (Governa 2001). In questa direzione Jane Jacobs approfondisce il **valore** (v.) chiave della frizione nella formazione dei diversi tipi di reti sociali che connettono gruppi eterogenei di individui, sviluppando modi per massimizzare la diversità nella città (Jacobs 1961). Maggiormente indirizzati a un approfondimento del termine rispetto alla sua relazione con lo spazio fisico della città, sono i patterns di organizzazione formale della città (Alexander 1965; Deleuze e Guattari 1987) e i meccanismi di produzione di qualità urbana (Hayer 1999) sviluppati a partire dal concetto di frizione sociale.

Questa breve rassegna sul significato del termine "frizione" introduce il **valore** (v.) che attribuisco al concetto di "spazi di frizione".

Il termine riguarda una particolare condizione che caratterizza i conflitti per lo spazio pubblico in territori al centro di processi di trasformazione



urbana. L'approfondimento del termine è indirizzato a un'esplorazione dell'idea di *venustas* alla luce della contrapposizione tra nuovi modi di produzione di spazi collettivi da parte di attori sociali eterogenei e modi della pianificazione convenzionale. Dallo studio di una serie di casi europei di conflitti urbani, trattati generalmente mediante processi partecipativi, ho messo a fuoco il concetto di "spazi di frizione" come una dimensione peculiare del conflitto. Il termine si riferisce a elementi e concetti spaziali, fonte di attrito tra flussi di pensieri contrastanti, con i quali soggetti diversi fanno riferimento al proprio immaginario di spazio pubblico urbano (Gurgo 2010).

Termini come verde, piazza, spazi di gioco, spazi di sosta e le relative modalità di fruizione e gestione, racchiudono immagini radicalmente dissimili a seconda dei soggetti che le utilizzano. La frizione implicita in queste immagini è alla radice del conflitto e impedisce che i processi di mediazione producano una risposta spaziale che concili le diverse domande di *venustas*.

Esempio particolarmente emblematico di questa





dinamica riguarda l'uso del concetto spaziale di "plaza dura" nell'ambito di un conflitto per lo spazio pubblico verificatosi a Barcellona. Il termine definisce una tipologia caratteristica di spazio pubblico alla base del ridisegno del centro storico di Barcellona (Cabrera i Massnés 2007). Le caratteristiche della *plaza dura* sono: suolo pavimentato; terrazas, zone di pertinenza di esercizi commerciali con tavoli e sedie, indirizzati prevalentemente agli avventori; poche panchine ai bordi dello spazio; spazi di gioco per bambini regolamentati per fasce di età e sistemazione del verde standardizzata e gestita dall'organismo comunale preposto. Nell'ambito del conflitto, la *plaza dura* è stato il termine chiave della contrattazione. Tecnici e politici vi si riferivano come

matrice positiva del disegno dello spazio pubblico catalano, espressione di un'immagine di accoglienza e di design del centro della città. Altre categorie di soggetti usavano lo stesso termine per definire un modello spaziale negativo, limitativo della fruizione e dell'interazione da parte degli abitanti locali a vantaggio di turisti e cittadini abbienti. Per questa ragione, questi ultimi avevano autocostruito abusivamente un proprio parco di quartiere reinterpretando a proprio modo gli spazi della *plaza dura*. La regolarizzazione dello spazio fu l'origine di un conflitto con l'amministrazione. Si pervenne a un processo di partecipazione che si basò sulla contrattazione degli elementi della *plaza dura*, quali simboli chiave di frizioni implicite tra posizioni contrastanti (Gurgo 2010). In questo legame implicito tra spazi e in questo attrito tra immaginari differenti, risiede a mio avviso la validità del concetto di spazio di frizione come tema del progetto urbano a cui lavorare con nuovi strumenti che permettano nuove risposte di *venustas*.

V.G.

*Non contenta di ciò Piano vuole anche capire cosa sta succedendo nel quartiere e come il quartiere stesso reagisce all'iniziativa. Chiede alla Columbia il massimo della trasparenza e della comunicazione, e sapendo che in un posto così complesso la parola «partecipazione» è difficile da articolare, si rivolge ad altre professionalità. Mi chiede, quale antropologo, di dargli una mano. Così a più riprese passeggio, parlo con la gente, vivo nel quartiere, contatto i leader delle comunità e coloro che sospettano che la Columbia sia solo un grande speculatore edile che caccerà via gli abitanti tradizionali per inventarsi un quartiere fighetto al posto della storia dell'America del jazz, dei diritti delle minoranze (gli «spanish» sono qui mescolati intimamente ai neri) e dell'hip-hop. La Columbia non è molto d'accordo che l'architetto genovese si occupi dell'impatto sociale del progetto (quanto gente caccerà via, quanto si alzeranno gli affitti?), ma Piano si rifiuta di pensare che il suo referente diretto sia solo l'Università. Qui si gioca per lui la partita di una riqualificazione del nord di New York a cui gli abitanti attuali sono essenziali. Comprende, forse l'ha sempre saputo, che l'architettura ha una responsabilità civile enorme e che questo progetto a è sensibile al contesto o è meglio che non ci sia. Sa di potersi permettere di rappresentare di fronte a un cliente potente gli interessi della comunità. Lo fa con grande professionalità, ma riqualificando un mestiere che troppi dei suoi colleghi vivono con disincantato disimpegno [...] Il quartiere è vivo, pieno di gente che vuole un miglioramento dei servizi e un superamento del degrado, ma che è aggrappata all'incredibile forza simbolica del posto. Harlem, bisogna dirlo, è uno dei pochi quartieri pieni di spazi aperti, di vento e di sole, con case in mattoni rossi e strade residenziali dall'aspetto umano. Qui il nuovo look lanciato da Jennifer Lopez (Jello, si chiama) si coniuga con i barbeque sui marciapiedi, la vita di strada dei latinos, il ritmo dei blasters, le scarpe da ginnastica legate e lanciate intorno ai fili della luce. Qui i neri hanno ancora gesti, sono capaci di provocazioni poco usuali nel resto di Manhattan.*

Franco La Cecla

**S** spazio topologico. La topologia si occupa delle proprietà geometriche che sono invarianti rispetto alle trasformazioni continue di una figura, anche quando questa è sottoposta a deformazioni così profonde da perdere tutte le proprietà metriche e proiettive; i rapporti topologici sono dunque rapporti di posizione che riguardano le nozioni di intorno, di vicinanza (o prossimità), di continuo e discontinuo, di connessione e di separazione, di apertura e chiusura, di confine e frontiera, di regione e dominio, di interno e di esterno, di buco o non buco.

Giuseppa di Cristina

La topologia è nata dall'incontro tra un matematico e una città. Nel dimostrare l'impossibilità di disegnare un percorso chiuso che attraversasse una sola volta i sette ponti della città di Königsberg, Eulero definì alcune delle proprietà della topologia. La distanza e il tracciato del percorso tra i ponti non avevano alcuna importanza: il problema può essere definito attraverso un grafo, un diagramma composto di punti (ponti) e linee



che non definiscono però distanza o posizione, ma relazioni. La trasposizione in diagramma del problema corrisponde sostanzialmente alla definizione delle sue regole: una topologia. Lo spazio topologico è costituito da insiemi aperti di punti accumulati da una proprietà: tutti i punti all'interno di una circonferenza costituiscono un insieme, un campo che permane valido qualsiasi sia la conformazione o dimensione che piano e circonferenza acquisiscono, fino a che non si determinino fratture.

Nelle discipline del progetto spaziale, architettura e urbanistica, il passaggio dalla concettualizzazione euclidea a quella topologica determina tre **scarti** (v.) concettuali. La prima caratteristica dello spazio topologico - composto da luoghi - è il suo essere potenzialmente differente in ogni punto, in senso sia geometrico, sia culturale. Christian Norberg-Schulz concentra i propri studi sui fattori epistemologici, relazionali, geologici, culturali e mistici di ogni "luogo": *Genius Loci* (Norberg-Schulz 1979) è il tentativo di fondare una fenomenologia dell'architettura, e una lucida critica alla separazione tra luogo ed edificio che Movimento Moderno ed espansione urbana avevano determinato.

Nel contestato "Avete detto spazio?", André Corboz (Corboz 1993) porta avanti la tesi che la generazione dei Ciam, ignorando l'evoluzione degli studi matematici e geometrici, fosse "implicitamente dell'avviso che lo spazio sia il "vuoto", ovvero tutto ciò che sta tra i "pieni", un'opinione che prevale ancora oggi". Pur non mancando riferimenti al movimento, allo spazio-tempo, i maestri del Movimento Moderno (e tutti coloro che sono seguiti) hanno troppo frettolosamente abbandonato la ricerca sulle relazioni tra gli oggetti e il loro contesto o supporto. Corboz così introduce il secondo scarto: il "vuoto" è un'entità fisico-matematica relazionale e qualitativa. Mentre gli architetti continuavano a disegnare prospettive di oggetti separati dal loro intorno, sospesi nell'astratto spazio euclideo, i land artists riscoprivano la specificità dei luoghi, la tessitura geologica di rocce e terreni, gli spazi di soglia, i bordi e le centralità, la ricchezza topografica e topologica dei luoghi. Secondo Corboz, nessun testo architettonico rappresenta questa ricchezza

*[...] Perché io non penso a una casa come a una caverna imbottita e tappezzata; concepisco la casa come una macchina d'abitazione, un processo vitale, una cosa viva, dinamica, che cambia secondo l'umore di chi vi abita, non un morto catafalco statico e ipertrofico. Ma perché dobbiamo lasciarci inceppare dalle concezioni congelate dei nostri avi? Qualunque idiota con una infarinatura di geometria descrittiva può disegnare una casa tradizionale. La geometria statica di Euclide è forse la sola matematica? Dobbiamo gettare completamente alle ortiche la teoria Picard-Vessiot? E dei sistemi modulari, che ne facciamo? Per non dir nulla di tutto ciò che ti suggerisce la stereochimica. Possibile che non ci sia posto in architettura per la trasformazione, la omomorfologia, le strutture azionali? - Che mi venga un colpo se lo so, - rispose Bailey. Per me è lo stesso che parlarmi della quarta dimensione.*

*- E perché no? Perché dovremmo limitarci alla... Un momento! - S'interruppe per fissare il vuoto con aria assorta. - Homer, credo che tu abbia colpito nel segno. In fin dei conti, perché no? Pensa alla infinita ricchezza di articolazioni e rapporti esistente nelle quattro dimensioni. Che casa, che casa... - Rimase in silenzio, immobile, mentre i suoi pallidi occhi sporgenti ammiccavano meditabondi.*

Robert Heinlein

in modo più efficace della descrizione che Richard Serra fa dell'esperienza di Shift, un'opera composta di piani inclinati nel paesaggio.

Il terzo slittamento concettuale ricollega i due precedenti mettendo in tensione la specificità dei luoghi rispetto a contesto, supporto e, soprattutto, scala. Gli insiemi topologici attraversano le scale e definiscono piani continui che modellano e definiscono il territorio: il "palinsesto" (Corboz 1985), un supporto sul quale si scrive più volte, spesso lasciando che si accumulino tracce delle scritture passate, è un potente dispositivo concettuale che evidenzia la natura temporanea e intermedia di ogni sito (site), che ritaglia artificialmente tracce fisiche e memorie di altri disegni, altri processi, terminati o attivi. Le reti culturali e fisiche che attraversano il sito, rimandano alla comprensione di sistemi superiori (Burns, Kahn 2005), che strutturano il territorio come le proprietà degli spazi topologici.

Dopo l'esplosione della città contemporanea, i problemi ambientali, e i conflitti sociali e della mobilità, compongono la nuova questione urbana (Secchi 2011) cui le discipline del progetto spaziale devono far fronte.

Le questioni ambientali e la ricerca di nuovi statuti dello spazio collettivo hanno comportato una rinnovata attenzione ai meccanismi ecologici e agli aspetti performativi e culturali del paesaggio, quindi alla relazione tra edifici, infrastrutture e sistemi ecologici (Corner 2000). Creste, valli e pianure, costituiscono

insiemi topologici attraverso cui leggere e orientarsi nelle regioni urbane contemporanee. Al contempo, una "topologia" ibrida di luoghi legati alla cultura e alle **identità** (v.) locali, di micro-centralità e riferimenti a sistemi naturali o morfologici disegna la rete dei nuovi spazi collettivi (Secchi, Viganò 2009). La relazione tra spazi e geometrie, morfologie, topografie e topologie sarà la questione determinante l'estetica e la funzionalità della città contemporanea. La sua *venustas*, probabilmente, sarà definita dalla capacità di dare senso ai complessi intrecci spaziali e funzionali tra elementi del paesaggio, reti infrastrutturali, processi ecologici e cultura.

D. di M.

**S**pettacolarizzazione. *Lo spettacolo non può essere compreso come un abuso del mondo visivo, prodotto delle tecniche di diffusione massiva delle immagini. Esso è invece una Weltanschauung divenuta effettiva, tradotta materialmente. È una visione del mondo che si è oggettivata.*

Guy Debord

**[1]** Spettacolarizzazione non è solo messa in scena, ma anche costruzione di potenziale attrattivo intorno a un evento unico e grandioso; spettacolare. È un fenomeno dinamico che coinvolge



fruttori/attori dello spettacolo, intorno ai mutevoli oggetti del desiderio mediatico. Codeluppi la riporta alla vetrinizzazione sociale (Codeluppi 2007), un trasferimento dell'effetto vetrina dalla merce agli individui, esposti al di là della vetrina. Esito di questa sovra-esposizione (v.) mediatica è l'attrazione; rovescio della medaglia, la perdita della scena privata, lo sconfinare perpetuo in quella pubblica.

Questo sconfinare ha effetto sull'architettura e la città, in una richiesta di *restyling* percettivo e sensibile, dell'immagine collettiva. Le città adottano logiche spettacolari: competono tra loro affidandosi ad archistar; rivoluzionano la *venustas* con usi legati al consumo; si riposizionano sul mercato (v. *mercato e bellezza*), aggiudicandosi eventi di rilevanza globale.

Gli stessi organismi architettonici introiettano l'apertura del privato, nell'articolazione degli interni: luminosi, colorati, scenografici, essi si connettono all'esterno, in un palcoscenico ininterrotto della vita degli individui. Si definisce un modello di città basato sulla performance d'effetto, che produce eventi in continuazione e diviene essa stessa un evento (Amendola 2000).

Il significato degli spazi si associa ai flussi di eventi instaurativi. Un parco non è importante in sé, ma per la presenza di spazio aperto e spazio pubblico, per la natura delle relazioni esistenti (Jacobs 1961); la cultura della città (Zukin 1995). Il processo di spettacolarizzazione parte dagli eventi effimeri iniziati dalle persone (Schuster 2001) e li sostituisce con eventi omologhi pianificati. Ogni spettacolarizzazione è perciò selezione. Nella post-moderna società del rischio, in cui il rischio va re-interpretato (Beck 1986), la selezione è spet-

tacularizzazione di un orientamento attivo. La selezione si esplica nelle città attraverso una messa in scena di schemi retorici fissi: il luogo della città è il centro, il suo tempo il futuro, i suoi spazi sono quelli del potere (business district), della cultura (cultural clusters) e del tempo libero (leisure park). Da questa città rappresentata sono assenti i distretti industriali o le periferie, la gran parte della città contemporanea (Holcomb 2001).

L'appiattimento dell'orizzonte nasce dalla necessità di riduzione dell'immagine per uno specifico target di city users. I potenziali acquirenti dell'immagine fanno parte di una classe creativa di individui (Florida 2002) i cui bisogni e aspettative divengono motore delle strategie di spettacolarizzazione. Questa nuova classe si esprime sulla messinscena globale: le normali categorie estetiche sono obsolete, la bellezza è valutata in base alla mixité, alla vibrancy, al dinamismo. L'esito è una bellezza composita, su cui ognuno può esercitare un giudizio democratico anti-professionale (Romano 2004). Attraverso questo coinvolgimento, che è ancora spettacolarizzazione, si stimola condivisione delle scelte, fiducia negli obiettivi perseguiti (Giddens 1990).

All'architettura tocca comprendere, disciplinare, per quanto possibile, le strategie in campo perché la *venustas*, emersa dalla spettacolarizzazione collettiva, "non può che diventare un importante criterio di valorizzazione della città" (Amendola 2000). Si assiste così al passaggio definitivo dal monumentalismo, memoria possente del secolo breve, alla spettacolarizzazione, vera sintesi effimera del nostro millennio.

**A.At.**

*Il neologismo "archistar" è stato da noi coniato in un momento in cui il processo formativo dell'architetto mediatico ha raggiunto i suoi massimi livelli. Ma la figura dell'archistar non è nuova. Nomi del calibro di Palladio, Michelangelo, Bernini, Le Corbusier e Wright non sono altro che esempi storici di un fenomeno che è sempre esistito e si è accentuato nella seconda metà del Novecento per poi vedere, sul volgere del nuovo millennio, la sua apoteosi.*

Gabriella Lo Ricco, Silvia Micheli

[2] Il termine spettacolarizzazione (Codeluppi 2007), secondo la definizione del dizionario della lingua italiana, significa "conferimento dei caratteri propri di uno spettacolo o assunzione di un aspetto spettacolare, in genere con **valore** (v.) negativo"; è cioè la modalità con cui si attribuisce un aspetto più visibile e attraente a oggetti, fatti o situazioni che, naturalmente, non lo prevederebbero, e rappresenta quindi una particolare declinazione dei rapporti che si instaurano tra l'uomo e l'ambiente, tra le persone e le cose, tra individuo e individuo. Se tale termine è utilizzato nella contemporaneità per la società, la politica, la guerra, la cronaca, l'arte, le merci e quindi, più in generale, per la vita stessa dell'uomo, è ancora da chiarire cosa significhi la "spettacularizzazione dell'architettura" ovvero l'architettura quale "strumento di spettacolarizzazione" della realtà.

La cosiddetta società dei consumi, che ha imposto trasformazioni sociali profonde sin dall'avvento dell'era industriale e fino al "boom economico" del secondo dopoguerra e ancora nell'odierna società informatizzata, implica un nuovo rapporto tra l'uomo e le merci, tra il desiderio e la necessità, tra





i luoghi di vendita e la comunicazione del prodotto, che viene definito "vetrinizzazione della società" (Codeluppi 2001). In tale condizione l'uomo è solo di fronte alle merci esposte e si trova a dover comprendere il loro linguaggio attraverso segnali e strategie che vanno oltre il senso o l'utilità del prodotto stesso. L'individuo è prima diventato un "compratore", non più fruitore ma semplice utente, fino a divenire, nell'attualità, egli stesso un "prodotto" delle suggestioni del mercato, inconsapevole portatore di messaggi e suggerimenti per altri soggetti, vera e propria "vetrina in movimento".

L'architettura, in tale contesto, sembra interpretare due ruoli paralleli: da un lato, nella pressante ricerca di nuove espressività, si pone come ulteriore oggetto-feticcio di tale società spettacolarizzata dove la forma e le potenzialità espressive superano, di gran lunga, le sue stesse necessità funzionali e pratiche; dall'altro si mette al servizio delle regole del mercato (v. *mercato e bellezza*) globale, rinunciando a farsi portatrice dei valori, ovvero dei dissensi, espressi dalla società, divenendo vetrina annunciatrice, palcoscenico capace



di nobilitare prassi come il commercio e il divertimento.

Rispetto al tema della *venustas* dell'architettura, ciò che maggiormente preoccupa è questo secondo aspetto dove, tra mercato e democrazia, un certo tipo di architettura, sembra aver scelto un ruolo subalterno meramente "scenografico" e privo di contenuti, incapace di definire un linguaggio contemporaneo per le nuove funzioni emergenti. Funzioni in continua evoluzione che non perseguono una **identità** (v.) o stabilità dei modi d'uso, quanto piuttosto una compresenza di opportunità e azioni ritenute indispensabili, in una sorta di simultaneità di aspettative di vita, che ruotano tutte comunque intorno al consumo sia di beni che di servizi (Giardiello 2011).

Se l'acquisto di un prodotto un tempo apparteneva alla sfera del soddisfacimento di bisogni essenziali, il consumo della merce attuale non è più solo l'atto di assolvimento di una necessità quanto, piuttosto, l'espletazione di un desiderio, la messa in pratica di una necessità psicologica, l'acquisizione di uno status piuttosto che di un oggetto; il senso stesso dei luoghi per tali eventi viene mutato.

L'architettura si è rivolta quindi ad altre discipline e studi di settore, oltre a quelle tecniche; la sociologia, l'antropologia, la psicologia, le strategie di vendita e di pubblicità, la statistica, l'economia, la valutazione dei processi politici e culturali e, in questo dialogo e confronto, non è riuscita sempre a mantenere il suo ruolo propositivo e aggregante, delegando, o a volte subendo, le ragioni e le modalità di espletamento delle funzioni.

Cedendo alla spettacolarizzazione, intesa come *habitus* sociale, ha abdicato al suo ruolo di disciplina capace di esprimere un contenuto e si è ritagliata uno spazio secondario, legato alla percezione, alla definizione della pura forma, fino a essere, proprio per questo, a volte addirittura esaurata. L'architettura nei confronti delle funzioni emergenti in continua evoluzione, corre il rischio di non riuscire a dare risposte adeguate sui contenuti, limitandosi solo a rendere esteticamente gradevoli, e quindi tollerabili, le soluzioni imposte dal mercato (v. *mercato e bellezza*), dai processi economici, dalle suggestioni derivanti da altre discipline.

Da questo punto di vista la spettacolarizzazione

rappresenta l'opposto della democrazia, intesa nel suo senso originario di "governo del popolo", poiché non si può considerare espressione della società quanto, piuttosto, soltanto l'abbagliante comunicazione di strategie commerciali tese a rendere sempre più ammiccanti i condizionamenti del mercato globale.

P.G.

**S**truttura. *Nanako Umemoto e io ci siamo recentemente interessati ai modelli strutturali perché abbiamo capito che, procedendo verso una nozione più rigorosa dell'architettura in quanto scienza materiale, la struttura e le sue relazioni con le forze e gli eventi sono la declinazione più precisa di questa scienza. Se si vuole rimanere all'interno del mondo fisico e lavorare con queste forze, allora la struttura è il modello perfetto da studiare. Non pretendiamo di essere ingegneri strutturali puri, ma la struttura rappresenta comunque un veicolo per compiere invenzioni architettoniche.*

Bernard Tschumi

La bellezza, il suo disciplinarsi nella ricerca della regola, trova storicamente senso nella caratterizzazione del concetto di struttura. Dopo gli studi degli Anni Sessanta, il concetto di struttura/architettura è migrato dalla linguistica alla comunicazione mediale. Ripensare, oggi, al concetto di bellezza come struttura codificabile dei saperi progettuali, implica la messa in campo di valori astratti e formali complessi, basati sulla comparazione dei termini ruolo, corrispondenza, relazione, rete. La struttura, in architettura, non coincide con la forma, ma ne consente intelligibilità e descrizione, alla generalità massima. Diversamente dal tipo, che esprime un carattere storico-evolutivo - e analogamente alle scienze naturali - l'analisi e la concezione strutturale sono discipline empiriche, con attitudine alla proprietà combinatoria. La *venustas* come "struttura" allude altresì alla capacità di "dare struttura" alla materia attraverso la forma, con dispositivi trasmissibili e descrivibili in termini logico- astratti e storico-culturali.



La struttura, nel progetto architettonico, è il risultato di un processo di attribuzione di ruolo a determinati elementi, come complesso di regole assunte da elementi tra loro simili o diversi. Questa procedura vitruviano-palladiana codifica gli elementi del progetto come racconto logico- astratto. Non diversamente dalla ricetta gastronomica, essa ha per obiettivo la ri-creazione o modifica di un prodotto, in modo controllato e consapevole. Dal razionalismo rinascimentale alla rivoluzione illuminista, l'esigenza di ri-formulare l'architettura secondo leggi naturali, si esprime come mimesi biomorfica, riconoscendo alla materia un assetto formale e funzionale organizzato, architettonico, *latu sensu*.

Nell'architettura novecentista si può rintracciare la linea ininterrotta di creazioni ispirate all'osservazione scientifico-naturale: opere espresse dallo strutturalismo di Maillart e Michelucci, che trovano ragione nell'antroposofia steineriana o nella sperimentazione statico-figurativa di Gaudi. A questa famiglia di forme e concezioni spaziali



appartengono tanto gli organicismi di Aalto e Saarinen quanto la "narrazione" di Utzon a Sydney. La lettura del processo compositivo dell'architettura è dunque capacità di dare forma alle cose a partire dagli assetti e stratificazioni della geologia terrestre. Questo approccio ripercorre le radici culturali dell'analogia isomorfa espressionista che si rinnova nella tradizione sapienziale di R. Schwarz. Tale processo razionale contiene, parimenti, premesse ed esiti nelle sperimentazioni visionarie, dall'arte orientale al gotico, dall'Espressionismo di Häring al modernismo catalano. Le inquietudini formali di F. Hunderwasser o I. Makovecz, sono espressioni estreme di un catalogo di architetture animate che trovano nel complesso valenciano di Calatrava la versione tecnologica più aggiornata. Tale ricerca - recentemente identificata in Gehry o Hadid - è esemplificata dalle opere di Buckminster Fuller, Frei Otto e dalle distillazioni geometrico- astratte di E. Heerich.

Strutturare la bellezza dunque, è volontà espressa nei percorsi apparentemente tecnico-funzionali della sostenibilità. L'annullamento della materialità dell'involucro, svincolato dalle strutture statiche degli edifici, supera l'*inventio* manierista. La natura, ridotta a dispositivo tecnologico di controllo microclimatico, è l'escamotage per aggirare le "scelte estetiche" nella composizione di facciate, ridotte a mera funzionalità prestazionale. Per contro, l'osservazione scientifico- astratta della forma architettonica - da Leonardo alla rivoluzione cibernetica - si sposta dallo spazio euclideo a quello non-euclideo, indagando i concetti di virtualità e mutazione. Come l'acqua, la materia rimane determinata nelle componenti chimiche, ma si organizza diversamente in quelle fisiche. L'analogia è strumentale per introdurre, col dibattito di Z. Bauman sulla modernità liquida, l'attitudine dell'architettura topologica alla descrizione di paradigmi statico-spaziali indefiniti.

La struttura della bellezza architettonica si complessifica e sottrae al diktat vitruviano, sottoposta a opzioni in continua trasformazione. Il rapporto forma-struttura appare superato dalla terza polarità, la materialità fisica, che condiziona la capacità di comunicare, percepire e fruire l'"oggetto architettonico". In tale prospettiva anche termini tecnologici

- involucri performanti, prestazioni normalizzate - indicano il dischiudersi di dimensioni spazio-temporali aperte all'esperienza tattile-olfattivo-sonora, che sospingono la "dittatura dello sguardo" a ruoli marginali. Il ricorso insistito al termine "texture" conferma l'interesse alla vocazione "mercuriale" di materiali innovativi o all'uso innovativo di quelli tradizionali. La materia supera l'illusionistica ricerca degli "effetti", per sondare dimensioni emotive profonde. Materiali cangianti e interattivi, schermi colorati, traslucidi o traforati, usati nelle facciate come dispositivi tecnologici ed estetici, trasformano/deformano la percezione di un "oggetto" architettonico assimilato alla categoria dell'industrial design. Tendenze recenti testimoniano l'agnostica rinuncia al disegno dell'involucro stesso per ricercare artifici illuminotecnici (Herzog, De Meuron) che trovano in Mendelsohn il più illustre antesignano.

A.M.

**S**ublime. Dal lat. *sublimis*, composto di *sub*, "sotto" e *limen*, "soglia": propr. "che giunge fin sotto la soglia più alta". La manifestazione del bello e del grande, nel suo più alto grado. In estetica il sublime, concetto elaborato in ambiente neoplatonico tra il I e il II secolo a.C. (la trattazione più antica è contenuta nell'opera περί ύψους, nota anche come *Anonimo del Sublime*, o come *Pseudo-Longino*) allo scopo di definire la proprietà dell'arte di indurre, per le sue connotazioni di mistero e ineffabilità, a uno stato di estasi, e poi ripreso nei secoli XVIII e XIX per sottolineare, con varie interpretazioni [...] la capacità dell'arte, in conflitto con la razionalità, di dare consapevolezza dell'infinità e della potenza irresistibile della natura.

Enciclopedia Italiana Treccani

Nel celebre trattato "Del Sublime" del I secolo d.C., lo Pseudo-Longino utilizza per la prima volta il termine per riferirsi a quelle grandi e nobili passioni che l'arte è capace di suscitare sia nell'animo dell'autore che del fruitore dell'opera.



Quando torna a diffondersi nell'ambito dell'estetica del Settecento - grazie soprattutto all'*Inchiesta filosofica sul Bello e il Sublime* (1757) di Edmund Burke e alla *Critica del Giudizio* (1790) di Immanuel Kant - il sublime assume un significato molto diverso, associato stavolta a quel piacere intriso di terrore - che Burke definisce *delight*, differenziandolo dal piacere tranquillo e "contemplativo" del *bello* (*pleasure*) - che l'uomo prova di fronte a quelle manifestazioni della natura che lo sovrastano in termini di scala o di intensità; un'accezione, questa, che si rafforza ulteriormente in epoca romantica. In tal senso, il sublime in senso filosofico è quindi qualcosa che va oltre il bello, che allo stesso tempo attrae l'uomo e lo inquieta, quasi ponendolo sulla soglia di un abisso.

Nella teoria dell'architettura contemporanea, all'idea di sublime si riferisce tra gli altri Peter Eisenman, per mettere in dubbio la concezione rinascimentale della bellezza come *concinnitas* e *proporzione*: «la nozione di casa, o di una qualsiasi forma di occupazione dello spazio, richiede una

***La passione causata da ciò che è grande in natura è lo stupore, quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore. (...) Di qui nasce il grande potere del sublime, che, lungi dall'essere prodotto dei nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile***

**Edmund Burke**

forma più complessa del bello, una forma che contenga anche il brutto, o una razionalità che contenga l'irrazionale» (Eisenman 1988). È proprio quest'idea del contenere a rappresentare una rottura rispetto a una concezione tradizionale dell'architettura fondata sulla semplice conciliazione tra coppie oppostive (come interno/esterno, pieno/vuoto): in tal senso, il sublime reintroduce nella nostra relazione con lo spazio «l'esperienza di un'alterità, di una negatività non addomesticata, di un altrove, rimosso ed escluso, che riappare improvvisamente nell'esteriorità - come frattura-divisione o raddoppio-pluralità - annidata ormai nella medesima soggettività» (Gregory 2011). Per questo motivo Eisenman insiste sull'idea di spazio ripiegato, che sia ambigualmente interno ed esterno, pieno e vuoto, e che si situi così oltre lo sguardo razionalizzante (Eisenman 1992); lo stesso concetto di "piega", proposto inizialmente da Gilles Deleuze nei suoi studi sul Barocco (1988), è utilizzato di recente anche da Vidler (2002) in una riflessione sul *morphing* architettonico di Greg Lynn.

In generale il sublime - che ha al suo interno quella dimensione dell'incerto, dell'indicibile, del "non presente" che, repressa nel bello convenzionale, «si avvicina al terrificante» (Eisenman 1988) - costituisce uno dei principali termini di riferimento per quelle ricerche progettuali che tendono ad «affrancare l'architettura dalle "luminose ragioni" dell'armonia, dai rigori tecnici, statici e funzionali» con l'obiettivo di «esprimere l'inesprimibile, la



"crisi", se non lo scacco, della ragione davanti all'impresentabile» (Gregory 2011).

Recentemente Massimiliano Fuksas parla di caos sublime per descrivere la bellezza complessa e caotica della megalopoli contemporanea, «risolta senza la presunzione di un urbanista-guaritore che arriva e decide di adottare un piano, di imporre un ordine che rischia sempre di aggiungere disordine al disordine» (Fuksas 2001); diversa, se non diametralmente opposta, è la posizione di Vittorio Gregotti, per cui l'unica forma di sublime è oggi costituita - non solo in campo architettonico - «dall'ipertecnologico (una sorta di "tecnosublime") e dalla liquefazione delle specificità», in un mondo dominato dal Dio denaro in cui «l'estetica del "bello irricognoscibile" è divenuta la più grande alleata del mercato (v. *mercato e bellezza*) della competizione e della mistica dei consumatori» (Gregotti 2013).

**E.R.R.**

**S**uono/**R**umore.

*Comunemente si tende a collegare la parola suono a qualcosa di piacevole e la parola rumore a qualcosa di fastidioso, ma questa differenza (v. differenza/diversità/variazione) è piuttosto soggettiva; mentre dal punto di vista fisico un suono è prodotto da oscillazioni rapide e regolari, invece un rumore da vibrazioni discontinue e casuali.*

[www.differenzatra.it](http://www.differenzatra.it)

**[1]** Descrivere l'architettura attraverso l'idea di suono e di rumore permette di cogliere un ambito di significati che sarebbe più complesso esprimere



in altri termini. Nella sintesi di contenuti sensoriali, proporzionali e dinamici che chiamiamo "suono" confluiscono infatti l'idea di ordine, armonia, ritmo. Al rumore associamo invece il disordine, l'irregolarità, la casualità. Ciò che mette in relazione tutti questi concetti con il mondo delle forme è la tecnica della composizione.

Alla forma di uno strumento musicale si associa il caratteristico timbro sonoro o "colore" che scaturisce dal cavo della sua cassa di risonanza. Una simile corrispondenza potrebbe essere svelata anche per gli spazi architettonici, come fa George Boissonade quando fa "suonare" le architetture. Ma questa voce permea lo spazio anche in assenza del suo "strumentista". Come la musica, scritta o ancora da scrivere, tecnicamente "appartiene" a un particolare strumento musicale, l'armonia o la dissonanza di uno spazio permangono nella proporzione delle sue parti e nella geometria che le compone.

È facile pensare che da una bella architettura possano essere tratti dei bei suoni ma questo, come in musica, dipende dall'esecutore. È il soggetto artefice e cultore di bellezza, nella triplice valenza di compositore, esecutore e uditore a calibrare ogni volta la distanza fra "suono" e "rumore", che si dilata e si concentra continuamente senza fermarsi mai su una netta linea di demarcazione.

La zona liminare dove suono e rumore si confondono sta tra i valori estetici legati all'idea di *venustas*. Di conseguenza, le condizioni che determinano le differenze fra i due termini non possono che essere relative.

In acustica, il suono è una vibrazione prodotta da un corpo in rapida e regolare oscillazione; il rumore è una sovrapposizione di onde di diversa frequenza secondo una miscela non ordinata e variabile di frequenze e ampiezze. Alla base di ciò che li distingue c'è la composizione in frequenza, ossia il modo con cui le oscillazioni si strutturano.

Trasferendo questa idea nella composizione delle forme, "suono" e "rumore" potrebbero indicare differenti livelli di affinamento dello stesso "materiale di base". In particolare, il primo dovrebbe rappresentare uno stadio "favorato" del secondo, ovvero il risultato di una selezione ordinata di componenti virtualmente estratta da un coacervo incoerente e caotico di elementi. Tra i due, il suono apparirebbe come il più "sostanzioso" perché tendente alla "sem-

plicità", nel senso spiegato da Vittorio Gregotti (Gregotti 1991).

Nella composizione dello spazio architettonico, il processo di "sottrazione" di elementi formali secondo cui *less is more* trova un riferimento nella lezione di Mies van der Rohe. Tuttavia, questa visione classica del comporre, che lega la bellezza all'espressione dell'essenziale, non spiega come il non-necessario possa entrare a far parte della **struttura** (v.) figurativa di un'opera. In risposta, Robert Venturi afferma che «un'architettura basata sulla complessità e sulla contraddizione richiede un impegno speciale verso l'insieme: la sua reale validità deve essere nella sua totalità, o nelle sue implicazioni di totalità. Essa deve perseguire la difficile unità dell'inclusione piuttosto che la facile unità dell'esclusione». In tal senso, *more is no less* (Venturi 1966).

Attraverso la composizione, quindi, anche il "rumore" può essere fatto ad arte.

Del resto, «il brutto non è altro che l'apparenza del bello futuro, anche se non tutto ciò che oggi appare brutto domani sarà bello» (Purini 2000). Ciò che chiamiamo "rumore" presto potrebbe non esser più solo rumore, come hanno mostrato *Water Walk* di John Cage (1960) e l'affastellarsi delle insegne luminose nella Las Vegas svelata da Venturi (1972) attraverso quel nuovo **valore** (v.) estetico che ne ha fatto un modello.

A partire da questa scoperta, la bellezza metropolitana trova espressione in forme inedite di percezione dello spazio, come gli environments sonori realizzati da Max Neuhaus. In Times Square a Manhattan (1977), i suoni provenienti da una fonte invisibile posta sotto il livello del suolo si fondono con i rumori dello spazio urbano, dando forma a un paesaggio acustico che sembra alludere alla crescente complessità verso cui procede, senza sosta, la città contemporanea.

Così, dall'ambiguità tra suono e rumore affiorano ineluttabilmente le forme mutevoli della nuova bellezza, che è legata a quella sproporzionata tra caos e cosmo, tra noto e ignoto che non cessa di suscitare in noi reazioni ed effetti contrastanti



***In un'epoca rumorosa come la nostra, il non poter chiudere le orecchie così come ci è possibile chiudere gli occhi, diventa un non trascurabile difetto***

**Giovanni Soriano**

[2] In bilico tra espressione della materia plasmata e percezione sensibile: il suono e il rumore, proprietà oscillatorie dello spazio, essenze incorporee e immateriali, parametri spaziali che circoscrivono distanze e descrivono forme. Suono e rumore, agenti vivi dell'ambiente antropico e costruito. Con caratteristiche simboliche, semantiche, fisiche lo riempiono, lo connotano, lo identificano. Lo trasformano. Il suono associato alla sensazione di piacevolezza è più spesso legato in architettura alla dimensione interna, più intima e circoscritta, dello spazio abitato. Il rumore è più spesso declinato alla scala territoriale e urbana, associato agli elevati livelli di rumorosità da cui difendersi, alle infrastrutture e alle frequenze basse dei veicoli, capaci di coprire grandi distanze, di superare masse urbane e di attraversare edifici.

L'approccio tecnico al suono/rumore, la normativa che tende al silenzio, con il suo metodo difensivo che procede per regolazione delle pressioni sonore, contrastano con un'antica sapienza del costruire che annovera edifici, spazi urbani, dettagli sensibili al suono, esaltanti il suono, vigili e colti. Il suono delle stanze, dei cortili, dei giardini, delle piazze: bellezze sonore di-

**E.D**



# S

## uperfluo.

Un sistema basato sulla crescita infinita dei consumi materiali, in un mondo finito (E.F. Schumacher, 1988) induce a pensare che c'è qualcosa che non funziona più nei nostri comportamenti "normali". Viviamo nell'era dell'abbondanza, in una società in cui il benessere è orientato al superfluo, all'eccesso, allo spreco. Nessun eccesso è mai abbastanza, lo spreco crea **valore** (v.) e il superfluo è diventato indispensabile. Il celebre aforisma "niente è più necessario del superfluo" scritto più di un secolo e mezzo fa dalla penna ironica e un po' cinica di Oscar Wilde, si è rivelato premonitore dei tempi attuali.

L'evoluzione del consumismo porta alla provocazione intellettuale del "superfluo necessario", a una società sfaldata il cui valore supremo è la ricerca della felicità, una felicità istantanea che deriva dall'appagamento dei desideri.

"Eliminare il superfluo per concentrarsi sull'essenziale" proporrebbe di nuovo Mies Van der Rohe come rimedio in un mondo in cui la parola d'ordine dovrebbe diventare 'semplificare' attraverso il corretto impiego delle risorse disponibili e la riduzione dello spreco. Semplicità che Mies teorizza con il concetto di "Less is more" per esprimere in architettura la necessità di individuare i caratteri primari di ogni elemento compositivo. Il termine superfluo rapportato all'architettura rimanda subito all'idea di decorazione, di orpello e, immancabilmente, al binomio loosiano ornamento e delitto (Loos, 1910).

La completa negazione di ogni decorazione per la sua superfluità e arretratezza è messa in pratica dagli architetti del Movimento Moderno, per poi essere ridiscussa nel Postmodern.

Occorre in ogni caso precisare che, per quanto il noto motto di Loos sia un pronunciamento di condanna di tutto quanto è decorazione, considerata sovrastruttura inutile o superflua, lo stesso architetto tedesco riconosce nell'ornamento una espressione artistica e culturale storicamente connotata e connotante, basti pensare all'architettura greco-romana, in cui la decorazione ha un'importanza tutt'altro che delittuosa

o marginale, o all'Art Nouveau di Parigi e ad August Perret, o ancora, alla secessione viennese, la Wiener Werkstätte e a Otto Wagner.

Proprio appellandosi al purismo del Movimento Moderno, Robert Venturi parafrasò il paradossale "Less is more" con l'irridente "Less is a bore" e promosse un'architettura fatta di varietà e complessità visiva e volumetrica. La tesi sostenuta nel volume *Complessità e contraddizioni nell'architettura* (Venturi, 1966) è che la semplificazione formale di un edificio e la pulizia non per forza sono la soluzione migliore e più accettata dalla comunità. A volte proprio un risultato "complesso", cioè non pulito, non elegante e non ideale, risulta il più gradito e il più familiare alle

***Ciò che la civiltà è abituata a considerare ornamento inessenziale, per il barbaro che scala le facciate e non abita palazzi, è divenuto sostanza***

**Alessandro Baricco**

persone che vivono la città con tutti i suoi elementi discontinui e contraddittori. Se l'architettura moderna sviluppava delle soluzioni progettuali attraverso la selezione dei problemi e la ricerca della semplicità forzata, per Venturi un'architettura complessa e contraddittoria, che non seleziona i problemi inerenti al processo progettuale ma li risolve tutti, esprime la realtà del mondo contemporaneo ed è quindi più vicina all'immagine popolare dell'architettura ideale del movimento moderno.

I postmodernisti vogliono ritornare a un'architettura di significato, comunicativa, simbolica, vogliono abbandonare il purismo astratto e funzionalista ricucendo il dialogo con gli archetipi storici e riconsiderando le potenzialità dei linguaggi dei contesti particolari, senza far più calare dall'alto una progettazione razionale e universale. È così che nasce una poetica eclettica che riabilita il superfluo e il decorativo, in cui "complessità e contraddizioni" creano la tensione necessaria a rispecchiare il mondo reale.

Le implicazioni della "**decrescita** (v.) felice" sulla estetizzazione della post modernità, e la con-



nessa sobrietà del fare architettura, possono già verificarsi laddove l'innovazione tecnologica incorporata nel progetto incide sulla connotazione funzionale ed estetica delle opere realizzate.

Cosa è dunque da considerarsi 'superfluo' in un progetto di architettura?

Pone domande la frase di Paolo Bürgi sul linguaggio, che recita: "Il linguaggio scelto per raccontare le emozioni che ci dà un luogo, nasce dalla ricerca dell'essenziale, dall'arte di levigare la materia e togliere il superfluo. Un linguaggio che lascia immaginare sempre qualcosa al di là di ciò che afferma e nello stesso tempo non specifica tutto il contenuto delle risposte date ai nostri quesiti. Il progetto ci congederà lasciando che qualche domanda ci accompagni anche dopo che avremo lasciato quel luogo e gli avremo voltato le spalle con un sorriso divertito" (Bürgi 2006). Essenzialità e sospensione di giudizio: nel necessario chiaroscuro del linguaggio, l'indefinitezza dei colori dell'arcobaleno potrebbe risultare importante. Benché l'ispirazione all'opera aperta, annunciata da Michelangelo nei Prigioni, e suggerita da Umberto Eco negli anni Sessanta, abbia lasciato solchi perversi nella configurazione dello spazio urbano, ecco cosa si potrebbe ritenere superfluo: dare risposta a tutte le domande.

F.F.

**T**attiche.

**«Disse. "Nella tattica si attacca il nemico di fronte; nella strategia di lato." Non è bella?»**

Ernest Hemingway

Definite in opposizione alle strategie, che procedono verso un obiettivo prestabilito, le tattiche sono le risposte occasionali alle situazioni contingenti, i modi di fare che sovvertono dall'interno un ordine costituito. Affidate all'improvvisazione, sono difficilmente codificabili; non dichiarate, contano sull'effetto sorpresa; legate alle circo-



stanze, sono flessibili e pervasive. Sono il modello operativo della cultura popolare, l'arte del più debole (De Certeau 1990). In architettura, sono gli strumenti dei progetti anonimi prodotti dall'abitare quotidiano. Le tattiche dell'abitare cercano la via più facile, utilizzano i materiali esistenti, scendono a compromessi con il territorio, applicano tecniche note, rielaborano tradizioni e suggestioni, procedono per imitazione, per reinterpretazione, per libera combinazione di modelli e di materiali, raggiungendo a volte risultati innovativi mentre lavorano per risolvere emergenze, per acquisire vantaggi o per assecondare necessità; producono paesaggi fatti da somme di iniziative individuali (Ippolito 2008).

Determinanti per quantità sulla qualità delle architetture e degli spazi urbani, soprattutto nei contesti meno regolati, più meticcii e tortuosi, le tattiche propongono un punto di vista a partire dal quale attraversare la ricerca architettonica e urbana, in un confronto con l'esistente interpretato come terreno di progettualità inattesa. Individuate come modello operativo dell'abitare, fanno riferimento alle teorie delle pratiche di Michel de Certeau, ma anche di Michel Foucault e di Pierre Bourdieu, ricondotte all'osservazione delle pratiche spaziali (Bourdieu 1972; Foucault 1975; Secchi 1989). Rintracciate nei materiali e nelle forme dei paesaggi ordinari, attingono alla scoperta del paesaggio vernacolare di J.B. Jackson e alla rassegna di architetture senza architetti di Bernard Rudofsky, intese come origini di nuove ricognizioni (Jackson 1984; Rudofsky 1987).

Identificate nei segni dell'architettura popolare e della città liberista e commerciale, fanno capo alla rappresentazione di Las Vegas di Robert Venturi e Denise Scott Brown, acquisita come esem-

*Táctica y estrategia*

*Mi táctica es mirarte aprender como sos quererte como sos*

*mi táctica es hablarte y escucharte construir con calabra un puente indestructible*

*mi táctica es quedarme en tu recuerdo no sé cómo ni sé con qué pretexto pero quedarme en vos*

*mi táctica es ser franco y saber que sos franco y que no nos vendamos simulacros para que entre los dos*

*no haya telón ni abismo*

*mi estrategia es en cambio más profunda y más simple mi estrategia es que un día cualquiera no sé cómo ni sé con qué pretexto por fin me necesites.*

Mario Benedetti

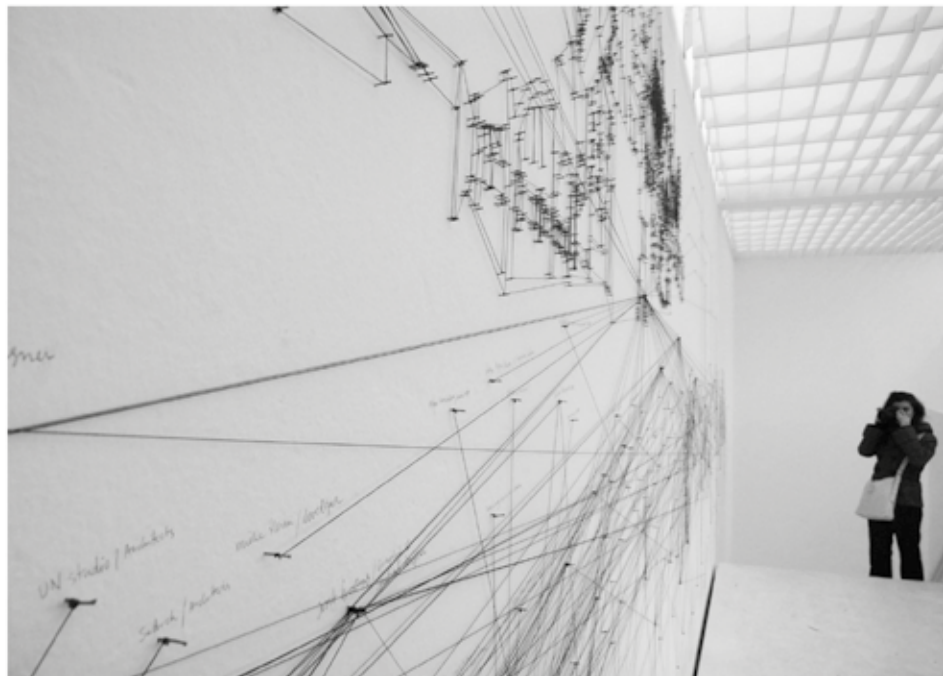
pio di una descrizione che rapporta l'armamentario al tema e come esordio di una discussione che rapporta le forme ai valori della città (Venturi et al. 1972). Incarnate nelle mutazioni urbane contemporanee, emergono nelle ricerche sulle trasformazioni dal basso, sui sovvertimenti, gli adattamenti e gli addomesticamenti delle metropoli e delle megalopoli (Koolhaas et al., 2000; Atelier Bow wow, 2001, 2002; Multiplicity, 2003). Introiettate nella cultura del progetto, stociano nelle pratiche dell'autocostruzione e della partecipazione; interpretano i temi dell'adattamento, della riparazione, del riuso; rinnovano i situazionismi dell'arte urbana; sono latenti nelle metafore del parassitismo e dell'agopuntura, nelle

figure dell'ibridazione, e della progettazione debole e diffusa; si traducono in azioni progettuali e indirizzi di pianificazione che includono il tempo e le circostanze come materiali del progetto (Debord, 1957; Smithson 1968; Fathy 1976; De Carlo, 1980; Allen, Ibelings 2003; Lerner 2003; Branzi 2006; Borasi, Zardini 2008; Marini 2008). Inquadrate in un campo di competenze, attono all'architettura e alla città, alla piccola e alla grande scala, alla teoria e alla pratica, in una contaminazione tra discipline, che include la ricerca architettonica, urbana e territoriale, le arti e le scienze sociali, che produce atlanti eclettici, descrittivi e progettuali, nuove geografie di mondi noti, ed elegge a metodo l'insieme degli strumenti di volta in volta necessari (De Matteis 1994; Boeri 1996; Corboz 1998).

Rintracciabili in tutti questi esempi, ma non coincidenti con nessuno, le tattiche lavorano sulla deroga, lo scarto, l'eccezione. Libere dall'identificazione con un tempo, un luogo, una forma di città o di architettura, una linea progettuale o un tema, capaci di aggirare le regole, di approfittare dei vuoti e insinuarsi nelle crepe degli ordini e delle visioni, esprimono un atteggiamento adattativo. Identificate con questo atteggiamento, vengono assunte dal dibattito progettuale in momenti di crisi di regole e categorie e di divergenza tra la cultura urbana e la realtà dei territori. Assorbite dal dibattito culturale, assunte a prontuario di soluzioni, a repertorio di forme e di azioni, raccolte in manuali, sono elette a strategie, smentendo la definizione oppositiva (Miessen, Basar 2006; CCA 2009; a+t 2011). Avvertenza necessaria a questi manuali è il rischio di un effetto collaterale di normalizzazione delle tattiche, di neutralizzazione delle loro potenzialità sovversive.

**F.I.**

**T**essuto. Ogni tessuto deve rispettare nel disegno le misure normali che gli sono proprie. Il disegnatore deve studiare il carattere del tessuto prima di concepire il suo disegno. Per quanto riguarda il colore, è chiaro che una



*stoffa leggera richiede toni meno carichi di un pesante tessuto di lana. Le sete, col loro gioco di luci e di ombre, vogliono colori brillanti. In genere la chiave per l'assortimento delle tinte è data dalla tonalità naturale del tessuto. Nei disegni grandi è necessario attenuare i contrasti cromatici, cosa che avviene naturalmente nei disegni minuti.*

Gottfried Semper

*Part. Passato del verbo tessere (intrecciare) dal lat. tēxere.*

L'arte tessile a differenza delle altre arti ha una particolare visione stilistica, non si limita a una imitazione fedele della natura, né a una interpretazione naturalistica dell'ornamento, poiché basata sulle due dimensioni. Semper considera la nozione fondamentale di frangivento o di palizzata, intessuti in canna o rami, riconoscendo in questo il primo tipo di "tessuto" usato per ripartire lo spazio (Rykwert 1990). In questa definizione il tessuto è identificato innanzitutto con un

disegno unitario, con un determinato carattere che dipende dalle qualità delle singole componenti; le qualità sono identificate nella sua descrizione dal colore, la cui resa dipende a sua volta dal tipo di materiale utilizzato e dalle proporzioni dimensionali del disegno.

Secondo il DAU il termine tessuto cominciò a essere usato nella teoria dell'architettura all'epoca della Bauhaus per indicare la **struttura** (v.) di una superficie, cioè in genere il carattere del materiale. Il termine è usato per indicare una struttura secondaria ripetuta, a tappeto, e prevede quindi diversi livelli di gerarchie (Portoghesi 1969).

Si riconosce nella costruzione del tessuto l'esistenza di tipi diversi di linee che nell'intrecciarsi formano una trama caratterizzata da una varietà di elementi.

Il disegno del tessuto è perciò determinato da una struttura composta da linee dai caratteri diversi, a seconda del materiale e del colore. Tali linee sono sovrapposte, intrecciate, annodate secondo una precisa gerarchia che determina un preciso disegno. La sovrapposizione di linee di

verse, secondo una gerarchia stabilita in base allo spessore del materiale e al colore, è dunque uno dei fattori determinanti per il disegno. Il secondo elemento è la proporzione tra pieni e vuoti che stabilisce la misura della trama.

La seta, la lana, il cotone, sono trattati e lavorati fino a formare elementi lineari dalla forma diversa da questo deriva anche la ricchezza o la semplicità del disegno. Il carattere è la qualità del tessuto (De Quincy 1985) che deriva dalla definizione delle diverse linee che lo compongono.

Può essere determinato da una **differenza** (v. *differenza/diversità/variazione*) di forma, di materiale, o di spessore. Una o più qualità specifiche sono da rintracciare nella forma delle linee che lo compongono. Anche lo spessore deriva dalla lavorazione della materia, in genere un filo può essere più o meno composto, ed è questo che determina la forma stessa delle linee. Nel laboratorio di tessitura della Bauhaus si insegnano i caratteri delle forme per la produzione dei tessuti. All'interno del laboratorio di tessitura tenuto da Johannes Itten le allieve lavoravano sulla base delle forme primarie (cerchio, quadrato e triangolo) senza peraltro ignorare i colori primari. Sotto la guida di Itten esse studiano i "caratteri delle forme", per esempio delle forme primarie, applicando poi quanto hanno appreso al lavoro di tessitura e di intrecciatura (Droste 2006). Georg Muche, insegnante alla Bauhaus succeduto a Itten, osservando il lavoro delle tessitrici che utilizzano le diverse linee per l'elaborazione dei tessuti, produce una sorta di catalogo delle linee, una legenda, quello che lui stesso chiamerà "alfabeto delle forme". L'abaco implica una riproducibilità dei materiali ma allo stesso tempo la possibilità di **variazione** (v. *differenza/diversità/variazione*) che ne determina la bellezza e l'unicità.

La misura della trama è calibrata in base alla misura del disegno e alla posizione degli elementi che lo compongono. Questa misura è legata alla **morfologia** (v.) della figura, in quanto gli elementi disegnano la superficie in modo tale da individuare degli spazi precisi in relazione ai ruoli dei diversi elementi e ai caratteri degli stessi. Per analogia la forma del luogo viene associata alla forma stessa delle linee, generata dal modo diverso di intrecciare la materia.

La lettura di Evora di Alvaro Siza a valle del progetto della Malagueira resta una delle più significative descrizioni di luogo, in questo caso il termine **tessitura/trama** viene utilizzato per indicare una particolare condizione di quel luogo. La trama si poggia come un lenzuolo sull'area mettendo in evidenza gli "accidenti" del terreno, quindi la sua morfologia. In architettura la trama racconta il luogo, diventa essa stessa morfologia. Il lenzuolo **bianco** (v.) di tessitura continua, semplice e pura, posata sulla superficie ondulata del terreno, comincia a rivelare gli accidenti nascosti. Si riempie di rughe. Si agita. Si rompe (Siza 2000).

M.L.N.

**T**ransgender. *Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò.*

Genesi 1, 27

*Così ritrovarono due ordini diversi di colonne, l'una, che imitasse la figura virile spogliata d'ornamento, e l'altra colla delicatezza dell'ornato ne dimostrasse la proporzione femminile (...). Il terzo ordine, che chiamasi corintio imita la tenerezza delle vergini, perché elleno per la tenera età sono formate di membra gentili, e quest'ordine in effetto ritiene degli ornamenti i più graziosi.*

M. Vitruvius Pollio

**[1]** IBRIDO/CORINZIO. Vitruvio, narrando della formazione degli ordini classici romani, li mette in relazione con le forme umane, stabilendo la natura ibrida del Corinzio come risultante del maschile Dorjco e del femminile Ionico e aprendo a una questione di genere anche in architettura. L'esito è quello di un ordine che ricorda la snellezza delle vergini: un corpo in formazione, immortale nella sua liminare condizione di pubertà, e che per i suoi significati multipli potrebbe stare in rapporto all'architettura romana come il transgender sta a una cultura eteronormata. Secondo questa teoria, il terzo ordine vitruviano



mette in crisi una dualità di coppie oppostive da sempre esistente nella pratica costruttiva, costituendo una prima forma di istituzionalizzazione anche delle forme derivate, lezione di bellezza e abilità (Cassidy Crawford, 2012). Non a caso, per raccontare la sua origine, il trattatista romano non si limita a stabilire un'analogia con una forma umana ma lo lega a un racconto mitologico, volto a spiegare non solo la presenza delle foglie d'acanto nei capitelli del suo genere, ma anche ad aiutare la comprensione di una forma nuova e non immediata. Il termine transgender presuppone, dunque, il superamento di una realtà duale e, decostruendo l'identità di genere tradizionalmente intesa, apre però, piuttosto che a un terzo genere, anche a tutto l'insieme di possibili **identità** (v.) ai cui estremi si posizionano termini oppostivi. Tale definizione tende a comprendere categorie diverse, che spesso si sovrappongono tra loro, risultando sempre più omnicomprensiva (Oxford English Dictionary 2013; GLAAD *Transgender glossary of Terms 2010*) e ancora in evoluzione. La continua mutazione del termine co-

stituisce la rappresentazione, anche in campo lessicale, dello stato di transizione di molte categorie che rientrano sotto l'aggettivo transgender: la mutevolezza di forma e la liminarità del loro status costituiscono i caratteri della sua bellezza.

**[2]** INNESTO/COMPOSITO. La predisposizione alla **variazione** (v. *differenza*\diversità\variazione) dell'ordine Corinzio porta, in età imperiale, alla sua ricomposizione con le volute dello Ionico, dando origine a una variante che solo in epoca Rinascimentale verrà definita prima come "Italice" nel "*De re aedificatoria*" dell'Alberti e successivamente dal Serlio come "composito", acquistando autonomia propria di ordine (Zampa 1993). Meno raffinato nelle sue origini, in quanto combinazione di forme palesemente riconoscibili, il composito apre la strada all'uso di un'architettura fuori dagli schemi classici precostituiti, prestandosi a libere interpretazioni che attireranno in epoche successive le critiche di quanti considereranno il suo uso un tradimento o una scarsa conoscenza della cultura architettonica così come "normata" dal manuale classico vitruviano (Buonincasa 1978). Un innesto, dunque, piuttosto che un ibrido, archetipo di una cultura del pastiche che ha trovato nella storia delle arti diversi momenti di revival eclettici e di ironiche e provocatorie opere di contestazione agli assiomi classici. In quanto termine iperonimo, la parola "transgender" accetta, dunque, sotto il proprio campo semantico anche il composito, l'eclettico, il post-modern e tutti quei termini che definiscono una nuova possibile **identità** (v.), spesso travestita, che esula da categorie normative e da canoni precostituiti di bellezza. L'ambiguità percettiva, la citazione ironica, la provocazione

*Un "innesto" non è quindi nient'altro che un enunciato progettuale proferito in rapporto alla sua posizione all'interno di una struttura (v.) sia fisica che culturale, e quindi presuppone la coscienza di un sistema di limiti, valori, convenzioni. Esso non deve necessariamente confermarli; un progetto può anche essere "maleducato" - come quello di Luigi Moretti in corso Italia a Milano -, ma in ogni caso è capace di misurare la distanza dialettica che lo separa dalle "buone maniere".*

Cino Zucchi



ne costituiscono i caratteri. Nell'architettura più recente, un manifesto di questo tipo di transgenderismo è possibile riconoscerlo nel saggio "*Complexity and Contradiction in Architecture*" (Venturi 1966), laddove il suo autore si fa abile sostenitore di una logica dell'"e/e" che supera la tradizione "o/o" dell'"architettura moderna ortodossa", ammettendo un'estetica in cui le contraddizioni si fanno portatrici di significati aggiunti e la complessità è data dall'arricchimento che questa mescolanza comporta (Curtis 2002).

**[3]** IBRIDO/MANIMAL. L'organizzazione per frammenti dell'arte post-moderna e la tecnica del collage che permette la riconoscibilità dei suoi elementi formali sono viste dalla cultura contemporanea come tecniche che denunciano la quasi impossibilità di rappresentare correttamente la nostra realtà, preferendo nuove tecniche di ibridazione che tentino il connubio tra generi, talvolta specie, molto differenti tra loro. Manimal, l'ibrido tra specie umana e animale, frutto dell'artista cinese David Lee viene preso a prestito come metafora della nuova architettura dall'architetto olandese Ben van Berkel. L'architettura diviene un ibrido fluido in cui i diversi ingredienti alla base non saranno più riconoscibili, creando una fusione tanto di elementi che di specificità, in principio non connessi tra loro, ma che il processo di ibridazione restituisce come insieme di relazioni senza legami di cucitura. L'organizzazione e il programma dell'edificio / installazione / evento diventano la matrice delle cangianti soluzioni formali, creando una bellezza insieme drammatica e grottesca (van Berkel 1999). La fi-

gura ibrida del Manimal esemplifica il proliferare di forze disautenticanti e non determinanti un'unica identità, e come **struttura** (v.) soggetta a una continua evoluzione e quindi adatta a essere infinita, eterna (Capuano 2004). In questa evoluzione, *transgender* diviene il termine atto a designare una tendenza della disciplina architettonica a assumere confini sfumati, a diventare "blur", offuscata. Divengono caratteri del nuovo transgenderismo il disorientamento sensoriale e la dematerializzazione dello spazio nella sua *firmitas*, in quanto effimero nel tempo, e nella sua *utilitas*, perchè è uno spazio che attinge dal **mercato** (v. *mercato e bellezza*) bisogni nuovi, arrivando talvolta a negare l'idea stessa di riparo. L'architettura transgender arriva ad abitare lo spazio romanizzato di una spettacolare *venustas*.

G.P.



**T**ransitorio è ciò «che passa o è destinato a passare»

<http://www.treccani.it/vocabolario/transitorio>

Architettura transitoria ha per la cultura mediterranea, giustamente orgogliosa dei suoi monumenti eterni, il sapore di un **ossimoro** (v.). Ma in realtà, se si allarga lo sguardo, molte altre culture altrettanto antiche e nobili hanno creato architetture che non puntavano all'eternità ma a diversi gradi di transitorietà. Gli abitanti di due dei grandi colossi tra i paesi industrializzati, i giapponesi e gli americani, non considerano l'eternità degli edifici un **valore** (v.) fondamentale. Tadao Ando racconta che "il Tempio interno e quello esterno di Ise Jingu vengono completamente ricostruiti ogni vent'anni, secondo la pratica del *shiki-nen-sengu*, l'usanza del tutto unica di ricostruire regolarmente i templi secondo cicli pre-stabiliti. In tal modo, sebbene Ise Jingu sia rinato ogni vent'anni per più di un millennio, un antico modo di concepire l'architettura è giunto immutato sino a noi. Ciò che si è tramandato attraverso questi templi non è la fisica sostanza di un edificio ma uno stile in sé e una tradizione spirituale" (Ando 1994). Ciò che permane, nella tradizione giapponese, non è la consistenza materiale della costruzione, destinata a passare, ma il suo progetto, insieme con le tecniche necessarie per realizzarlo. La materia passa, l'**immagine** (v.) e l'**abilità** restano.

Dall'altro canto la cultura costruttiva nord-americana ha origine nelle case fatte con i tronchi d'albero dei pionieri e arriva, intorno all'inizio



dell'era industriale, ai raffinati sistemi strutturali del *timber frame*. Si racconta che le case costruite con questo metodo, nelle diverse declinazioni del *ballon* e del *platform frame*, fossero destinate a essere abbandonate per consentire ai loro padroni di muoversi alla ricerca di pascoli migliori; l'addio consisteva nel bruciare la casa per recuperare, il giorno dopo, i chiodi nella cenere. Per quegli uomini, abituati a combattere contro una natura sconfinata e spesso ostile, "ciò che sarebbe restato" dell'abitazione che lasciavano, erano i chiodi usati per tenere insieme le varie membrature costruttive. Un'altra civiltà per cui il valore dell'edificio non è nella concreta materialità della costruzione che quindi è per definizione transitoria.

Veri capolavori dell'architettura non permanente sono le costruzioni delle civiltà nomadiche che dalla *yurta* mongola (nell'estremo oriente) al *tepee* indiano (proprio delle popolazioni native nordamericane) alla tenda berbera (utilizzata nel medioriente e nel nordafrica) mostrano complessi e anche sofisticati sistemi costruttivi che realizzano architetture non prive di un buon livello di comfort interno, e dimostrano come in tutto il mondo la cultura del transitorio sia antica, nobile e radicata.

Nella seconda metà del "secolo breve", anche la vecchia Europa ha elaborato alcune esperienze significative. Dall'"impermanente" di Cedric Price, all'utopia della Plug in City degli Archigram, fino alle speculazioni sull'edilizia d'emergenza post-catastrofe, la patria dell'architettura di pietra pare essersi aperta a un modo diverso di concepire l'atto costruttivo. E questo nuovo interesse sembra essere mediato da un nuovo atteggiamento culturale che si potrebbe definire pre-ecologico. In uno dei suoi ultimi scritti Eduardo Vittoria, traducendo una serie di teorie provenienti dalla sociologia e dalla filosofia e riassumendo un caposaldo del suo pensiero, scriveva: «credo che la nostra mente debba predisporre ad affrontare situazioni che contengono un notevole grado di incertezza che comporta elevati rischi di fallimento, ma al tempo stesso successi inaspettati» (Vittoria, Perriccioli 2010), e, in un altro punto dello stesso scritto: «la modernità ha proposto una nuova idea di tempo che inevitabilmente ha

Nel mondo la crisi durerà a lungo e tutto ciò che potremo fare contro di lei, a destra come a sinistra, non cambierà niente.

L'impoverimento generale sarà considerevole nel mondo un tempo ricco e toccherà tutte le classi della società occidentale.

A livello edilizio, in particolare, la catastrofe sarà spaventosa.

La gente non potrà più trovare casa e si ritroverà poco a poco in alloggi sempre più abbandonati a se stessi e di cattiva qualità.

Conclusione: poiché le baraccopoli invaderanno il nostro ambiente, invece di costruire degli immobili e delle città, bisogna immaginare alla svelta delle nuove baraccopoli, confortevoli, funzionali e simpatiche, per limitare i danni.

Colonel Durruti

abbreviato gli spazi dell'esperienza, fino quasi ad annullare l'esperienza stessa del presente: ogni oggetto dell'esperienza diventa transitorio, instabile, mutevole, effimero». I quattro aggettivi descrivono un rapporto nuovo con il concetto di durata in architettura, un rapporto strutturato proprio a partire dai continui cambiamenti delle necessità che la generano e dalla valutazione di alcuni gravi errori commessi durante la fase in cui la "lunga durata" era un obiettivo fondamentale di qualsiasi azione costruttiva.

Oggi sappiamo che un capolavoro capace di durare in eterno è un bene; ma sappiamo anche che, tra quello che facciamo, alcune cose magari è meglio che non durino proprio per sempre. Un esempio per tutti: all'inizio del Novecento in Austria, a conclusione di una lunga e paziente ricerca, viene brevettato un nuovo materiale che ha straordinarie caratteristiche di resistenza. Le sue particolari performances nel campo della durata portano i suoi inventori ad attribuirgli un nome commerciale sintesi proprio di queste caratteristiche: è così che è nato l'"Eternit".

S.P.

**T**ravestimento. Il travestimento della *venustas* architettonica è definibile individuando la sua differenza rispetto al più ampio ambito della trasformazione e a quello dei travestimenti attuati per scopi diversi rispetto a quello della conservazione di una forma di bellezza, o della bellezza come tale. Il travestimento è infatti, anzitutto, una "specie" del genere trasformazione. Trasformare qualcosa equivale a mutare la sua forma (da trans, "al di là", e forma). Travestire vuol dire, invece, mutare d'abito (trans e vestire, "vestire in modo diverso") con lo scopo di rendere irriconoscibile l'oggetto: ingannare l'osservatore mentendo sulla sua **identità** (v.). Ogni edificio muta e si trasforma nel tempo, o è trasformato, ma non tutto ciò che si trasforma lo fa nella forma del travestimento. Il Partenone ateniese ha attraversato una serie impressionante di mutamenti nella sua storia; nessuno, tuttavia, ne ha modificato l'aspetto per impedirne il riconoscimento: l'osservatore deve credere, ove si voglia conservare l'identità del costruito, di trovarsi di fronte alla stessa cosa, anche dopo la trasformazione. Le Terme di Diocleziano a Roma sono state rivestite da un progetto nuovo (la Chiesa di Santa Maria degli Angeli), eppure la trasformazione non ha avuto l'intento di fuorviare circa ciò che il rivestimento ha in parte celato.

Non così è avvenuto con le modifiche apportate alle decorazioni della Basilica di Santa Sofia, a Istanbul, dopo la sua conversione in moschea e la conseguente rimozione, o cancellazione, di elementi espressivi di matrice cristiana o classica, mediante sovrapposizione di nuove simbologie (ad es. versetti coranici). Questo è un esempio di travestimento di matrice ideologica, volto ad attribuire un nuovo significato rispetto a quelli trasmessi dalla preesistenza; quando il nuovo intende impedire la corretta identificazione di ciò che abbiamo di fronte, invece, più che mutarne il messaggio, il travestimento si qualifica come simulazione. La roccaille di età barocca, ad

*Raramente vi è piacere senza seduzione o seduzione senza illusione (v.). Riflettiamo: a volte desiderate sedurre, così agite nel modo più appropriato per raggiungere il vostro scopo. Indossate un travestimento. Viceversa, potreste desiderare di scambiare i ruoli ed essere sedotti, accontentate al travestimento di qualcun altro e accettate la personalità da esso o da essa assunta, poiché vi dà piacere, anche se sapete che ciò dissimula "qualcosa'altro". L'architettura non è diversa e gioca costantemente il ruolo del seduttore. I suoi travestimenti sono numerosi: facciate, gallerie, piazze, anche i concetti dell'architettura diventano artifici della seduzione. Come le maschere, essi pongono un velo tra quella che è considerata la realtà e i suoi attori (voi e io). Talvolta desiderate disperatamente leggere la realtà dietro la **maschera** (v.) dell'architettura ma presto, comunque, vi rendete conto che non è possibile una conoscenza univoca. Subito vi accorgete che ciò che sta dietro la maschera non è altro che un'altra. In realtà il travestimento (la facciata, la strada) rimanda ad altri sistemi di conoscenza, altri modi di leggere la città: le maschere formali nascondono quelle socioeconomiche, mentre le maschere reali nascondono quelle metaforiche. Ogni sistema di conoscenza ne nasconde un altro. Le maschere nascondono altre maschere, e ogni successivo livello di significato conferma l'impossibilità di afferrare la realtà. Deliberatamente mirate alla seduzione, le maschere sono naturalmente una categoria della ragione. Tuttavia possiedono un doppio ruolo: allo stesso tempo velano e svela, simulano e dissimulano. Dietro tutte le maschere ci sono flussi oscuri e inconsci che non possono essere dissociati dal piacere dell'architettura. La maschera può esaltare le apparenze ma, tuttavia, con la sua stessa presenza, suggerisce che, dietro, c'è qualcosa'altro.*

Bernard Tschumi

esempio, non ha inteso travestire il vecchio da nuovo, ma la cultura da natura, in una doppia contraffazione, presentando come naturale ciò che era artefatto, fatto ad arte.

L'ingresso di forme e concezioni nuove e splazanti di bellezza, anzitutto per effetto dell'evoluzione della tecnica e della rivoluzione industriale e urbanistica, ha prodotto due conseguenze, sintomo di diverse assimilazioni delle forme moderne all'interno della poetica costruttiva: il travestimento del moderno, derivato principalmente da un'insicurezza stilistica e da una difficoltà della nuova borghesia nell'identificare stili e modelli a essa confacenti, e il travestimento moderno. Le "cattedrali in mattoni" costruite in Inghilterra negli anni Trenta (Battersea Power Station, Bank-side Power Station) sono perfetto esempio del travestimento vecchio del nuovo in nome di un'idea del bello che lo identifica con il passato: moderni macchinari e materiali di centrali idroelettriche, costruite nel cuore poetico della Londra vittoriana, furono rivestiti con migliaia di mattoni provvisti di finte scanalature gotiche, o citarono più o meno blandamente l'austera compostezza del neogotico vittoriano. La ricerca di una forma conveniente per i grattacieli, novità tecnologica nel panorama di fine Ottocento, impiegò anni per giungere a compimento. Soltanto

nel 1922, in occasione del concorso per il Chicago Tribune, avvenne nei progetti il passaggio da modelli tipologici "rivestiti" dal tranquillizzante - o per altri versi **perturbante** (v.) mondo classico - il grattacielo in forma di palazzo, campanile, torre, colonna - alle forme proprie di un'architettura moderna.

D'altro lato, come suggeriscono la teca di vetro che riveste l'Ara Pacis a Roma e la Carrée d'Art accanto alla Maison Carrée di età romana, a Nîmes, il costruito moderno può travestire il preesistente anziché esserne travestito. Il Guggenheim di Bilbao e le sue innumerevoli derivazioni portano infine a estrema conclusione il travestimento: trasformato in scultura urbana, ciò che sta all'interno, ciò che è nascosto, perde completamente sostanza. Sono tre esempi tra i



mille possibili che rivelano il carattere sfuggente del travestimento, se analizzato nel suo specifico rapporto con la *venustas*: in modo ogni volta diverso, e sempre suscettibile di discussione, ritrova vigore la grande intuizione michelangiotesca sulle Terme di Diocleziano: la sperimentazione senza vergogna, il rispetto senza deferenza, la modernità senza complessi. La crisi delle concezioni tradizionali della *venustas* ha prodotto, al tempo stesso, l'idea che la terribile eleganza prodotta dalla tecnica dovesse essere travestita, ma anche - e in termini definitivi - la critica compiuta e consapevole dei presupposti di quell'idea.

M.P. D.G.

**V**alore. In accordo con la polisemicità derivante dai linguaggi tecnici di differenti ambiti disciplinari, riflessa anche nel linguaggio comune, in architettura il termine valore registra almeno tre percorsi di senso, mutuati: dalla sfera economica, dalla sfera estetica e, in alcuni casi, dalla sfera etica, corrispondenti ad altrettante concezioni dell'architettura stessa. Dalla sfera economica deriva la corrente accezione di valore come prezzo (identificabile con il valore di scambio, nella terminologia di Adam Smith); dalla sfera estetica discende l'apprezzamento del valore formale o simbolico di un'opera; dalla sfera etica appare infine desunto un concetto di valore morale dell'architettura da porre in relazione, piuttosto, con quello che gli economisti definiscono valore d'uso, relativo alla sua utilità reale. L'accezione di valore come prezzo corrisponde a una concezione dell'architettura quale bene economico riferito a parametri "interni" (superficie, cubatura, posizione, esposizione ecc.), ma di fatto regolato da fattori esterni (il mercato, v.); l'accezione di valore come qualità formale o simbolica si applica in primo luogo all'architettura intesa, in base a categorie critiche condivise nel sistema culturale, quale opera d'arte o monumento; mentre l'implicazione di un valore etico appare privilegiata in una considerazione dell'architettura come bene o servizio sociale commisurato alla capacità di soddisfare esigenze collettive. In realtà, tale di-



*Ora, per me, la parola "Yes" ha rappresentato un incentivo importante negli ultimi due anni [...] per continuare la mia ricerca su alcuni valori fondamentali, dell'architettura, per vedere se e ancora possibile fare delle rivendicazioni, specie in questo nuovo clima, per ristabilire la credibilità dell'architettura, in altre parole, per capire se in questo clima è possibile reinventare la prassi dell'architettura, almeno in parte. Ci credo in maniera più modesta di quanto lo dimostri qui oggi. Certamente non significa che ci piegheremo all'architettura, ci interessa ancora la bellezza, l'architettura nei suoi dettagli, il realizzare buoni progetti per la gente, anche se a noi non ne vengono mai attribuiti i meriti. Probabilmente questa lata buona forse passa in secondo piano rispetto all'aggressività delle mie polemiche. Ciò che propongo non è in alcun modo un allontanamento dall'architettura, ma è necessario ricordarsi che il clima attuale ci permette di sviluppare attività parallele, che avranno ripercussioni imprevedibili per l'architettura. Una delle attività parallele che mi ha coinvolto personalmente è il progetto all'Università di Harvard che si chiama Harvard Project on the City. In qualche modo la ricerca è parte del progetto YES perché ciò che cerchiamo di fare è capire come l'attuale clima economico stia influenzando la struttura (v.) della città, come la cultura dello shopping e le infrastrutture urbane si condizionano a vicenda come, spesso, questo scambio diventi un elemento cruciale nelle città contemporanee.*

Rem Koolhaas

stinzione è puramente analitica, in quanto i tre ambiti semantici appaiono interconnessi tra loro; ad esempio, il valore estetico risulta influente sul valore economico, ma a sua volta, paradossalmente, il valore economico orienta il giudizio di apprezzamento estetico del bene rendendolo "desiderabile" e così via. Analogamente, tra i soggetti responsabili di stabilire i valori dell'architettura, accanto agli operatori economici vanno annoverati i critici, alla cui attività, esercitata anche in presenza di architetture "virtuali" (prive

di concreti valori d'uso e di scambio, come progetti e immagini), va ricondotta un'ampia percentuale di responsabilità nella costruzione di una vera e propria "retorica" dei valori che orienta la pratica contemporanea e la sua ricezione. Storicamente, il valore estetico dell'architettura è stato determinato in base alla rispondenza a principi formali (simmetria, proporzione, armonia) inizialmente ritenuti di validità oggettiva e riferiti, di epoca in epoca, all'ordine dell'Universo, alla Natura, all'uomo assunto come modello or-

dinatore, o alle arti liberali a fondamento matematico (la tradizione vitruviana e, in genere, la trattatistica rinascimentale), appellandosi all'autorità dell'Antico, se non addirittura delle Sacre Scritture; e poco è cambiato, in relazione alla loro vigenza, anche allorché tali principi sono stati ricondotti a convenzioni culturali (o "bellezze arbitrarie", secondo Claude Perrault). La rispondenza a principi più genericamente definibili "funzionali" (che si tratti della funzione pratica o simbolica), pur essendo prevista già nella trattatistica antica e del classicismo (la convenienza della forma implicita nel *decor* e nella *distributio*, la *convénance*, la *bienséance* degli autori francesi ecc.) assume peso in tempi più recenti, specie nella letteratura settecentesca: in Michel de Frémin si adombra chiaramente come l'adeguatezza dell'abitazione influisca anche sul suo valore economico all'interno del meccanismo di domanda-offerta.

A sua volta, il riferimento al lavoro come base del valore dell'architettura diviene leva, nell'Ottocento inoltrato, della polemica contro la produzione meccanica sollevata dai critici della nuova società industriale: nella propensione all'ornamento e, in Ruskin, nella difesa del lavoro artigianale, in quanto impronta viva dell'uomo, il valore assume esplicito coloriture etico-estetiche. Un'ultima eco si registra nell'impiego, da parte dell'Art Nouveau, della decorazione quale giustificazione, stavolta, del plusvalore economico generato dal meccanismo capitalistico. Dopo il sostanziale fallimento dei laboratori artigianali morrisiani, i cui raffinati prodotti si limitavano a circolare in una ristretta ed elitaria cerchia di consumatori agiati, l'industrializzazione favorisce comunque il trasferimento del concetto di valore dalla qualità del lavoro a quella del progetto, promuovendo l'affermazione del principio della "quantità" come valore che ha permeato l'ideologia del cosiddetto Movimento Moderno. I valori etici investono anche la definizione formale, come attestano gli intenti pedagogici che accompagnano gli esordi dell'industrial design, mentre nel campo dell'edilizia l'esigenza di rispondere ai bisogni delle classi meno abbienti pone al centro della ricerca architettonica il tema dell'alloggio popolare, conducendo ad affermare l'economia

quale valore dell'architettura: economia in senso anzitutto spaziale e distributivo, come era già implicito nella *distributio* o *oikonomia* vitruviana e come ricompare tanto nelle sperimentazioni dell'*existenzminimum*, quanto nell'esaltazione da parte di Le Corbusier dell'economia, di spazi, di abitudini, di gesti, come più generale valore dell'abitare moderno.

Tra i mutamenti più significativi introdotti nella seconda metà del Novecento va annoverata la trasformazione del valore estetico nel valore comunicativo: enfatizzando quella componente simbolica da sempre presente nell'atto dell'edificare, specie per gli edifici pubblici, anche l'architettura viene ad allinearsi agli altri mezzi di comunicazione di massa. Per Robert Venturi, i valori comunicativi non si integrano, ma si sovrappongono a quelli costruttivi e funzionali, traducendo l'edificio in una gigantesca **icona** (v.) (architettura *duck*) o nell'impalcatura di messaggi pubblicitari, come nella strip di Las Vegas. Ai valori comunicativi, anzi a una duplice codificazione, l'una per il grande pubblico, l'altra per gli addetti ai lavori, sollecitati a decifrare il gioco di citazioni colte introdotte nell'edificio, ricorrerebbe, secondo Charles Jenks, pure l'architettura del classicismo postmoderno. Notevole, d'altro canto, la considerazione riservata al rapporto della costruzione con l'innovazione tecnologica, eletta a parametro di qualità e in grado di assumere un ruolo performativo e prefigurante (spinto fino all'utopia) all'interno della progettazione architettonica, sintomo, a sua volta, di una considerazione del nuovo come valore retaggio ancora della modernità. Tuttavia, avvicinandoci all'attualità, il fenomeno più rilevante può considerarsi una nuova misura del valore, determinato dalla qualità e non più dalla quantità, e soprattutto dalla sua ridefinizione in riferimento a un parametro ulteriore come l'ambiente, sicché l'apprezzamento dell'impiego di materiali ecocompatibili e di processi di lavorazione tradizionali può considerarsi la manifestazione più recente della concezione etica di valore in architettura.

**C.L.**

## Venustas quotidiana

*L'occhio guarda, per questo è fondamentale. È l'unico che può accorgersi della bellezza. La visione può essere simmetrica, lineare o parallela in perfetto affiancamento con l'orizzonte. Ma può essere anche asimmetrica, sghemba, capricciosa, non importa, perché la bellezza può passare per le più strane vie, anche quelle non codificate dal senso comune. E dunque la bellezza si vede perché è viva e quindi reale. Diciamo meglio che può capitare di vederla. Dipende da dove si svela. Ma che certe volte si sveli non c'è dubbio [...]. Il problema è avere occhi e non saper vedere, non guardare le cose che accadono, nemmeno l'ordito minimo della realtà. Occhi chiusi. Occhi che non vedono più. Che non sono più curiosi. Che non si aspettano che accada più niente. Forse perché non credono che la bellezza esista. Ma sul deserto delle nostre strade Lei passa, rompendo il finito limite e riempiendo i nostri occhi di infinito desiderio.*

Patrizio Berbero

La necessaria e profonda esigenza di re-invenzione della bellezza della città che, nel **tessuto** (v.) storico come in quello moderno e contemporaneo, sembra essere continuamente negata da diffusi processi di "periferizzazione" del centro e da trasformazioni urbane scomposte, trova, nello spazio interpretativo del termine "quotidiano", un possibile strumento di intervento dalle inedite possibilità. Ciò che avviene e si ripete tutti i giorni, il solito e l'ordinario, non solo costituisce l'esperienza principale del nostro vissuto, ma finisce con il condizionare sensibilmente quella sensazione soggettiva della "qualità della vita", il cui miglioramento è finalità elettiva dell'operare in architettura. Se riferito allo spazio della città, il termine quotidiano, orienta il nostro sguardo agli scenari delle esperienze giornaliere, allo spazio pubblico e di relazione, attraverso gli impaginati prospettici che definiscono le quinte delle scene urbane che percorriamo, al testo affidato al récit di ogni giorno. È qui che ritroviamo l'esi-



stenza di quella "città interiore", sedimentata nello spazio dell'immaginario personale, in cui si mescolano continuamente i piani dell'interno e dell'esterno, del chiuso e dell'aperto, della memoria, del presente e del desiderio di futuro. Il quotidiano libera il sentimento di domesticità dalla prigione delle mura casalinghe per proiettarlo nello spazio della città, definendo il processo di costruzione del legame di appartenenza tra cittadini e città e di un nuovo senso di **identità** (v.) dei luoghi. Nel quotidiano, gli strumenti tradizionali di lettura del tessuto urbano e i caratteri di autonomia funzionale attraverso i quali siamo stati educati a immaginare le parti di una città (strada, piazza, isolato, centro, periferia, etc.), assumono un senso diverso e dai contorni sfumati dove lo spazio esterno può, e dovrebbe, trasformarsi in reale estensione dello spazio della casa. Il quotidiano, al tempo, rinuncia alla definizione di un modello di trasformazione univoco della città così come all'aspirazione a un suo disegno unitario per assumere quale filosofia d'intervento il **paradigma** (v.) culturale della **decre-scita** (v.) creativa. Il quotidiano trasforma con grande velocità l'**immagine** (v.) della città definendo il suo campo di azione nelle superfici e

negli interstizi che misurano la distanza tra i volumi materiali della città, nei "piedi commerciali" che costituiscono l'attacco a terra delle quinte urbane esistenti, nella capacità di immaginare pertinenze condominiali, marciapiedi, slarghi, viali e piazze come l'indistinto territorio delle relazioni urbane per la messa in scena di una nuova domesticità spaziale in cui prenderanno forma orti e giardini, mercatini, gallerie d'arte, *playgrounds* e spazi di relazione spontanei e vitali, luci e colori di un nuovo paesaggio urbano alternativo a modelli di crescita e cambiamento che guardano ancora altrove. Nel quotidiano si traccia l'espressione del persistere di una naturale e spontanea inclinazione dell'uomo alla bellezza e, nel degrado diffuso di molte condizioni contemporanee della

città, la misura della distanza crescente tra architetti e sensibilità comune dei cittadini. La costruzione della *venustas* quotidiana attraverso il progetto di architettura, quindi, può coincidere con la presa di coscienza e il controllo consapevole, in una visione d'insieme del territorio, delle esigenze di vita legate al senso dell'abitare, per tracciarne la proiezione nell'aspirazione alla bellezza del vissuto di ogni giorno che continuamente trasforma l'identità dei luoghi affidandosi anche al **gusto** (v.) e alla sensibilità dei singoli. Una nuova e più avvertita attenzione che apre alla ricerca di un linguaggio e di forme espressive comprese e condivise, capaci di ridurre l'ampio divario che si è venuto a creare tra senso comune e ricerca architettonica, per dare forma a quelle esigenze collettive spesso inconsapevoli che, se lasciate inascoltate, possono tradursi facilmente in operazioni dannose di trasformazione del tessuto e dell'**immagine** (v.) della città. La costruzione della bellezza quotidiana è spesso nella ritessitura del luogo urbano attraverso il lavoro sulle piccole cose, sul sistema degli spazi pubblici, sulle operazioni di trasformazione e innesto su ciò che già esiste; la riconciliazione con una natura rifiutata e lontana dei luoghi attraverso la riscoperta del dialogo con la gente e la condivisione di rinnovati valori estetici e linguistici.

L.C.

## Triennale Design Museum

### La bellezza quotidiana

La Triennale torna alla Villa Reale di Monza con oltre 200 opere della sua Collezione Permanente



**V**erità. "La bellezza è lo splendore della verità; siccome l'arte è bellezza, senza verità non c'è arte. Per trovare la verità si devono conoscere bene gli esseri del mondo creato"

Antoni Gaudi

Il discredito della politica si è manifestato con il recente sequestro della Parola da parte del Po-

tere. Vediamo come il termine *venustas* sia sempre stato intrinsecamente associato alla verità. Una verità che rappresenta una realtà senza maschere, fronzoli o velli. Nel contesto sia politico che architettonico, quando parliamo della bellezza, amiamo riferirci a una verità senza "Inganni". Una verità chiara, sincera e senza trucchi, in altre parole: una verità etica. Una rappresentazione della realtà che negli ultimi anni è stata travestita e trasformata in un palcoscenico per gli spettacoli più disparati, e dove i diritti acquisiti alla fine dell'Ancien Régime sono stati progressivamente camuffati da ideologie neoliberaliste. Ideologie che, attraverso "cortine fumogene", hanno consentito di intrattenere, manipolare e mantenere in una situazione confortevole la popolazione del mondo sviluppato in cambio di beni anestetizzanti e di un benessere convenzionale, a costo di relegare la propria voce dietro le quinte della "democrazia". Quei poteri che avrebbero dovuto sviluppare una **struttura** (v.) sociale, urbana, economica e politica a servizio e beneficio della popolazione si trasformano ora in "aggiustamento finanziario", e i loro obbiettivi sono svaniti in un orizzonte che presto verrà consolidato.

Desunto dalla politica (dal greco Polis), il concetto di "verità contemporanea" assume ora forme di organizzazione sociale che si riflettono in una richiesta di vera democrazia nel senso di "governo del popolo". Questa forma di governo, nelle sue diverse espressioni, prevede che il cittadino possa decidere, controllare e attuare la volontà dei membri del gruppo sociale basata sulle loro necessità e priorità, oggi alterate e sfigurate dal sovrapporsi del potere economico internazionale e del suo governo. Al di là del concetto trasfigurato e trafugato di diritti e di libertà, è difficile ma anche molto semplice, nel contesto attuale, capire dove si nasconde la verità tra scenari di lotta per il potere, avidità e spietatezza determinati dai cosiddetti mercati - come se usassimo questa parola per riferirci a entità con una personalità propria, mentre pochi sanno dove siano, come agiscono e in base a quali parametri operino.

A livello urbanistico e architettonico, questa trasformazione si esprime con un servilismo nei confronti della politica, e il suo riflesso econo-



mico con un presunto adattamento forzato alla realtà, alla verità nella quale viviamo. Lo spazio pubblico è stato sempre più abbandonato dalla popolazione, attratta dall'abisso dell'individualismo, e totalmente invaso dai media e dai servizi al consumatore. In reazione a ciò, un primo tentativo di recupero della *venustas* urbana come spazio di coesione politica, economica e sociale sono state le recenti manifestazioni organizzate in tutto il mondo dal movimento popolare degli "Indignados" (indignati) - dalla Spagna e la Grecia agli Stati Uniti, da Israele al Cile e al Messico. In questi luoghi d'incontro e di scambio viene messo in discussione il repertorio dell'architettura speculativa a lungo in voga, specchio del boom economico a spese dei paesi in via di sviluppo. Tutto ciò per dar vita a un progetto collettivo più rispondente alla verità, alle risorse e ai mezzi disponibili dopo aver sollevato il velo sul falso capitalismo.

Nel momento in cui questi obbiettivi sono formulati, vengono caricati di nuovi significati collettivi

al pari di un *objet trouvé*. In questo modo la verità si riaffaccia come qualità artistica in un universo di manipolazione e oppressione smantellato e stratonato in diverse parti del mondo da una popolazione risvegliata dalla crisi. Una situazione in cui ci si muove e si combatte per riconquistare la Parola e lo Spazio, per recuperare una vera libertà e una vera democrazia, in una prospettiva completa e globale volta a ricostruire il **tessuto** (v.) sociale dei soggetti che lo costituiscono, e non in quella degli interessi di lobbies economiche transnazionali gestite da pochi. Una nuova interpretazione del mondo.

Ciò significa affermare la *venustas* in quest'era post-industriale partendo da ottiche diverse, e non da regole del gioco esterne stabilite da mercati sostenuti da politici che non rappresentano la società. Significa costruire città basate sulla coerenza democratica, avendo come priorità e punto di partenza le persone a prescindere dalla nazionalità, la razza, la religione o lo status. Significa partire dalla richiesta di un nuovo diritto di incorporare la bellezza nella dichiarazione storica dei Diritti degli Uomini e delle Donne. Non c'è **immagine** (v.) più eloquente della Puerta del Sol a Madrid per raccontare la ricerca della verità all'alba del nuovo millennio, o delle recenti proteste a Wall Street di persone infuriate accampate sotto la pioggia davanti al palazzo della Borsa.

J.I.M.- Z.G.B.

**V**ero, falso, verosimile.

*Essi devono rifiutare ciò che è falso, odiarlo, e amare la verità* (v.).

Platone

*Si deve preferire l'impossibile verosimile al possibile incredibile.*

Aristotele

L'intera storia dell'architettura occidentale potrebbe essere raccontata come un dover essere di ispirazione platonica a fronte di una pratica di natura aristotelica. Si potrebbe raccontarla come un mito, come quello di Adamo ed Eva, che per

diventare veramente umani devono perdere la grazia: la mela proibita di questa storia sarebbe naturalmente il tempio greco, la sua metamorfosi litica di una **struttura** (v.) lignea originaria, che sarebbe il vero peccato originale di una storia a venire fatta di baldanzose rivendicazioni di autenticità a fronte di pratiche più o meno verosimili (ancora Platone, nel Fedro: "Nessuno di quelli che sono in tribunale si occupa assolutamente della **verità** (v.), ma di ciò che persuade ... Alle volte quindi non si devono nemmeno dire i fatti accaduti, se non sono verosimili [...] e si deve cercare in tutto quello che si dice soltanto il verosimile, affermando ripetutamente di auspicare il vero" [272d-e]).

Ma è l'"eretica" mistura romana fra archi, volte e trabeazioni, due sistemi strutturali incompatibili, e soprattutto il suo recupero rinascimentale, a decidere del futuro dell'architettura: l'intero ordine architettonico diviene ornamento, rappresentazione verosimile di una verità strutturale che più non c'è (che struttura e verità siano assimilabili è testimoniato da Vitruvio, che già parlava di "*ratio veritatis*" in relazione a questioni strutturali [VII, V, 7]). Verità e bellezza si separano ubbidendo a ragioni differenti e non sempre compatibili. Anzi, tradizione e costume si prenderanno spesso cura del fatto che compatibili non siano. E tutto ciò fa sì che l'architettura sia verosimiglianza, oppure non sia proprio. Il Colosseo, o qualsiasi palazzo rinascimentale, privati del loro apparato decorativo certo non crollano, ma cessano di essere "architettura" nel senso che attribuiamo a questo termine: sparito il gioco delle proporzioni disegnato dagli ordini, ciò che rimarrebbe sarebbe solamente un cumulo di pietre, magari ben costruito, forse affascinante (ma per motivi altri), ma comunque non opera di un architetto: "se si apprezza la sagacia costruttiva si approverà la precisione del costruttore; se invece un edificio avrà un'elegante autorevolezza per proporzioni e rapporti modulari, allora la gloria incoronerà l'architetto" (Vitruvio 15 a.C.).

Se questo genere di schisi non costituisce aspetto particolarmente problematico di una sensibilità, come quella classica, profondamente legata alla retorica ("Neppure in cose di grandissima importanza ho trovato alcunché di più saldo [del] vero-



simile, dal momento che la verità di per se stessa si teneva tuttavia nascosta" (Cicerone, 46 a.C.), le contraddizioni esploderanno in tutta la loro inconciliabilità con l'ingresso del pensiero moderno, poco disposto per sua natura a tollerare ambiguità sulla questione. La prima regola era di non accettare mai nulla per vero, senza conoscerlo evidentemente come tale (Cartesio 1637). Ma quanto più l'architettura reagirà cercando disperatamente la verità, tanto più si avvicinerà a



una forma più sottile di menzogna. Se è vero che i tronchi/pilastrini della capanna laugieriana tornano dopo secoli a portare la trabeazione, è vero anche che ciò non avviene nel segno di considerazioni strutturali di tipo scientifico, ma solo in nome della maggiore enfasi veritativa che proviene, cartesianamente, dall'evidenza delle cose. Si tratterebbe insomma di verosimiglianza attualizzata, aggiornata alla nuova sensibilità moderna, ma nell'ambito di una preoccupazione

ancora retorica, che nulla ha in comune con chi, preferendo la verità del calcolo a quella dell'occhio, sta già prendendo la strada che porterà alla separazione tra architettura e ingegneria (la fondazione dell'École royale des ponts et chaussées è del 1747, solo cinque anni prima della pubblicazione del libro di Laugier).

E così via. Non solo tutti gli elementi "prefabbricati" del Padiglione per l'Esprit Nouveau, in realtà realizzati artigianalmente (McLeod 1983), non solo i "semplicissimi" dettagli costruttivi di Mies, in realtà oggetto di processi costruttivi eccezionalmente lunghi e costosi (Abercrombie 2000), ma l'intero apparato iconografico dell'architettura moderna, con le sue allusioni a ciminiere, ponti e balaustre navali, fanno delle architetture moderne altrettante "metafore architettoniche di realtà industriali" (Von Moos 1987). Il Po-Mo degli anni Ottanta è forse l'unica architettura degli ultimi cent'anni impegnata a mostrare in modo sincero la propria falsità (vedi l'aerazione dei parcheggi della Stuttgart Staatsgalerie di Stirling), con uno zelo che da solo è indice di quanto a cuore le stia la questione. Parallelamente, l'hi-tech porta l'enfatica (e sovradimensionata) esibizione di impianti e strutture a dei livelli che Laugier mai avrebbe potuto immaginare.

Dopodiché, gli ultimi anni hanno visto l'architettura impegnata in varie operazioni di svecchiamento del repertorio di metafore funzionali, con diagrammi e procedure tradotti e congelati in metafore costruite.

E potremmo terminare, last but not least, con i vari exploit eco-bio-compa-sostenibili, ultima rivisitazione di un vecchio funzionalismo divenuto "buono", grazie all'azione taumaturgica e apotropica di arbusti e rampicanti, o anche solamente di vernice di colore verde, più l'ormai consueta panoplia di pale eoliche, pannelli fotovoltaici, frangisole, a ricordarci come l'architettura è verosimiglianza, al fine di poter svolgere la sua funzione principale, quella simbolica.

In questo caso, simbolo della cattiva coscienza di una società che vorrebbe risarcire la natura, continuando però a mantenere i propri privilegi.

G.G.

**V**irtuale. Per l'individuo, lo spazio pubblico non è molto più che un maxischermo su cui le preoccupazioni private vengono proiettate e ingrandite senza per questo cessare di essere private o acquisire nuove qualità collettive; lo spazio pubblico è il luogo in cui si rende pubblica confessione di segreti e intimità privati. Dal loro quotidiano tour guidato dello spazio "pubblico" gli individui tornano rinforzati nella loro individualità "de iure" e rassicurati in merito al fatto che l'assoluta solitudine della loro esistenza quotidiana è sotto ogni aspetto uguale a quella di tutti gli altri "individui come loro", costellata - sempre al pari di tutti quelli come loro - di cadute e (auspicabilmente temporanee) sconfitte.

Zygmunt Bauman

[1] Ciò che esiste in potenza, che è stato immaginato ma non realizzato: la rappresentazione di un progetto non costruito, l'ambiente tridimensionale simulato nell'interfaccia grafica del computer dove è possibile modellare il progetto, rappresentato in maniera più o meno foto-realistica, navigando e spostandosi nelle tre dimensioni.

[2] Spazio virtuale del social network che, spesso, sostituisce lo spazio di mediazione dove avviene l'incontro fisico delle persone, anello di congiunzione tra pubblico e privato. Il successo di questi spazi, secondo Bauman, dimostra la so-

litudine dell'individuo contemporaneo nata dalla scissione cartesiana tra soggetto e oggetto - mente e corpo - che sta alla base dell'atomizzazione/liquefazione della società moderna. Tale separazione genera l'incapacità a gestire le relazioni umane nella realtà in cui confluiscono coscienza e corporeità: un pudore/vergogna che è paura di mettersi in gioco dal vivo e che fa preferire lo spazio virtuale in quanto ciò che vi accade appare sempre reversibile e quindi innocuo.

[3] Sinonimo di computer-aided, vale a dire ciò che va sotto i nomi di transarchitettura, architettura digitale, computazionale, generativa, parametrica. Nelle teorie del transumanesimo, a cui questa ricerca si riferisce più o meno esplicitamente, il pensiero cartesiano viene spinto alle estreme conseguenze: il corpo è oggetto suscettibile di sostituzioni e miglie, e quindi il dominio virtuale diviene scavalco dei limiti corporei, estensione della coscienza attraverso la tecnologia. Il virtuale diviene in questa prospettiva l'ultimo stadio del processo di oggettivizzazione del corpo, l'ultima fase della separazione tra coscienza e corporeità: attraverso di esso è possibile, secondo i transumanisti, conquistare i caratteri "divini" di immortalità e onniscienza, meta finale del progresso tecnico occidentale. L'architettura diviene così a sua volta oggetto-estensione del corpo, e mira a una bio-mimesi che suggerirebbe ai visitatori come, dove e cosa fare, trasformando di fatto l'essere umano in una sorta di "batterio senziente", guidato e assistito da sistemi comunicativi e interattivi spazio-cibernetici (come accade nella "semiologia parametrica (v.)"

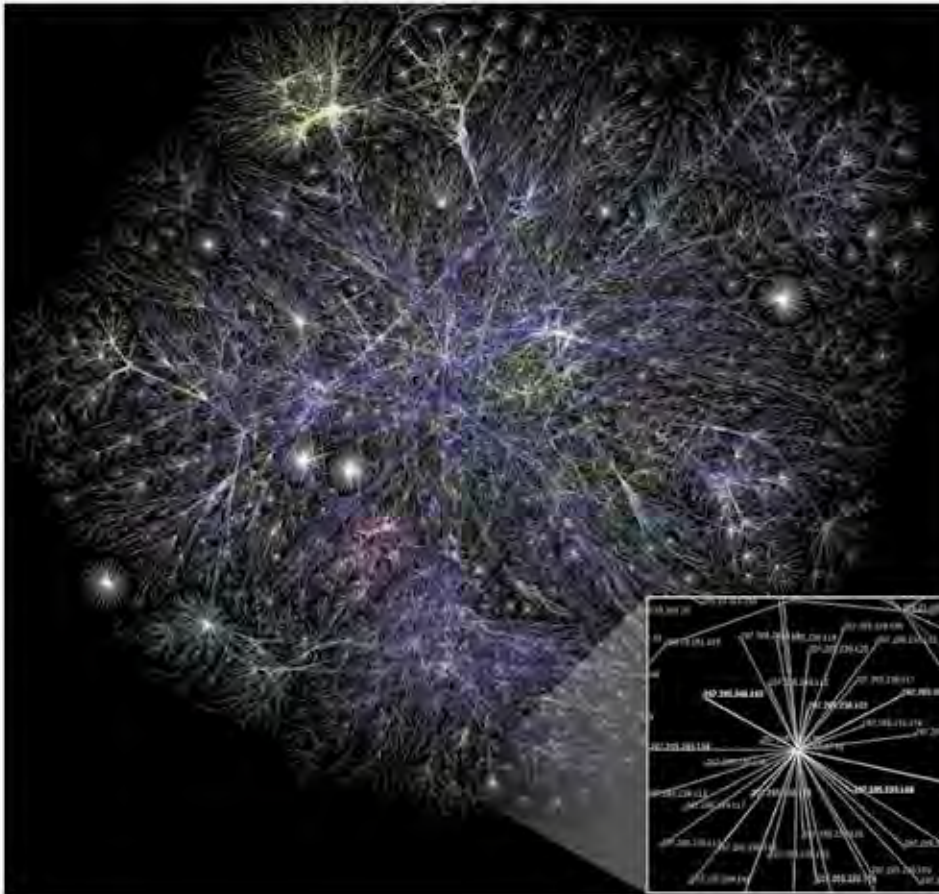


descritta da Patrik Schumacher). Come per le comunità virtuali, attraverso cui l'architettura digitale si diffonde a ritmo sostenuto, il cyberspazio della transarchitettura produce un'interazione codificata dal linguaggio informatico (e quindi non corporea) che sostituisce l'interazione propriamente umana caratterizzata dall'intreccio vivente di corpo e linguaggio, elemento biologico e culturale. L'intricata curvilinearità di buona parte del linguaggio digitale dà vita a figure flessuose e sensuali; queste, simulando le strutture naturali (per esempio i pattern cellulari o i sistemi vascolari), esprimono il tentativo di sublimare nello spazio virtuale il desiderio di una promiscuità/fecondità smarrita in quello che Esposito

denomina eccesso di umanizzazione (Esposito 2010) che caratterizza l'habitat immunizzato delle megalopoli odierne (come accade per i social network, dove si tenta virtualmente, fuggendo dal contatto fisico, di stabilire una relazionalità/interrindividualità perduta nella vita reale). Confinato all'interno di un ambiente virtuale che di rado accoglie necessità e caratteristiche bio-antropiche (ambientali, energetiche, culturali, psicosomatiche, eccetera), il desiderio di corporeità diviene feticcio alienato dal mondo reale, cosicché la cyber-architettura conforma spazi astratti e introversi, estremamente segreganti, avulsi dal loro contesto urbano o rurale, manifestando il paradosso di un'architettura bio-mimetica né eco né

socio-compatibile. Così come sono effimere le relazioni digitali delle comunità virtuali, così le forme dell'architettura virtuale alludono alla fertilità/relazionalità della matrice biologica ma ne catturano una letteralità priva di filtro storico/culturale (come testimonia il progetto dello stadio di Hadid in Qatar, accusato di somigliare troppo esplicitamente a una vagina), moltiplicando la distanza tra sito ed edificio (richiamando il rapporto descritto da Enzo Paci tra edificio/soggetto e sito/oggetto), uomo e uomo, umanità ed ecosistema.

**M.C.**



# A

## assemblage

### ASSEMBLAGE

**autore:** Gilda Berruti

DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

#### LINK:

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Seitz William C. (1961), *The Art of Assemblage*, MoMa, New York.

**box di approfondimento:** (a cura dell'autore) Latour B., Hermant E. (1998), *Paris ville invisible*, Les Empêcheurs de penser en rond & La Découverte, Paris.

#### immagini:

1. Immagine tratta dal documento "The art of Assemblage" del MOMA del 1961 online:  
<http://mo.ma/1Sr5Gv6>

2. Foto tratta da "The emergent city: acts, design and assemblages" di Kristine Samson (2012-2013), Department of Communication, Business and Information Technologies, Roskilde University, Denmark.

#### riferimenti:

Beaugard R. (2012), "In search of assemblages", *CRIOS Critica degli ordinamenti spaziali*, n.4, p. 9-16.

Bennett J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, NYC.

Brenner N., Madden D. J., Wachsmuth D. (2011), "Assemblage urbanism and the challenges of critical urban theory", *City*, vol.15, n.2, p. 225-240.

Farias I., Bender T. (2010, eds.), *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, Routledge, London.

Farias I. (2011), "The politics of urban assemblages", *City*, vol. 15, n. 3-4, 2011, p.365-374.

Latour B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford

Lieto L. (2013), "Dal recycling al welfare autoprodotta: il Bottle Bill di New York come assemblaggio di formale e informale", *Archivio di studi urbani e regionali*, vol. 106, n. 1, p.142-150.  
Moma online press office (2013), "Cut 'n' Paste: From Architectural Assemblage to Collage City", online:  
<http://mo.ma/1UH356D>

## AURA

**autore:** Alessandra Criconia

DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto

"Sapienza" Università di Roma

#### LINK:

**citazione iniziale:** Benjamin W. (1935-1936), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", ora in Benjamin W. (2012), *Aura e choc - Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti A. e Somàini A., Einaudi, Torino.

**box di approfondimento:** Lo Ricco G., Micheli S. (2003), *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Mondadori, Milano.

#### riferimenti:

Adorno T.W., (1979), "Ricapitolazione sull'industria culturale", *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano.

Benjamin W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (trad. it. 1966) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

Clair J., (2007), *Malaise dans les Musées*, Flammarion, Parigi.

Clair J., (2011), *L'hiver de la culture*, Flammarion, Parigi.

# B

## bellezzabruttezza

### BEAUTY/UGLY

**autore:** Orazio Carpenzano

DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto

"Sapienza" Università di Roma

#### LINK:

**citazione iniziale:** Dostoevskij F. (1879), *Brat'ja Karamazovy*, trad. It Cicognini N, Cotta P. (a cura di) (1994), *I fratelli Karamazov*, Oscar Mondadori, Milano.

**immagine:** Copertina del libro Terranova A., Toppetti F. (2006), *modernocontemporaneo*, Gangemi, Roma.

#### riferimenti:

Carboni M., Montani P. (a cura di) (2005), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Bari.

## aura

Empson W. (1965), *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, 1947-1953. Trad. it Melchiori G. (a cura di) , *Sette tipi di Ambiguità*, Einaudi, Torino.

Eco U. (1972), "Sulla possibilità di pensare messaggi in una lingua edenica", Volli U. (a cura di) (1972), *La Scienza e l'Arte*, Mazzotta, Milano.

Eco U., De Michele G. (a cura di) (2006), *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano.

Eco U. (2007), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano.

Polipo G. (2009), *La mente estetica*, Edizioni Psiconline.

Soldini J. (1995), *Saggio sulla discesa della bellezza. Linee per un'estetica*, Jaca Book, Milano.

Tafari M. (1968), *Teorie e Storia dell'architettura*, Laterza, Bari.

Zevi B. (1973), *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino.

## bellezza utile

### USEFUL BEAUTY

**autore:** Carlo Alessandro Manzo

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale. "Luigi Vanvitelli"

SUN Seconda Università di Napoli

#### LINK:

**citazione iniziale:** Purini F., *Migliorare l'abitare*, online: <http://bit.ly/1RBxZXG>

**immagine:** Carlo Scarpa, 1961-1963, *Giardino della fondazione Querini Stampalia*, Venezia.

#### riferimenti:

Bodei R. (1995), *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna.

Kaufmann E. (1933), *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wien. (trad. it. 1973), *Da Ledoux a Le Corbusier, origini e sviluppo dell'architettura autonoma*, Mazzotta, Milano.

Manzo C.A., "Composizione e costruzione in architettura", in Malfona L. (2010), *Per una definizione del progetto*, Kappa, Roma.

Purini F. (2010), "La bellezza utile dell'architettura", in *Trasporti e cultura* n. 22, 2008 e poi in Malfona L. (2010), cit.

Rossi A. (1967), "Introduzione a Boullée", in *Etienne Louis Boullée: Architettura saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia.

Rowe C, 1974: "Composition and character", in

*Oppositions*, (trad. it. 1990), "Carattere e composizione o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo", in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna.

## bianco

### WHITE

**autore:** Orfina Fatigato  
Laboratoire Gerphau / UMR CNRS  
7218 LAUVE  
MAA, ENSA Paris-Malaquais

### LINK:

**citazione iniziale:** Hiroshi Sugimoto comunicato stampa della Galleria Continua (2014), online: <http://bit.ly/1SEIFbJ>

**immagine:** Theaters (1978), Hiroshi Sugimoto.

### riferimenti:

Cheng F. (2000), *Vide e plein. Le langage picturale chinois*, Éditions Seuil.  
De Solà-Molares M. (1999), "Progettare città" in *Quaderni di Lotus* n.105, Electa, Milano.  
Fourcade D., Monod-Fontaine I., Pacquement A. (a cura di) (2013) *Catalogue de l'exposition Simon Hantài*, Centre Pompidou, Parigi.  
Focillon H. ((1934) trad.it (1990), *Vita delle forme*, Einaudi, Torino.  
Macchia G. (a cura di) (1948) C. Baudelaire. *Scritti di estetica*, Sansoni, Firenze.  
Rowe C., Koetter F. (1981), *Collage city*, The MIT Press, Cambridge.  
Secchi B. (2000), *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Bari Roma.  
Vasset P. (2007), *Un livre blanc*, Fayard, Parigi.  
Tadini E. (1998), *La distanza*, Einaudi, Torino.

## bisogno

### NEED

**autore:** Fabrizio Toppetti  
DiAP - Dipartimento di Architettura e Progetto  
"Sapienza" Università di Roma

### LINK:

**citazione iniziale:** Voltaire (1736), *Le Mondain*.

### immagini:

1. Gio Ponti, poltrona-dormitorio.  
2. Gio Ponti (1957), *Amate l'Architettura*, Rizzoli, Milano.

### riferimenti:

Adorno T. W. (1975), *Teoria Estetica*, (a cura di G. Adorno e R. Tiedemann), ed. It. Einaudi, Torino.  
Baudrillard J. (1988), *La sparizione dell'arte*, ed. it. Politi, Milano.  
Bauman Z. (2009), *L'arte della vita*, Laterza, Bari Roma.  
Emery N. (2007), *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Christian Marinotti, Milano.  
Lukács G. (1975), *Estetica*, ed. it. Einaudi, Torino.  
Magnaghi A. (2010), *Il progetto locale. Verso la coscienza di Luogo*, Bollati Boringhieri, Torino.  
Rifkin J. (1982), *Entropia: la fondamentale legge della natura da cui dipende la qualità della vita*, Mondadori, Milano.  
Rogers N. E. (1958), *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino.  
Terranova A., Toppetti F. (2012), *Teorie figure architetti del modernoccontemporaneo*, Gangemi, Roma.  
Toppetti F. (2011), "L'architettura è un bisogno?", in Amirante R., Piscopo C., Scala P. (a cura di), *Venustas. Architettura mercato democrazia*, pp. 48-56, CLEAN, Napoli.

## brand

### BRAND

**autore:** Paola Scala  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** intervista a Michela Salerno titolare insieme a Giorgio Prestinenzi dello studio di design Coqoclock, online <http://bit.ly/1qXA07>

### immagini:

1. Logotipo AEG. Progetto di Peter Behrens.  
2. Capsule collection, edizione limitata per Lacoste, Zaha Hadid.  
**riferimenti:**  
Debord G. (1967), *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Parigi.  
Lo Ricco S., Micheli S. (2003), *L'architettura dello spettacolo. profilo dell'archistar*, Bruno Mondadori, Milano.  
McLuhan M. (1967), *The Medium is the Massage*, Penguin Books, Londra.  
Rajchman J. (2000), "Effetto Bilbao/The Bilbao Effect", *Casabella* 673/674, [USA, architettura come spettacolo].  
Renzi M. (2013), online: <http://bit.ly/1Tnbbzy>  
Ruscio B. (2013), *Bilbao: da grigia città industriale e*

*portuale a nuova realtà ecologica*, online:

<http://bit.ly/1UY60qV>

City branding, caso della città di Bologna, online:

<http://bit.ly/1q8CwKT>

## C

## cartolina

### POSTCARD

**autore:** Paola Galante  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**immagine:** (a cura dell'autore) Cartolina dell'area industriale di Napoli.

### riferimenti:

McLuhan M. (1967), *The Medium is a Massage*, Penguin Books, Londra.  
McLuhan M. (1960), "The World is a Global Village", online: <http://bit.ly/1gBSrL5>  
Secchi B. (2000), "Attraversare il tempo", in *Prima lezione di urbanistica*, editori Laterza, Bari Roma.

## ciclo/riciclo

### CYCLE/RECYCLE

**autore:** Daniela Buonanno  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** Dizionario di Filosofia Treccani (2009), s.v. cicli storici, online: <http://bit.ly/1UH8E4Q>

### box di approfondimento:

1. (a cura dell'autore) Croce B. (1912), *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari Roma.  
2. Eco U. (1980), *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.

### immagini:

1. Biblioteca di Las Escuelas Pías de Lavapiés a Madrid, Jose Ignacio Linazasoro. Tratta da Linazasoro J.I. (2007), *Progetto e costruire*, p.184, La casa dell'architettura, Latina.  
2. Noble T., Webster S. (1998), *Dirty White Trash (with Gulls)*.

### riferimenti:

Mosco V.P. (2011), "Mostra Re-cycle. MAXXI Architettura. Recensione", in *EWT/ EcoWebTown* n.2.

Quadrimestrale on line sul progetto di città sostenibile. Università Chieti-Pescara; Edizione SCUT. Branzi A. (2006), *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano.

Ricci M. (2011), "Riciclare città e paesaggi", in *EWT/ EcoWebTown* n. 2. cit.

## consumosfera

### CONSUMOSFERA

**autore:** Massimo Lanzì  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

#### LINK:

**citazione iniziale:** Ferraresi M. (2012), *Come cambiano i luoghi del consumo*, online  
<http://bit.ly/1RBDTlq>

**immagine:** Warletta J., *Church shop*.

#### riferimenti:

Augé M. (1999), *Non Luoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.

Ballard J.B. (2007), *Regno a venire*, Feltrinelli, Milano.

Bauman Z. (1999), *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna

Canevacci M. (1997) "Shopping mall. I nuovi contesti performativi del consumo", in Ilardi M., Desideri P. (a cura di), *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa & Nolan, Genova.

Chung C.J., Inaba J., Koolhaas R. e Leong S.T. (a cura di) (2001), *Harvard Design School Guide to Shopping*, Koln, Taschen, Colonia.

Clementi A. (1997), "Infrastrutture. L'ambiguo impero delle reti", in Ilardi M., Desideri P. (a cura di), cit.

Codeluppi V. (2000), *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano.

Codeluppi V. (2003), *Il potere del consumo. Viaggio nei processi di mercificazione della società*, Bollati Boringhieri, Torino.

Codeluppi V. (2007), *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.

Desideri P. (1997), "Tra non luoghi e iperluoghi verso una nuova struttura dello spazio pubblico", in Ilardi M., Desideri P. (a cura di) cit.

Ferraresi M. (2006), "Spazi e non spazi: le

articolazioni della consumosfera", in Marrone P., Pezzini I. (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma.

Gregotti V. (2001), *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza, Bari Roma.

Ilardi M. (2004), *Nei territori del consumo globale. Il disobbediente e l'architetto*, DeriveApprodi, Roma.

Irace F. (2000), "Multipiani per gli acquisti" in *Sole24ore* del 27-12-2000.

Marrone P., Pezzini I. (a cura di) (2006), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma.

Musarò P. (2007), "E' l'uomo che fa il luogo e non viceversa", in Ferraresi M., Parmiggiani P. (a cura di), *L'esperienza degli spazi di consumo. Il coinvolgimento del consumatore nella città contemporanea*, Franco Angeli, Milano.

Saramago J. (2000), *La caverna*, Einaudi, Torino.

## D

## decrescita

### DECREASING

**autore:** Pasquale Miano  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

#### LINK:

**citazione iniziale:** Latouche S., *Manifesto del doposviluppo*, online:<http://bit.ly/1M5C9dA>

**immagine:** copertina del libro Cacciola G. (2012), *Scappo dalla città. Manuale pratico di downshifting, decrescita, autoproduzione*, FAG, Milano.

#### riferimenti:

Boeri S., Berni I. (2012), *Fare di più con meno. Idee per riprogettare l'Italia*, Il Saggiatore, Milano.

Dalisi R. (2009), *Decrescita. Architettura della nuova innocenza*, Corraini, Mantova.

Fabbri A. (2010), "L'utopia feconda della decrescita. Appunti per un Habiter Ecologique", in *Hortus. Rivista di architettura* n. 33. online: <http://bit.ly/1SEArPK>

Latouche S. (2007), *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano.

## dettaglio

### DETAIL

**autore:** Chiara Visentin  
Department of Civil, Environmental,  
Land, and Architecture  
Università di Parma

#### LINK:

**box di approfondimento:** Loos A. (1921), "A proposito di un povero ricco", in *Ins Leere Gesprochen, 1897-1900* (trad. it. 1972) *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.

**Immagine:** Scalone Gio Ponti rettorato, Università di Padova. Foto dell'autore.

#### riferimenti:

Bragdon C. F. (1910), *The beautiful necessity: seven essays on theosophy and architecture*, Manas Press Rochester, N.Y.

Calvino I. (1993), "Esattezza", in *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.

Loos A. (trad. it. 1972), *Parole nel vuoto*, cit.

Pagano G. (1931), "I materiali nella nuova architettura", in *La Casa Bella*, n. 41, maggio, pp. 10-14.

Ponti G. (1947): "Non bisogna mai rinunciare alle invenzioni", in *Stile*, n. 5-6 (72-73) maggio-giugno, p. 8.

Ponti G. (1957), *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova.

Dal Co F., Mazzariol G. (1984), *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano.

Visentin C. (2003), *L'equivoco dell'Eclettismo. Imitazione e memoria in architettura*, Pendragon, Bologna.

## differenza/diversità/variazione

### DIFFERENCE/DIVERSITY/VARIATION

**autore:** Giuseppe Parità  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

#### LINK:

**citazione iniziale:**

- (a cura dell'autore) Zermani P. (1998), *L'architettura delle differenze*, Kappa, Roma.
- Venturi R., *A view from the campidoglio*, cit. in Wilkinson P. (2010), *50 grandi idee di architettura*, Dedalo, Bari p. 183.

**immagini:** Spartito del Bolero di Ravel.

**riferimenti:**

Baricco A., (2006), *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango Libri, Roma.

Cacciari M. (2009), *La città*, Pazzini, Rimini.

Deleuze G. (1968) *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Parigi.

De Solá Morales M. (2006), *De casas urbanas*, Gilli, São Paulo.

Pianigiani O. (1907-1926), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Ariani Editore, online:

<http://www.etimo.it/>

Romano M. (2008), *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino.

## E **esposizione**

### EXHIBITION/EXPOSITION

**autore:** Daniela De Mattia  
dicar- Dipartimento di Scienze e  
dell'Ingegneria Civile e dell' Architettura  
Politecnico di Bari

**LINK:**

**citazione iniziale:** Ludwig Mies van der Rohe (1928), *Sul tema: esposizioni*, ora in Pizzigoni V. (a cura di) (2010), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le opere*, Einaudi, Torino.

**immagini:**

1. *Expo dopo Expo, arriva il governo*, online:  
<http://bit.ly/1Tnj4oP> (Rielaborata dai curatori).

2. (a cura dell'autore) *Römischer Saal, Neues Museum Berlin (1843-55)*, foto dell'autore (2011).

**riferimenti:**

Abbagnano N. (1987), *Dizionario di filosofia*, sub voce "spazio", UTET, Torino.

De Mattia D. (2009), *L'architetto e l'intervento sull'architettura antica. Dalla Bauforschung al progetto di ricostruzione in situ e in museo*, Tesi di Dottorato in Progettazione Architettonica per i Paesi del Mediterraneo, tutor: Prof. C. D'Amato. Facoltà di Architettura – Politecnico di Bari.

De Mattia D. (2011), "Ricostruire, conservare ed esporre la venustas", in Amirante R., Piscopo C., Scala P. (a cura di) (2010), *Eurau10. Venustas. Architettura, mercato e democrazia*, pp. 18-25, CLEAN, Napoli.

## F **forma resistente**

### PERFORMED

**autore:** Sofia Colabella  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

**LINK:**

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Torroja E. (1966), *La concezione strutturale - Logica e intuito nella ideazione delle forme*, UTET, Torino.

**box di approfondimento:** (a cura dell'autore) Calvino I. (1972), *Le città invisibili*, Mondadori, Milano.

**immagine:** Sergio Pone, Sofia Colabella et al.  
Gridshell, DiARC, Dipartimento di Architettura,  
Cortile di Via Forno Vecchio, Napoli, foto dell'autore.

**Riferimenti:**

Calvino I. (1972), *Le città invisibili*, Mondadori, Milano.

D'Arcy W.T. (1917) trad.it (1992), *Crescita e forma*, Bollati Boringhieri, Torino.

Giral M. D. (2003) *Gaudi, La ricerca della forma*, Jaca Book, Milano.

Hensel M., Menges A., M. Weinstock, (2006), *Techniques and Technologies in Morphogenetic Design*, Wiley, Londra.

Meissner I. e Möller E. (2015), *Frei Otto: a Life of Research, Construction and Inspiration*, Detail, Monaco.

Pone S. (2005), *L'idea di struttura, l'innovazione tecnologica nelle grandi coperture da Freyssinet a Piano*, FrancoAngeli, Milano.

Pugnale A. e Sassone M. (2007), *Evolutionary Structural Optimization in Shells Design*, Proceedings of Special Workshop: Advanced Numerical Analysis of Shell-like Structures, Zagreb, Croatia.

Pugnale A. e Liuti A. (2014), *Computational Morphogenesis Applied to the Church of Longuelo*, proceedings of Architectural Research through to Practice: 48th International Conference of the Architectural Science Association.

Sasaki M. (2005), *Flux Structure*, Toto Shuppan, Tokyo.

Torroja E. (1966), *La concezione strutturale - Logica e intuito nella ideazione delle forme*, Utet, Torino.

## **formula magica**

### MAGIC FORMULA

**autore:** Dario Costi  
Dipartimento Ingegneria Civile,  
dell' Ambiente, del Territorio e Architettura  
Università degli Studi di Parma

**LINK:**

**immagine:** (a cura dell'autore) Rogers E.N. (1994), *Formula magica*.

**riferimenti:**

Canella G. (1988), "Per Ernesto Nathan Rogers", in M. Montuori (a cura di) *10 Maestri dell'architettura italiana*, Electa, Milano.

Costi D. (2009), "La lezione del progetto. Attualità didattica del metodo di E.N., Rogers", *Seminario internazionale di Studi su Ernesto Nathan Rogers*, Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, 2-3 dicembre.

Rogers E.N. (1957-58), "Henry van de Velde, seconda lezione", in S. Maffioletti (a cura di) (2009) *Il pentagramma di Rogers*, Il Poligrafo, Padova.

Rogers E. N., *Architettura, misura e grandezza dell'uomo, Scritti 1930-1969*, S. Maffioletti (a cura di) (2010), due volumi, Il Poligrafo, Padova.

Rogers E.N. (1944), "Problemi di una Scuola di Architettura", in S. Maffioletti (a cura di) (2010), due volumi, Il Poligrafo, Padova

Rossari A. (1993), "Rogers e l'insegnamento della storia dell'architettura", in AA.VV., *Ernesto Nathan Rogers, testimonianze e studi*, Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, n. 15, Città Studi, Milano.

Van de Velde H. (1978) *Les formules de la beauté architectonique moderne*, (trad. it. 1981) *Formule della bellezza architettonica moderna*, Zanichelli, Bologna.

## **fragilità**

### FRAGILITY

**autore:** Riccardo Florio  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

**LINK:**

**box di approfondimento:** Luca Molinari, *Cercare la fragilità nell'architettura contemporanea*, online:  
<http://bit.ly/1qm3w9j>

**immagine:** (a cura dell'autore) Foto Archivio Mulas,  
Mochetti M. (1969), *Punto luce 360*, Varese, Collezione Panza di Biumo.

**riferimenti:**

Albanese F. (2010), *La fragilità dell'architettura e l'architettura della fragilità*, in Domus, n. 934. Editoriale Domus, Milano.

Born M. (1926), *Zeitschrift für Physik*, Berlin.

Guillermé J. (1981), *La Figuration graphique en architecture*, (trad. it. 1982), a cura di Agnesi L., *La Figurazione in architettura*, FrancoAngeli, Milano.

Munari B. (2001), *Design e comunicazione visiva*.

Laterza, Bari Roma.

Segre C. (2003), *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino.

Zumthor P. (1998), *Thinking architecture*, Peter Zumthor and Lars Muller Publishers, (trad. it. 2003) Disch M., Dal Co F.

(a cura di), *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano.

# G

## **gabinetto delle meraviglie**

### **WUNDERKAMMER**

**autore:** Chiara Rizzica

DIARC - Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Catania

### **LINK:**

**citazione iniziale:** Selznick B. (2012), *La stanza delle meraviglie*, Mondadori, Milano.

### **immagini:**

1. Emblema XIV: Hic est Draco caudam suam devorans

2. "stanza" del paesaggio costiero vesuviano.

### **riferimenti:**

Ábalos I. (2005), *Atlas Pintesco*. Vol. 1, El Observatorio, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Barthes R. (1963), *Essais critiques*. Paris, Seuil., trad. it. Barthes, R. (1966), *Saggi critici*, Einaudi, Torino.

Bloor D. (1976), *Knowledge and Social Imaginery*, Routledge&Kegan Paul, London, (trad. it.1994) Bloor D., *La dimensione sociale della conoscenza*, Cortina, Milano.

Branzi A. (2006), *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano.

Colafranceschi D. (2007), *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Eco U. (2009), *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano.

Rizzica C. (2010), *L'inventario del "costruito recente". Forme ed usi del quotidiano in Sicilia*,

LetteraVentidue, Siracusa.

Secchi B. (2005), *La città del ventesimo secolo*,

Laterza, Bari Roma.

Zanfi F. (2008), *Città latenti*, Bruno Mondadori, Milano.

## **gusto**

### **TASTE**

**autore:** Maria Rosaria Santangelo

DIARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### **LINK:**

**citazione iniziale:** De Fusco R. (2010), *Il Gusto*, p.14, Alinea, Firenze.

**box di approfondimento:** (a cura dell'autore) Proust M., "Contro Saint-Beuve" (1908-1909), in (trad. it. 1984) *Scritti mondani e letterari*, Einaudi, Torino.

**immagine:** screenshot profile (2012) Vittorio Sgarbi, online: <https://twitter.com/VittorioSgarbi>

### **riferimenti:**

Kant I. (1790), *Kritik der Urteilkraft*, (trad. it. 1993) *Critica del giudizio*, Laterza, Roma Bari.

De Fusco R. (2010), *Il gusto*, Alinea, Firenze.

Migotto L. (1990), *Introduzione a Marco Vitruvio Pollione, De Architectura*, Studio Tesi, Roma.

Calvino I. (1986), *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano.

# I

## **ICON**

**[1]autore:** Alessandra Acampora

DIARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### **LINK:**

**citazione iniziale:** Rowe C. (1967), *The Architecture of Good Intention*, trad.it (2005) *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna.

### **immagini:**

1. icona della lettera i.

2. Blackwood T. (2009), I 50 anni di Barbie a Sydney Harbour.

3. fotomontaggio di "LEGO Architecture".

**riferimenti:**

De Fusco R. (1967), *Architettura come mass medium*, Dedalo, Bari.

Lo Ricco G., Micheli S. (2003), *Lo spettacolo dell'architettura, il profilo dell'archistar*, Paravia Bruno Mondadori, Milano.

Panofsky E. (1939), *Studies in Iconology*, Oxford University Press, New York.

**[2]autore:** Maria Luna Nobile

DIARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### **LINK:**

**citazione iniziale:**

1. Eisenman P. (2008), "Insegnare l'architettura: sei Punti", in *Casabella*, n. 769, settembre, p.4.

2. Gehry F. O. cit. in Ponzini D. Nastasi M. (2011), *Starchitecture. Scene, attori e spettacoli nelle città contemporanee*, Allemandi & C., Torino.

### **immagini:**

1. (a cura dell'autore) Una delle immagini segnaletiche all'interno della sede del New York Times, progetto grafico studio Pentagram.

2. Steve Jobs, inventore di icone e icona del nostro tempo.

## **idea costruttiva**

### **BUILDING IDEA**

**autore:** Antonio Conte

Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
(PUCP)

### **LINK:**

**citazione iniziale:** Mies van der Rohe L. (1963), "Dettagli costruttivi", ora in Pizzigoni V. (a cura di) (2010) *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, p.253, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

**immagine:** (a cura dell'autore) Pier Luigi Nervi, Palazzo del Lavoro, Torino.

### **riferimenti:**

Benvenuto E. (1981), *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico*, Sansoni, Firenze.

Frampton K. (1995), *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge.

Hooke R. (1667), *Micrographia*, Royal Society, London.

Schopenhauer A. (1818), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Leipzig.

Torroja E. (1957), *Razón y ser de los tipos estructurales*, Instituto Eduardo Torroja, Madrid.  
 Twombly R. (2003) *Louis Kahn: Essential Texts*, W. W. Norton & Company, New York.  
 Vacchini L. (2007), *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*, Allemandi, Torino.  
 Vitruvius M. P. (ca. 80 - ca. 20 a.Chr.), *De architectura libri decem*.

## identità

### IDENTITY

**autore:** Monica Bruzzone  
 DICATEa - Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura Università degli Studi di Parma

### LINK:

#### citazioni:

1. Koolhaas R. (1995), *S,M,L,XL*, The Monacelli press, New York.
  2. Ferlenga A. (2015), *Cos'è una città?*, Working papers, Urban@it, online: [http://www.urbanit.it/wp-content/uploads/2015/09/BP\\_A\\_Ferlenga-1.pdf](http://www.urbanit.it/wp-content/uploads/2015/09/BP_A_Ferlenga-1.pdf)
- immagine:** (a cura dell'autore) Moneo R. (1997-1998), Municipio di Murcia, foto di Ciampolini A.

## illusione

### ILLUSION

**autore:** Alessandra Pagliano  
 DiARC - Dipartimento di Architettura Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** Cullen G. (1961), *Townscape*, Reinhold, N.Y.

#### immagini:

**1.2.** Illusione ottica, in Norvegia il ponte che conduce al baratro, online: <http://bit.ly/236bKAv>

#### riferimenti:

- Accolti P. (1625), *Lò inganno degl'occhi*, Firenze.  
 Feyles M.(2008), *La prospettiva secondo Nelson Goodman: spunti per una piccola polemica*, online: [www.ilgiornaledifilosofia.net](http://www.ilgiornaledifilosofia.net).  
 Gerbino W. (1983), *La percezione*, Il Mulino, Bologna.  
 Gibson J.J. (1950), *The Perception of the Visual World*, University of Illinois Press, Chicago.  
 Gibson J.J. (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Cornell University Press, N.Y.  
 Ittelson W.H., Kilpatrick F.P. (1967), *Le camere*

*distorte monoculari e binoculari*, in F. Kilpatrick (1967), *La psicologia transazionale*, Bompiani, Milano.

Mather G. (2006), *Foundations of Perception*, Psychology Press, London.

Palmer S.E. (1999), *Vision Science*, The MIT Press, Cambridge.

## immagine

### PICTURE

**autore:** Maria Luna Nobile  
 DiARC - Dipartimento di Architettura Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

#### citazioni:

1. (a cura dell'autore) Zumthor P. (2003), *Pensare Architettura*, Electa, Milano.
2. Ghirri L. online: <http://bit.ly/1VXP5Fy>
3. Trabucco D. (2016), *Còncormi: Le forme non appartengono a nessuno*, online: <http://bit.ly/25ArX3a>

**box di approfondimento:** Benjamin W., "San Gimignano", in Benjamin W. (1955) *Immagini di città*, Einaudi, Torino.

**immagine:** Trabucco D. (2015), *James Turrell, The Color Inside*, University of Texas, 2013 VS Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi, Castello di San Giorgio, Mantova, 1465-1474*, online: <http://bit.ly/1Vfq5b8>

#### riferimenti:

- Ambrose G., Harris P. (2012), *Fondamenti di Grafica*, Logos, Modena.  
 Barthes R. (1979), *Frammenti di un discorso amoroso*, Electa, Milano.  
 Barthes R. (1966), *Elementi di Semiologia*, Einaudi, Torino.  
 Finaldi Russo C (2007) s.v *immagine*, De Poli A. (a cura di) "Enciclopedia dell'Architettura", Federico Motta, Milano.  
 Focillon H. (1926) trad.it (2006), "Estetica dei visionari", Abscondita, 1 ed. italiana H.Focillon (1965), *Grandi Maestri dell'Incisione*, Alfa, Bologna.  
 Kepes G. (1971), *Il Linguaggio della Visione*, Dedalo, Bari.  
 Rossi A. (1970), "Lettera di Aldo Rossi a Ezio Bonfanti 30 dicembre 1970", in E. Bonfanti, *Nuovo e moderno in Architettura*, Mondadori, Milano.  
 Valery P. (1939), trad. it (2005) *Discorso sulla fotografia*, Filema, Napoli.

Zumthor P. (2003), *Pensare Architettura*, Electa, Milano.

## incommensurabile

### IMMEANSURABLE

**autore:** Ernesto Ramon Rispoli  
 Bau Centro Universitario de Diseño, Barcellona  
 GREDITS, Grupo de Recerca en Diseño y Transformación Social

### LINK:

#### citazioni:

1. Enciclopedia Treccani, s.v. *incommensurabile*.
2. Koolhaas R. (1995), "Bigness or the Problem of Large", in OMA, Koolhaas R. and Mau B., *S M L XL*, e The Monacelli Press, New York / 010 Publishers, Rotterdam 1995; It. Trans. "Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione", (trad. it. 2006) *Junkspace. Per un ripensamento totale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata.

#### box di approfondimento:

1. Rossi A. (1997), *Autobiografia scientifica*, Adelphi, Milano.
2. Rea E. (2002), *La dismissione*, Feltrinelli, Milano.

#### riferimenti:

- Eisenman P. (1976), "Post-functionalism", in *Oppositions* n. 6, pp. III-VI.  
 Gregotti V. (2013), *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino.  
 Kant I. (1790), *Kritik der Urteilkraft*, (trad. it. 1993) *Critica del giudizio*, Laterza, Roma Bari.  
 Koolhaas R. (1995), "Bigness or the Problem of Large", in OMA, Koolhaas R. and Mau B., *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York / 010 Publishers, Rotterdam 1995.  
 Le Corbusier (1948), *Ineffable space*, in "New World of Space", Boston - New York 1948; (trad. it. 2003) "Lo spazio indicibile", in Id., *Scritti*, Rosa Tamborrino (a cura di), Einaudi, Torino.  
 Rossi A. (1967), "Introduzione a Boullée", in Boullée E. L., *Architettura. Saggio sull'arte* (trad. it. a cura di A. Rossi), Marsilio, Padova.  
 Terranova A. (2001), *Maestri metropolitani*, Meltemi, Roma.

## intenzionalità estetica AESTHETIC INTENTION

**autore:** Francesco Costanzo

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale Luigi Vanvitelli  
SUN Seconda Università di Napoli

### LINK:

**citazione iniziale:** Rossi A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.

### immagini:

**1.** La donna più bella del mondo costruita al computer, online: <http://bit.ly/1X2QFn9>

### referimenti:

- Baudelaire C. (1986) trad.it., *Dell'idea moderna di progresso applicata alle belle arti*, Bottega di Poesia, Milano.
- De Fusco R. (1968), *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas, Milano
- Focillon H. (1934), *Vie des formes*, (trad. it. 1972) *Vita delle forme*, Einaudi, Torino.
- Husserl E. (1900), *Logische Untersuchungen*, (trad. it. 2015) *Ricerche logiche*, il Saggiatore, Milano.
- Monestiroli A. (2002), *La metopa ed il triglifo*, Laterza, Roma-Bari.
- Rossi A., (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.
- Rossi A. (1997), *Autobiografia scientifica*, il saggiatore, Milano.
- Shelling F.W.J. (1802), *Philosophie der Kunst*, Stuttgart.
- Worringer W. (1908), *Abstraktion und einföhlung*, R. Piper & co. Verlag, Munchen.

## interazioni urbane URBAN INTERACTION

**autore:** Marina Di Iorio

DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**box di approfondimento:** Calvino I. (1972), *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.

**Immagine:** Urrea T., *Recorrido Notturno*, online: <http://bit.ly/1MZQu6m>

### referimenti:

- Bocchi R. (2009), *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi, Roma.
- Gregotti V. (2006), *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Roma.

Pulcini E. (2009), *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale*, Bollati Boringhieri, Torino.

Purini F. (1998) "Posizioni", in Crotti S. (a cura di) *Per un'architettura urbana*, Politecnico di Milano, Bergamo.

Miano P. (2010), "La dimensione conforme dell'intervento per il Centro Antico di Napoli. The Suitable Scale for the Intervention in the Historic Centre of Naples", in Izzo F., Vanacore R., *Master di II livello. Progettazione di eccellenza per la città storica. Yearbook 2009/2010*, Paparo, Napoli.

Rogers R. (1999), *Towards an Urban Renaissance*, Faber and Faber Ltd, UK.

Solarino A., Marinelli A. (2009), *Creatività periferiche. Astuzie e risorse trasformatrici nelle realtà marginali*, in "MILLEPIANI", n. 2: *Urbanmorfosi. Dalle periferie all'ecosistema globale*, Associazione Eterotopia, Milano

## international digital style

**autore:** Marco Bovati

Dipartimento di Architettura  
e Studi Urbani  
Politecnico di Milano

### LINK:

**citazioni iniziali:** (a cura dell'autore)

1. Enciclopedia Italiana Treccani, s.v. *digitale*.
2. Enciclopedia Italiana Treccani, s.v. *International Style*.

**immagine:** Dominique Perrault, progetto per una cava dismessa tra Baronissi e Salerno, online: <http://bit.ly/1VfM5CW>

### referimenti:

- Bossalino F. (a cura di) (2002), *Vitruvio Pollione M. De architectura*, Libro I e II, a cura di, Kappa, Roma.
- Castells M. (1996), *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I. Cambridge, MA; Oxford, UK. Blackwell, (trad. it. 2002) *La nascita della società in rete*, Università Bocconi Editore, Milano.
- Crotti S. (1995), "Per una pratica teorica dell'architettura: ricerca e sperimentazione progettuale", in E. D'Alfonso (a cura di), *Attualità della forma urbana*, Electa, Milano.
- Crotti S. (1991), "Determinazioni progettuali della morfogenesi urbana", in E. D'Alfonso, E. Franzini (a cura di), *Metafora mimesi morfogenesi e progetto*, Guerini Associati, Milano.

Gregotti V. (2010), *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino.

Gregotti V. (2009), *Una lezione di architettura.*

*Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*, Firenze University Press, Firenze.

Gregotti V. (2006), *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Roma Bari.

Gregotti V. (2004), *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma Bari.

Ibelings H. (2001), *Supermodernismo. L'architettura nell'età della globalizzazione*, Castelvecchi, Roma.

Irace F. (2001), *Dimenticare Vitruvio*, Il Sole 24 ore, Milano.

La Cecla F. (2008), *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino.

Maldonado T. (1997), *Critica della ragione informatica*, Feltrinelli, Milano.

Morris W. (1881), *Prospects of Architecture in Civilization*.

## interruzione INTERRUPTION

**autore:** Vincenza Santangelo

Dipartimento Culture del Progetto  
Università Iuav di Venezia

### LINK:

#### immagini:

1. Incompiuto siciliano, Ricerca sviluppata dal collettivo Alterazioni Video, online: <http://bit.ly/1pQH1c7>
2. Magritte R. (1935), *Il ponte d'Ercolito*.

#### referimenti:

- Augé M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bauman Z. (1999), *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna.
- Bianchetti C. (2003), *Abitare la città contemporanea*, Skira, Milano.
- Branzi A. (2006), *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano.
- Cassano F. (1996), *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari-Roma.
- De Certeau M. (2001), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- Focillon H. (1934) trad.it (1990), *Vita delle forme*, Einaudi, Torino.
- Harvey D. (1989), *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford.
- Eco U. (2000), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- Ippolito F. (2007), "Scarti" in Montesano G, Trione V. (a cura di), *Napoli assediata*, Pironti, Napoli.

Koolhaas R. (2006), *Junkspace*, Quodlibet, Macerata.

Lynch K. (1992), *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli.

Zanfi F. (2008), *Città latenti. Un progetto per l'Italia abusiva*, Bruno Mondadori, Milano.

Zardini M. (1997), *Poesaggi ibridi*, Skira, Milano.

# K

## KITSCH

### kitsch

**autore:** Ada Kwiatkowska  
Faculty of Architecture,  
Wroclaw University of Technology

### LINK:

**citazione iniziale:** Dorfles G. (2012), cit.in "Oggi il kitsch" alla Triennale con Gillo Dorfles. *Il cattivo gusto deve essere d'autore*, online: <http://bit.ly/1RtOkRD>

**immagine:** logo della mostra di Gillo Dorfles, *Oggi il kitsch*, Triennale di Milano 2012.

**box di approfondimento:** Mendini A. (1979), "Per un'architettura banale" in Moles A. *Il Kitsch, L'arte della felicità*, Officina, Roma, p. 9.

### riferimenti:

Baudrillard J. (2005), *Symulakry i symulacje (Simulacra et Simulation)*, Wydawnictwo Sic, Warszawa.

Brayer M.A., Simonot B. (2002), *ArchiLab's Future House: Radical Experiments in Living Space*, Thames & Hudson, Orléans.

Burszta W.J., Sekula E.A. (2008), *Kiczosfery wspolczesnosci*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa.

Conrads U. (1990), *Programs and Manifestoes on the 20th-Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge.

Dickens P. (1994), "Alienation, emancipation and the environment", [in:] S.J. Neary, M.S. Symes, F.E. Brown (eds.), *The Urban Experience: A People-Environment Perspective*, Proceedings of the 13th Conference of the IAPS, pp. 371-384, E&FN.Spon, London.

Dollens D. (2005), *Digital-Botanic Architecture: D-B-A*, Lumen Books, New York- Barcelona.

Dollens D. (2006), *The Pangolin's Guide to Biomimetics & Digital Architecture*, SITES Books, New York, Barcelona.

Eco U. (1971), "Die Aussage der Architektur: Umfrage

über Architektur und Semiotik", *Werk*, no. 10, pp. 682-692.

Eco U. (1962) trad. pol. (1994) *Dzieła otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych (Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee)*, Czytelnik, 1994 Warszawa.

Eco U. (1979) trad. pol. (1994), *Lector in fabula (Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi)*. PIW, Warszawa.

Golaszewska M. (2001), *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Jencks Ch. (1987), *Ruch nowoczesny w architekturze (Modern Movements in Architecture)*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Kolarevic B., Klingner K. (2008), *Manufacturing Material Effects: Rethinking Design and Making in Architecture*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, London.

Kwiatkowska A. (1999), "Valuation criteria of dwelling and housing environment in the age of modernism and beyond-modernism", [in:] A.E. Toft (ed.), *Ethics in architecture. Architectural education in the epoch of virtuality*. 34th EAAE Workshop, Aarhus: Aarhus School of Architecture, pp. 95-102.

Kwiatkowska A. (2011), "Digital architecture : between the beauty and kitsch in flagranti", in *Venustas, architettura, mercato, democrazia. Giornate Europee della Ricerca Architettonica e Urbana, Eurau10*, e-paper, pp. 36-42, CLEAN, Napoli.

Lanier J. (2005), "Polowa manifestu", in J. Brockman, *Nowy Renesans: Granice nauki (The New Humanists: Science at the Edge)*, pp.231-261. Wydawnictwo CiS, Warszawa.

Liu Y.T. (2007), *Distinguishing Digital Architecture: 6th Far Eastern International Digital Architectural Design Award*. Birkhäuser, Basel.

Marzona D. (2004), *Minimal Art*, Taschen, Köln.

Novak M. (1996), "Transmitting architecture: transTerraFirma/Tidsvagn01 v2.0", *Architects in Cyberspace, Architectural Design*, n. 118, pp. 43-47.

Ricoeur P. (1985), *Egzystencja i hermeneutyka (Existence et hermeneutique: Le conflit des interprétations)*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

Ricoeur P. (1965) trad. pol. (1989), *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia (Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning)*, in *Język, tekst, interpretacja*, PIW, Warszawa, vol. 1.

Spiller N. (2008), *Digital Architecture Now: A Global Survey of Emerging Talent*. Thames & Hudson Ltd, London.

Welsch W. (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Universitas, Kraków.

Tatarkiewicz W. (1985), *Historia estetyki. Arkady, Warszawa*, vol. 1-3.

Zellner P. (1999), *Hybrid Space: New Forms in Digital Architecture*, Thames & Hudson, London.

# M

## MAGIC

### magia

**autore:** Alessandra Capuano  
Dipartimento di Architettura  
e Progetto  
"Sapienza" Università di Roma

### LINK:

**citazione:** Ponti G. (1957), *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova.

**immagine:** Alvaro Siza V., Castanheira & Bastai Arquitectos Associados, Jun Sung Kim (2006), *Anyang Pavilion*

### riferimenti:

Gropius W. (1967) (trad. it.2009), *Apollo nella democrazia*, Introduzione di Biraghi M., Traduzione di De Marchi C., a cura di GIZMO, Zandonai editore, Rovereto.

Hautecoeur I. (1954) (trad. it.2006), *Mistica e architettura. Il simbolismo del cerchio e della cupola*, a cura di Bilancioni G., Bollati Boringhieri, Torino.

Norberg-Schulz C. (1974), *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 2003 oppure *Intenzioni in architettura (1977)* Officina, Roma.

Ripellino A. M. (1973), *Praga Magica*, Einaudi, Torino.

Rykwert J. (1963) (trad. it. 2002) *L'idea di città*, Adelphi, Milano.

Snodgrass A. (1985) (trad. it.2008), *Architettura, tempo, eternità*, Bruno Mondadori, Milano.

Terranova A. (2001), *Maestri Metropolitani*, Meltemi, Roma.

## maschera

### MASK

**autore:** Daniela Buonanno  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

#### citazioni iniziali:

1. (a cura dell'autore) Tschumi B. (1996), *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge.
2. Semerani L. (2009), "Alcune note sulla maschera", in *La maschera. Firenze Architettura*, anno XII, n.2

#### immagini:

1. Ponti G. (1970), *Cattedrale di Taranto*.
2. OMA (2015), Fondazione Prada, Milano (foto di Paola Scala).

#### riferimenti:

Catucci S. (a cura di) (2001), *Spazi e maschere*, Meltemi, Roma.  
Montanari F. (1996), *Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Torino.  
Nardi G. (2001) "Costruzione e involucro", in Cao U., Catucci, S. (a cura di) (2001), *Spazi e maschere*, Meltemi, Roma.  
Rocci L. (1981), *Vocabolario Greco-Italiano*, S.L.: Dante Alighieri.  
Tschumi B. (1996), *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge.

## medium

### MEDIUM

**[1] autore:** Maria Pia Amore  
DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli Federico II

### LINK:

#### citazione iniziale: (a cura dell'autore)

1. McLuhan M., Fiore Q. (1967), *Medium is the message*, produced by Jerome Agel trad. it (2011), *Il medium è il messaggio*, Corraini, Mantova.
2. Tschumi B., Berman M. (2005), *Index architettura. Archivio dell'architettura contemporanea*, Postmedia Books, Milano.

**immagine:** De Fusco R. (1967), *Architettura come mass medium*, Copertina del libro.

#### riferimenti:

Chase S. (1966), *Il potere delle parole*, Bompiani, Milano.  
De Fusco R. (1967), *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari.

De Fusco R. (1973), *Segni, storia e Progetto*, Laterza, Bari.

Dorfles G. (1959), *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino.

Eco U. (1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milano.

Koenig G.K. (1964), *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria editrice Fiorentina, Firenze.

Koolhaas R. (1998), *S,M,L, XL*, Monacelli Press, N.Y.

McLuhan M. (1962), *La galassia Gutenberg*, Armando, Roma.

**[2] autore:** Barbara Melis  
Dipartimento di Architettura  
e Design Politecnico di Torino

### LINK:

**citazione iniziale:** Koolhaas R. (1995), *S,M,L, XL*, The Monacelli press, New York.

#### immagini:

1. McLuhan M., Fiore Q. (1967), cit., *Medium is the message*, produced by Jerome Agel (trad.it. 2011) *Il medium è il messaggio*, Corraini, Mantova.
2. Neutelings e Riedijk (2006), Netherlands Institute For Sound And Vision, Hilversum.

**citazione:** Virilio P. (1999), *Paul Virilio: il futuro nello spazio "stereoreale"*, la Repubblica 22 marzo 1999.

#### riferimenti:

Bateson G. (1979), *Mind and nature. A necessary unity*, Bantam Books, (ed. it. trad. 1984) "Stile, grazia, informazione" in *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Adelphi, Milano.  
Benjamin W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, (trad. it. 1991) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.  
Dorfles G. (2010), "Estetica progetto sostenibilità: da Artificio e Natura ad oggi", in Berrini M., Colonnetti A., *Green life. Costruire città sostenibili*, Editrice Compositori, Bologna.  
Eco U. (1968), *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano.  
Irace F. (2010), "The green mile", in Berrini M., Colonnetti A., *Green life. Costruire città sostenibili*, Editrice Compositori, Bologna.  
McLuhan M. (1964), *Understanding Media*, Routledge & Kegan, London, (trad. it. 1999), *Gli*

*strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano.  
Rocca E. (2008), *Estetica e architettura*, Il Mulino, Bologna.

Rogers R., Gumuchdjan P. (1997), *City for a small planet*, Faber e Faber Paperback, London, (trad. it. 2000), *Città per un piccolo pianeta*, Erid'A/Kappa, Roma.

## mercato e bellezza

### MARKET AND BEAUTY

**autore:** Paolo Antonelli  
DAD - Dipartimento di Architettura  
e Design  
Politecnico di Torino

### LINK:

**box di approfondimento:** La Rocca G., *Intervista a Mario Cucinella*, online <http://bit.ly/1UYDFAP>

#### riferimenti:

Antonelli P. (2009), "Economia e forma nel progetto della Grandescala", in De Rossi A. (a cura di), *GrandeScala. Architettura Politica Forma*, LIST, Roma-Barcellona.  
Bauman Z. (2007) [I ed.1987], *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino.  
Bauman Z. (2002) [I ed.2000], *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari.  
Bianchetti C. (2008), *Urbanistica e sfera pubblica*, Donzelli, Roma.  
Caille' A. (2005) [I ed.1988], *Critica della ragione utilitaria*, Bollati Boringhieri, Torino.  
David P.A. (2000), *Path dependence, its critics and the quest for 'historical economics'*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham.  
De Rossi A. (a cura di) (2009), *Grande Scala. Architettura Politica Forma*, LIST, Roma-Barcellona.  
Isola A. (1980), *Valore potere e l'architettura*, Interventi, Levrotto & Bella, Torino.  
Olmo C. (2009), "Confini, valori, terzietà oltre il villaggio di Euclide", in De Rossi A., cit.  
Secchi B. (2000), *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma Bari.  
Simon H. (2000), *Scienza economica e comportamento umano*, Einaudi, Torino.  
Starobinski J. (2001) [I ed.1999], *Azione e reazione. Vite e avventure di una coppia*, Einaudi, Torino.  
Vattimo G., Rovatti P.A., (a cura di) (1983), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

## moda

### FASHION

**autore:** Fabrizia Forte  
DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli

### LINK:

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Milizia F. (1781), *Principj di Architettura Civile*.

**immagine:** Copertina del libro di Morenco Mores C. (2006), *Da Fiorucci ai Guerrilla Stores*, Marsilio, Padova.

**box di approfondimento:** Danna S. (2007), "L'architettura diventa moda", *Il Sole24 ore*, 12 febbraio 2007.

### riferimenti:

Gregotti V. (2008), *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino.

La Cecla F. (2008), *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino.

Loos A. (1897) trad.it (1972), *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano.

Milizia F. (1781), *Principj di Architettura Civile*, Finale

Simmel G. (2001), *La Moda*, Mondadori, Milano.

Svendsen L. F. H. (2006), *Filosofia della moda*, Guanda, Parma.

Scalise I.M. (2010), "Mario Botta", in *la Repubblica* del 24 ottobre 2010.

## morfologia

### MORPHOLOGY

**[1] autore:** Marco Maretto  
DICaTeA- Dipartimento di  
Ingegneria Civile, dell'Ambiente,  
del Territorio e Architettura  
Università di Parma

### LINK:

**immagine:** Aymonino A. (1973), *Progetto per Roma-Est*, XV Triennale di Milano.

### riferimenti:

Aymonino C. (1977), *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma.

Castex J. (1980), "L'architecture et la ville", in *Les Cahiers de la recherche architecturale* n. 5, Paris.

Gregotti V. (1966), *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.

Maretto M. (2012), *Saverio Muratori. Il progetto della città/Saverio Muratori. A Legacy in Urban Design* (ita-ing) FrancoAngeli, Milano.

Maretto M. (2008), *Il paesaggio delle differenze*.

*Architettura, città e territorio nella nuova era globale*, ETS., Roma.

Muratori S. (1967), *Civiltà e territorio*, G.S.S.U., Roma.

Muratori S. (1963), *Architettura e civiltà in crisi*, G.S.S.U., Roma.

Paneraï P., Depaule J.C., Demorgo, M. (1999), *Analyse urbaine*, Editions Parenthèses, Marsiglia.

Rossi A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.

**[2] autore:** Carmine Piscopo

DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

#### citazioni:

1. W. Goethe (1952), *Scienza e natura*, pp. 126-127, Laterza, Roma Bari.

2. Fortier B. (1985), "L'Atlante di Parigi. Le strategie della memoria", in *Casabella*, n. 518, Milano.

**immagine:** Installazione del nuovo Museo Magritte (2009), Bruxelles.

#### riferimenti:

Chastel A. (1977), "Preface", in Boudon F., Chastel A., Couzy H., Hamon F., *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles a Paris*, C.N.R.S., Parigi.

Eisenman P. D. *The House of Memory, The Texts of Analogy*, MIT, Cambridge.

Rapuno D. (2008), v. "contaminazione", *Enciclopedia dell'Architettura* Federico Motta, Milano.

Spirito F. (2008), "La composizione urbana", in Fatigato O., Viscione S. (a cura di), *La composizione urbana. Materiali di ricerca*, n° 6, Cuen, Napoli.

Vitale D. (1981), "Architettura Idee e materiali", in Rossi A., Meda L., Vitale D., *Architettura/Idea*, Alinari, Firenze.

## mosaico culturale

### CULTURAL MOSAIC

**[1] autore:** Aldo Aveta  
DiARC, Dipartimento Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione:** Romano M. (2008), *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino.

#### immagini:

1. Brendshaw J. (2006), *Iowa city-mosaic*, online: <http://bit.ly/25AQZzf>

2. Composite City, Bucarest (foto di Paola Scala).

#### riferimenti:

Hannerz U. (2001), *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna.

Pane R. (1980), "Il canto dei tamburi di pietra", in *Napoli Nobilissima*, n. 38, 1999, Arte Tipografica, Napoli.

Trione A. (1999), "La cultura e i suoi beni nella società contemporanea", in AA.VV., *Monumenti e siti in un mondo in crisi*, in *Restaura*, n. 149.

**[2] autore:** Maria Teresa Sepe

DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

#### citazioni:

1. Sandercock L. (1998), *Towards Cosmopolis. Planning for multicultural cities*, John Wiley and sons, Chichester.

2. Marcuse P. (1994) "Not chaos but walls: postmodernism and the partitioned city", in S. Watson, K. Gibson, *Postmodern cities and spaces*, Blackwell, Oxford.

#### box di approfondimento:

De Luca A. P. (2013), "Lo specchio dell'io: ritornando da scrittrici", *Oltreoceano*, n. 7, pp. 45-55.

#### riferimenti:

Appadurai A. (1990), "Disjuncture and difference in the global cultural economy", in M. Featherstone, *Global culture: nationalism, globalization and modernity*, Sage, London.

Castles S., Davidson A. (2000), *Citizenship and migration*, Macmillan, London.

Cohen A. (1994), "La lezione dell'etnicità", in V. Maher, *Questioni di etnicità*, Rosenberg&Sellier, Torino.

Gibbon J. (1938), *The Canadian Mosaic*, McClelland&Stewart Limited, Toronto.

Hannerz U. (2001), *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna.

Marcuse P. (1994), "Not chaos but walls: postmodernism and the partitioned city", in S. Watson, K. Gibson, *Postmodern cities and spaces*, Blackwell, Oxford.

Porter J. (1965), *The Vertical Mosaic: An Analysis of Social Class and Power in Canada*. University of Toronto Press

Sandercock L. (2002), *Towards Cosmopolis. Planning*

for *multicultural cities*, John Wiley and sons (first ed. 1998), Chichester.  
 Tarrús A. (1993), "Spazi «circolatori» e spazi urbani. Differenze fra i gruppi di migranti", *Studi Emigrazione*, XXXII (118), 1995, pp. 247-261.  
 Taylor C., Habermas J. (1998), *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano.  
 Zagrebelsky G. (2006), "La sfida multiculturale alla società occidentale", *la Repubblica*.

## N

nice

### NICE

**autore:** Ernesto Ramon Rispoli  
 Bau Centro Universitario de Diseño,  
 Barcellona  
 GREDITS, Grupo de Recerca en Diseño  
 y Transformación Social

### LINK:

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Merriam-Webster's Dictionary, s.v. *nice*.  
**immagini:** (a cura dell'autore) screenshot del sito <http://www.nice-houses.tumblr.com/>  
**riferimenti:**  
 Eco U. (2004), *Storia della Bellezza*, Bompiani, Milano.  
 Eco U. (2007), *Storia della Bruttezza*, Bompiani, Milano.

nichilismo

### NIHILISM

**autore:** Giovanni Galli  
 DSA - Dipartimento di Scienze per  
 l'Architettura  
 Università degli Studi di Genova

### LINK:

**citazioni:**  
 1. (a cura dell'autore) Tzara T. (1918), Manifesto Dada.  
 2. Aravena A. (2007), *Alejandro Aravena. Progettare e costruire*, Mondadori Electa, Milano.  
**immagine:** (a cura dell'autore) Archizoom Associati, ipotesi di linguaggio architettonico non figurativo.  
**riferimenti:**  
 Branzi A. (2005), "Andrea Branzi: la ville continue (interview à Andrea Branzi)", *Moniteur Architecture*

AMC n. 150, p. 88-94.  
 Koolhaas R. (1978), *Delirious New York*, Electa, Milano.  
 Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, Les éditions G. Crès et C., Parigi.  
 Le Corbusier (1929), *Oeuvre Complète*, vol. I, Les Editions d'Architecture, Zurigo.  
 Pevsner, N. (1936) trad. it (1945), *I pionieri dell'architettura moderna. Da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano.  
 Piranesi G.B. (1765), *Parere sull'architettura*.  
 Rossi, A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.  
 Varnelis, K. (2006), "Programming After Program: Archizoom's No-Stop City", *Praxis: Journal of Writing and Building*, n. 8, pp. 82-91.  
 Venturi R. (1972), *Learning from Las Vegas*, MIT Press, (trad. it. 2010) *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Milano.

## O

opera d'arte totale

### TOTAL ARTWORK GESAMTKUNSTWERK

**autore:** Antonio di Campi  
 Departamento de Arquitectura y Artes  
 Universidad Técnica Particular de Loja,  
 Ecuador

### LINK:

**citazione iniziale:**  
 R. Wagner (1850), *Das Kunstwerk der Zukunft*, (trad. it 1983) Cozzi A. (a cura di), *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano.  
**immagine:** Fotogramma di *Metropolis* (1927), Fritz Lang.  
**riferimenti:**  
 Groys B. (1998), *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowietunion*, Carl Hanser Verlag, München-Wien.  
 Krauss R. (1994), *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge.  
 Schmitt C. (1960), *Die Tyrannei der Werte: Überlegungen eines Juristen zur Wert-Philosophie*, Kohlhammer, Stuttgart.  
 Vidler A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, .  
 Wagner R. (1850), *Das Kunstwerk der Zukunft*, Verlag

Otto Wigand, Leipzig.  
 Žižek S. (2002), *For They Know not What They Do. Enjoyment as a political factor*, Verso, London.

ordinario

### ORDINARINESS

**autore:** Orfina Fatigato  
 Laboratoire Gerphau / UMR CNRS  
 7218 LAUVE  
 MAA, ENSA Paris-Malaquais

### LINK:

**immagine:** Ghirri L. (1986), *Esplorazioni sulla Via Emilia*.  
**box di approfondimento:** Perce G. (1994), *Infra-ordinario*, Bollati-Boringhieri, Torino.  
**riferimenti:**  
 Ardenne P. (2002), *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Éditions Flammarion, Paris.  
 Chavier É. (2011), *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Anacharsis Éditions, Toulouse.  
 Cohen J.-L. (2011) (a cura di), *La modernité, promesse ou menace? France: 101 bâtiments 1914-2014*, Dominique Carré Editeur, Paris.  
 Corboz A. (2001), *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Editions de l'Imprimeur, Besançon.  
 De Certeau M. (1990), *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris.  
 Jost F. (2007), *Le culte du banal*, CNRS Éditions, Paris.  
 Marini S. (2011), *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata.

ossimoro

### OXYMORON

**autore:** Andrea Sciascia  
 Dipartimento di Architettura  
 Università degli Studi di Palermo

### LINK:

**citazione iniziale:** Enciclopedia Treccani, s.v. *ossimoro*.  
**box di approfondimento:** ossimori in architettura.  
**immagine:** Botero F. (1988), *Ballerina alla sbarra*.  
**riferimenti:**  
 Boullée E.L. (1953), *Architecture. Essai sur l'art*. (trad. it. 1967), *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia.  
 Rigggen Martinez A. (1966), *Luis Barragán*, Electa, Milano.

Pizzigoni V. (a cura di) (2010), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino.  
 Neumeyer F. (1997), *Mies van der Rohe. Le architetture e gli scritti*, Skira, Milano.  
 Rossi A. (1990), *Autobiografia scientifica*, Pratiche edizioni, Parma.  
 Sciascia A. (2014), "Il rumore del tempo e la patina dell'architettura", in Carlotti P., Nencini D., Posocco P. (a cura di), *Mediterranei. Traduzioni della modernità*, FrancoAngeli, Milano.

## ouvrage d'art AN ENGINEERED ARTWORK

**autore:** Daniela Perrotti  
 Laboratoire de recherche LAREP -  
 Ecole Nationale Supérieure du Paysage  
 de Versailles

### LINK:

**immagine:** Pier Luigi Nervi (1936-40), *Hangar dell'aeroporto di Orvieto*.  
**riferimenti:**  
 Bonnot De Condillac E. (1798), "Essai sur l'origine des connaissances humaines", *Oeuvres de Condillac, revues et corrigées par l'auteur*, Ch. Houel, Imprimeur, Parigi.  
 Guattari F. (1991), "L'hétérogenèse machinique", *Chimères*, n. 11.  
 Ingersoll R. (2006), "Infrastructure as Art. Toward Urban Ready-mades", in *Sprawltown. Looking for the city on its edges*, Princeton Architectural Press, New York.  
 Picon A. (1979), *L'art de l'ingénieur, constructeur, entrepreneur, inventeur*, Centre Georges Pompidou, le Moniteur, Parigi.  
 Picon A. (2001), "Réel, virtuel et esthétique des infrastructures", in Prelorenzo C., Rouillard D., *Mobilité et esthétique. Deux dimensions des infrastructures territoriales*, L'Harmattan, Parigi.  
 Picon A., Yvon M. (1989), *L'Ingenieur artiste, dessins anciens de l'École des Ponts et Chaussées*, Presses de l'École des ponts et chaussées, Paris.  
 Rolt L.T.C. (1958), *Thomas Telford*, London: Longmans, Green and Co (ried. 2007), The History Press, Londra.  
 Simonnet C. (2001), "Ouvrage d'art, œuvre d'art", in Prelorenzo C., Rouillard D., *Mobilité et esthétique. Deux dimensions des infrastructures territoriales*, L'Harmattan, Parigi.

Smithson R. (1967), "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum*, Vol. VI, n. 4.  
 Telford T. (Rickman J. ed.) (1838), *Life of Thomas Telford, civil engineer, written by himself, containing a descriptive narrative of his professional labours, with a folio atlas of copper plates*, J. and L.G. Hansard and Sons, Londra.

## P paradigma

### PARADIGM

**autore:** Gianluca Burgio  
 Università Kore di ENNA

### LINK:

**citazione iniziale:** Enciclopedia Treccani, s.v. *Paradigma*, online: <http://bit.ly/1qD5Xo4>  
**box di approfondimento:** Aymonino A. (2012), "Più spazio meno volume: un racconto in movimento", in Ricci M. (2012), *Nuovi Paradigmi*, List, Trento.  
**immagine:** copertina del libro Ricci M., cit.  
**riferimenti:**  
 Agamben G. (2008), *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino.  
 Baxandall M. (1978), *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino.  
 Baxandall, M. (2009), *Parole per immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Bollati Boringhieri, Torino.  
 Foucault M. (1966) trad.it, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano.  
 Foucault, M. (1969), *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano.  
 Kuhn S. (1962) trad. it (1971), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino.

## parametrico PARAMETRIC

**autore:** Alberto Pugnale  
 Faculty of Architecture, Building and Planning  
 MSD - Melbourne School of Design

### LINK:

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) *Concise Encyclopedia of Mathematics 2003*, traduzione dell'autore.  
**immagine:** (a cura dell'autore) Pizzigoni P. (1961),

*Chiesa di Longuelo, ricostruzione a cura di Alberto Pugnale.*

**box di approfondimento:** (a cura dell'autore) Moretti L. (1957), "Forma come struttura", in *Spazio (Estratti)*, giugno-luglio.

### riferimenti:

Aish R. (2005), "Extensible computational design tools for exploratory architecture", in Kolarevic B., *Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing*, Routledge. Vedi anche: Shea K., Aish R., Gourtovala M., "Towards integrated performance-driven generative design tools", in *Automation in Construction*, Vol.14, no.2.  
 Cache B., Beaucé P. (Objectile) (2003) "Vers une mode de production non-standard", in *Architectures non standard*, Centre Pompidou, Parigi, (pubblicato parzialmente) (trad.it 2004) "Verso un modo di produzione non-standard", in *ARCH'it*, online: <http://bit.ly/1NJVX84>  
 Eastman C., Teicholz P., Sacks R., Liston K., *BIM Handbook (2011), A Guide to Building Information Modeling for Owners, Managers, Designers, Engineers and Contractors*, Wiley, Hoboken.  
 Gramazio F., Kohler M. (2008), *Digital Materiality in Architecture*, Lars Müller Publisher, Zurigo.  
 Moretti L. (1957), "Forma come struttura", *Spazio (Estratti)*, giugno-luglio.  
 Moretti L. (1971), "Ricerca matematica in architettura e urbanistica", *Moebius*, n. 1, pp. 30-53.  
 Rogers D.F. (2001), *An introduction to NURBS: with historical perspective*, Morgan Kaufmann, San Francisco.  
 Schumacher P. (2008), *Parametricism as Style - Parametricist Manifesto*, presented and discussed at the Dark Side Club, 11th Architecture Biennale, Venezia.  
 Spuybroek L. (2009), *Research & Design: The Architecture of Variation*, Thames & Hudson, Londra.  
 Weisstein Eric W. (2003), *Concise Encyclopedia of Mathematics*, Chapman & Hall/CRC, Boca Raton.

## patina

**PATINA**

**autore:** Bianca Gioia Marino  
DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

**LINK:**

**citazione iniziale:** Sartwell C. (2006), *I sei nomi della bellezza*, Einaudi, Torino.

**immagini:**

1. Caixa Forum Madrid (2007), Herzog & de Meuron, Madrid.

2. screenshot dal forum Yahoo Answers.

**box di approfondimento:** estratto dalla rivista *Detail* n.4, 2005

**riferimenti:**

Bodei R. (2009), *La vita delle cose*, Laterza, Roma Bari.

Brandi C. (1963), *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Carchia G. (1981), *La Rovina*, Rivista di Estetica, n. 8, anno XXI, Torino.

Carchia G. e D'Angelo P. (a cura di) (2007) *Dizionario di Estetica*, Laterza, Roma-Bari.

Conti A. (2005), *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano.

Conti A. (1982), "La patina della pittura a vent'anni dalle controversie 'storiche'. Teoria e pratica della conservazione" in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 16.

D'Angelo, P. (2011), *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.

Heidegger, M. (1950), *Holzwege*, (trad. it 1968), a cura di Chiodi, P., *Sentieri interrotti*, la Nuova Italia, Firenze.

Kubler G. (1972), *The Shape of Time*, (trad. it. 2002), *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino.

Marino, B.G. (2006), *Restauro e Autenticità. Nodi e questioni critiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Pareyson, L. (1954), *Estetica della formatività*, Edizioni di Filosofia, Torino.

Philippot, P. (1966), "La nozione di patina e la pulitura delle pitture", in *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, IX, pp. 138-143.

Ruskin J. (1894) trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano.

## perfettibilità

**PERFECTIBILITY**

**autore:** Graziella Trovato  
Departamento de Composición Arquitectónica  
Universidad Politécnica de Madrid  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

**LINK:****citazioni:**

1. Conrad J. (1915), *Victory*.

2. LAN Architecture, *79 Collective Housing Units*, Bègles, online: [www.lan-paris.com/project-72-collective-housing-units.html](http://www.lan-paris.com/project-72-collective-housing-units.html)

**immagine:** Aravena A., "Elemental" a Iquique, in Cile: flessibilità a basso costo.

**box di approfondimento:** Borges J.L., *In cerca dell'assoluto*, ora in AA.VV. (2014), *Racconti matematici*, Einaudi, Torino.

**riferimenti:**

Druot F., Lacaton A. Vassal J.P. (2007), *Plus. Les grands ensembles de logements. Territoire d'exception*, Gustavo Gili, Barcellona.

Habreken N.J (1981), *Variations: the systematic design of supports*, MIT Press, Cambridge.

## perturbante

**UNCANNY**

**autore:** Ernesto Ramon Rispoli  
Bau Centro Universitario de Diseño,  
Barcellona  
GREDITS, Grupo de Recerca en Diseño  
y Transformación Social

**LINK:**

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (Il perturbante), 1919.

**immagini:**

1. Il perturbante come estraniamento. Foto di fronte e di profilo, online: <http://bit.ly/1VMkHNO>

2. Zaha Hadid, Museo Maxxi, foto di Fabio Dumontet.

3. Manifesto della saga di Twilight: il perturbante "addomesticato" dell'epoca contemporanea.

**box di approfondimento:** Viganò M., "L'architettura secondo George Fats", online:

<http://www.gizmoweb.org/tag/george-fats/>

**riferimenti:**

Freud S. (1919), "Das Unheimliche", in *Imago* n. 5,

pp. 297-234; (trad. it. 1977) "Il perturbante", in Id., *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino.

Tschumi B. (1977), "The Pleasure of Architecture", in *Architectural Design*, vol. 47, n. 3, pp. 214-218.

Vidler A. (1987), "The Architecture of the Uncanny: The Unhomely houses of the Romantic Sublime", in *Assemblage* n. 3, luglio 1987.

Tschumi B. (1989), "De-, Dis-, S-", in Barbara Kruger, Phil Mariani (a cura di), *Remaking History*, Bay Press, Seattle; (trad. it. 2005) in Tschumi B., *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna.

Vidler A. (1992), *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Londra/Cambridge; (trad. it. 2006) *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio dell'età contemporanea*, Einaudi, Torino.

Eco U. (2007), "Il perturbante", in Id. (a cura di), *Storia della Bruttezza*, Bompiani, Milano.

Gregory P. (2001), "Nescio quid": riflessi del sublime nell'architettura contemporanea, in *Op.cit.*, n. 142, settembre.

## porosità

**POROSITY**

**autore:** Anna Sirica  
DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

**LINK:**

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Platone, Symposium, 203b-c

**box di approfondimento:**

1. Benjamin F. (1925), (trad.it 2007) *Immagini di città*, Einaudi, Torino.

2. Arosio E. (2008), "Il futuro è la città porosa", in *l'Espresso*, 3 luglio.

**immagine:** Alessandro Cimmino, serie 'Myday' su Napoli.

**riferimenti:**

Steven Holl (2004), *Parallax*, Postmedia books, Milano.

Bocchi R. (2007), "Spazi permeabili. Per un'architettura dell'incontro", in Fuksas M., Ingersoll R. (a cura di) *La civiltà dei superluoghi*, Damiani, Bologna.

## post-global city

### POST-GLOBAL CITY

**autore:** Massimo Clemente

Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR)

#### LINK:

**citazione:** Ciorra P. (2004), "L'utopia globale", in Sedda F.

(a cura di), *Glocal. Sul presente a venire*, Sossella, Roma.

**box di approfondimento:** Purini F. (2004), Introduzione in Sacchi L. (a cura di), *Tokyo-to*, Skira, Milano.

#### Immagini:

1. Shanghai metropoli globale, online: <http://bit.ly/1oQ4Fol>

2. Napoli, Piazza Mercato, Ramadan.

#### riferimenti:

Abel C. (1994), "Localization versus globalization", *Architectural Review*, September 1994.

Allam K.F., Martiniello M., Tosolini A. (2004), *La città multiculturale. Identità, Diversità, Pluralità*, EMI, Bologna.

Bauman Z. (2003), *City of fears, city of hopes*, Goldsmiths' College, Centre for Urban and Community Research, London.

Clemente M. (2011), *Città dal mare. L'arte di navigare e l'arte di costruire le città*, Editoriale Scientifica, Napoli.

Clemente M. (2010), "De-globalisation and creativity: a contribution towards sustainable and intercultural architectures and cities", *International Journal of Sustainable Development*, vol. 12, n. 2, Publishers Inderscience Enterprises Ltd.

Clemente M., Esposito De Vita G. (2008), *Città interetnica. Spazi, forme e funzioni per l'aggregazione e per l'integrazione*, Editoriale Scientifica, Napoli.

Eldemery I. M. (2009), "Globalization challenges in architecture", *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 26, n. 4, Winter 2009, pgg. 343-354.

Germain A. (2000), *Immigrants and Cities: Does Neighborhood Matters? Montreal*, Centre de recherche interuniversitaire de Montréal sur l'immigration, l'intégration et la dynamique urbaine.

Koolhaas R. (1996), "Architecture and Globalization" in Saunders W. S., *Reflections on Architectural Practice in the Nineties*, Princeton Architectural Press, NY.

Lewis R. K. (2002), *Architecture and the Global City*, online: <http://bit.ly/150wQsY>

Low M., Barnett C. (2000), "After globalisation", in *Environment and planning D: society and space*, vol. 18, n. 1.

Martiniello M. (2000), *Le società multietniche*, il Mulino, Bologna.

McNeill D. (1999), "Globalization and the European city", in *Cities*, vol. 16, n. 3, June 1999.

Nijman J. (1999), "Cultural globalization and the identity of place; the reconstruction of Amsterdam", in *Ecumene*, vol. 6, n. 2, pgg. 146-164.

Pieterse J. N. (1994), "Globalisation as Hybridisation", in *International Sociology*, June 1994, vol. 9, pgg. 161-184.

Sandercock L. (1998), *Towards Cosmopolis. Planning in multicultural cities*, England Sage, Londra.

Sassen S., (1991), *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press, NY.

Sen A. (1999), *Development as Freedom*, Oxford University Press, Oxford.

Walker K. (2001), "Architectures of Globalization", in *Places*, vol. 14, n. 2.

## programma

### PROGRAMME

**[1] autore:** Paola Marotta

D'Arch - Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Palermo

#### LINK:

**citazione iniziale:** Merriam Webster's dictionary, cit. in Tschumi B, Berman M. (2003), *Index Architectura*, s.v. programma, p. 172, Postmedia books, Milano.

**box di approfondimento:** Branzi A. (2006), *Modernità debole e diffusa*, Skira, Ginevra Milano.

#### riferimenti:

Cibic A. (2010), *Rethinking happiness*, Corraini, Mantova.

Mazza L. (1997), *Trasformazioni del piano*, FrancoAngeli, Milano.

Oliva F. (2011), Relazione introduttiva al XXVIII Congresso INU, *La città oltre la crisi: risorse, welfare, governo*, Livorno.

Palermo P. C. (2004), *Trasformazioni e governo del territorio*, FrancoAngeli, Milano.

Salzano E. (2003), *Le nuove leggi urbanistiche: l'opportunità per costruire nuove strategie territoriali*

e nuove relazioni tra istituzioni, cittadini e operatori economici, online: [www.eddyburg.it](http://www.eddyburg.it)

Secchi B. (2000), *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Bari.

**[2] autore:** Federico Bilò

IDEA\_ infrastrutture, design,  
engineering, architettura  
Università degli Studi "G.d'Annunzio"  
Chieti Pescara

#### LINK:

**citazione iniziale:** Kolatan S. (1998), "Logics and Logistics of Waiting, Advanced Studio IV", cit. in Tschumi B, Berman M. (trad. it. 2003), *Index Architectura*, s.v. programma, p.170, Postmedia books, Milano.

**immagine:** OMA\_Koolhaas R., Seattle Public Library, Informational Diagram Program, online:

<http://bit.ly/154NVEH>

**box di approfondimento:** Koolhaas R. "Parco della Vilette" in Lucan J. (1990), *OMA. Rem Koolhaas*, Electa, Milano.

#### riferimenti:

"L' Architecture d'Aujourd'hui" n. 238, 1985, numero monografico dal titolo OMA.

Blake P. (1983), *La forma segue il fiasco*, Alinea, Firenze.

Ciorra P., s.v. Programma, in Biraghi M., Ferlenga A. (2012), *Architettura del Novecento vol. I. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino.

Guadet J. (1909), *Eléments et théorie de l'architecture*, Parigi.

Purini F. (1988), "Rifluta nel suo stesso successo", in *Lotus*, n. 57, 1988.

Samassa F. (2004), "Un edificio non è un edificio non è un edificio. L'anarchitettura di Giancarlo De Carlo", in Samassa F. (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, IUAV Archivio Progetti, Il Poligrafo, Padova.

Sarkis H. (2001), "The Paradoxical Promise of Flexibility", in AA.VV. (a cura di Hashim Sarkis), *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*, Prestel Verlag, Monaco Londra NY.

## proportio

### PROPORTIO

**autore:** Ivana Carbone

DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

#### citazione iniziale:

Le Corbusier (1948), "Ineffable Space", (trad.it. 2003) "Lo spazio indicibile" ora in Tamborrino R. (a cura di), *Le Corbusier. Scritti*, Einaudi, Torino.

#### immagini:

**1.** L'uomo come sistema di proporzioni nella storia dell'architettura

**2.** (a cura dell'autore) *Mimesi*, auditorium Oscar Niemeyer, Ravello.

#### riferimenti:

AA.VV. (2009), *Architetture e Città del Terzo Millennio*, n. 00, n. 01, n. 02, n. 03, Edizioni Dell'Anna, Roma.

Arnheim R. (1969), *Visual Thinking*, Berkeley Los Angeles: the Regents of the University of California.  
Bosselmann P., Flores J., Gray W., Priestley T., Anderson R. (1984), *Sun, wind, and comfort – A study of open spaces and sidewalks in four downtown area*, Institute of Urban and Regional Development, College of Environmental Design, Berkeley - University of California.

Cecchetto A. (1998), *Progetti di Luoghi. Paesaggi e architetture del Trentino*, Cierre, Verona.

Gauzin-Müller D. (2003), *L'architecture écologique*, (trad. it. 2007) *Architettura sostenibile - 29 esempi europei di edifici e insediamenti ad alta qualità ambientale*, Edizioni Ambiente, Gallarate Varese.

Kepes G. (a cura di) (1968), *Module, proportion, symétrie, rythme*, La Connaissance, Bruxelles.

Leder D. (1990), *The absent body*, The University of Chicago Press, Chicago.

Leopardi G., "Della natura degli uomini e delle cose", ora in Cacciapuoti F. (a cura di) (1999), *Edizione tematica dello Zibaldone di pensieri stabilita sugli Indici leopardiani*, Donzelli, Roma.

Longhi G. (2009), *L'infinito dell'anima, il limite delle risorse*, DU-IUAV, Venezia.

Martellotti D. (2004), *Architettura dei sensi*, Mancosu, Roma.

Merleau-Ponty M. (1965), *Fenomenologia della percezione*, a cura di Andrea Bonomi, Il Saggiatore, Milano.

Pallasmaa J. (2005), *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley, NY.

Ponti G. (1957), *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova.

Portoghesi P. (1999), *Natura e Architettura*, Skira, Ginevra Milano.

Priori G. (2008), *Architetture frattali*, Edizioni Kappa, Roma.

Rahm P. (2009), *Architecture météorologique*, Archibooks, Parigi.

Rossetti A. (1998), *Prima dell'architettura*, Edizioni Graffiti, Napoli.

Sasso U. (2003), *Bioarchitettura*, Alinea, Firenze.

Scudo G., Ochoa De Le Torre J.M. (2003), *Spazi verdi urbani*, Sistemi editoriali, Napoli.

Toccolini A. (2009), *Progettare luoghi piacevoli*, Maggioli, Rimini.

Whyte W. H. (1990), *The social life of small urban spaces*, Projects for public spaces.

Zumthor P. (2007), *Atmosfera - Ambienti architettonici. Le case che ci circondano*, Mondadori Electa, Milano.

Zumthor P. (2003), *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano.

## pulchritudo

### PULCHRITUDE

**autori:** Renato Capozzi, Federica Visconti  
DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** Sartwell C. (2006), *I sei nomi della bellezza*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

#### immagini:

**1.** István Orosz, *Anamorfic*, online:

<http://www.incredibilia.it/opere-arte-anamorfiche/>

**2.** (a cura dell'autore) L'ordine miesiano. Montaggio su un disegno di A.R. Burelli.

#### riferimenti:

Adorno T. W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Aristotele (335 a.C.) *Περὶ ποιητικῆς*, (trad. it. 200)

Donini P. (a cura di), *Poetico*, Einaudi, Torino.

Bodei R. (1995), *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna.

Cacciari M. (2006), *La Città*, Pazzini, Rimini.

Cassirer E. (1924), *Eidos und Eidalon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, ed. It

(1998), *Eidos ed eidalon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Cortina, Milano.

Eco U. (2004), *Storia della Bellezza*, Bompiani, Torino.  
Gregotti V. (2004), *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma Bari.

Heidegger M. (1935), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, (trad. it. 2000) Zaccaria G., De Gennaro I. (a cura di), *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti Editore, Milano.

Kant I. (1790), *Kritik der Urteilskraft*, (trad. it. 1997) *Critica del giudizio*, UTET, Torino.

Panza P. L. (a cura di) (1996), *Estetica dell'architettura*, Guerini, Milano.

Platone (388-365 a.C.), *Φίληβος*, (trad. it. 1995) M. Migliori (a cura di), *Filebo*, Rusconi, Milano.

Platone (390-360 a. C.) *Πολιτεία*, (trad. it. 2007), Vegetti M. (a cura di), *La Repubblica*, Laterza, Roma-Bari.

Summerson J. (1964), *The classical language of architecture*, Taylor & Francis, London.

Valéry P. (1938), "Du sol et de l'informe", in *Degas Dase Dessin*, in Id. (1960), *Œuvres*, II, éd. Hytier, Gallimard, Parigi.

## R

## relazioni interessanti

### INTERESTING RELATIONSHIPS

**autore:** Rejana Lucci

DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Le Corbusier (1955), "Modulor 2", ora in Tamborrino R. (a cura di) (2003), *Le Corbusier. Scritti*, Einaudi, Torino.

**box di approfondimento:** Bucci A., Mascellani A., Montini N. (2011), *Genericità*, Aracne, Roma.

**immagine:** Acquedotto Carolino, di Luigi Vanvitelli (1762).

#### riferimenti:

Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, (trad. it. 1973), Longanesi, Milano.

Romano M. (2005), *L'estetica della città europea*, Einaudi, Torino.

Rossi A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia.

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

## residuale

**RESIDUAL****autore:** Anna Arioli

Dipartimento di Architettura e

Studi Urbani

Politecnico di Milano

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Gausa M. (2003), in AA.VV., *The metapolis dictionary of advanced architecture. City, Technology and Society in the Information Age*, Actar, Barcellona.**box di approfondimento:** (a cura dell'autore) Clément G. (2005), *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata.**immagine:** Pier Paolo Pasolini, fotogramma dal film *Accattone*.**riferimenti:**AA. VV. (2007), *Geometria e Natura*, Atti del Convegno ANCSA, Bergamo.AA. VV. (2006), *Mouvance II. Soixante-dix mots pour le paysage*, Editions de La Villette, Parigi.AA. VV. (2003), *Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age*, Actar, Barcellona.Augé M. (2007), *Tra i confini, città, luoghi, integrazioni*, Bruno Mondadori, Milano.Bourriaud N. (2004), *Postproduction*, Postmedia books, Milano.Calvesi M., Sarteanesi C. (a cura di) (2008), *Alberta Burri*. Triennale di Milano: Skira, Milano.Corboz A. (1998), *Ordine sparsa. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, FrancoAngeli, Milano.Corboz A. (1993), "Avete detto spazio?", in *Il disegno degli spazi aperti*, Casabella, n.597/598.Crotti S. (1997), "Interspazi": dai siti pubblici ai luoghi comuni, in *Le architetture dello Spazio pubblico. Forme del passato forme del presente*, Triennale di Milano.De Solà-Morales M. (2002), "Terrain vague", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 212, Barcelona.De Solà-Morales M. (1999), "Progettare città", *Quaderni di Lotus*, n.105. Electa, Milano.Desvigne M. (2003), "Eliminare ogni forma di Terrain Vague", in *Giornale dell'Architettura*, n. 10.Donadieu P. (2006), *Campagne Urbane. Una nuova proposta di paesaggio della città*, Donzelli, Roma.Dorfles G. (2006), *L'intervallo perduta*, Skira, Milano.Latouche S. (2008), *Breve trattato sulla decrescita*

serena, Bollati Boringhieri, Torino.

Marini S. (2010), *Nuove terre. Architetture e**paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata.Molinari L. (2005), "Aiuto! Help!", in *Abitare*, n. 455, Milano.Navarra M. (2008), *Repairing cities. La riparazione come strategia di sopravvivenza*, LetteraVentidue, Siracusa.Pollack L. (2006), "The Landscape for Urban Reclamation", in *Reclaiming Terrain*, in *Lotus International*, n. 128.Secchi B. (1984), "Un problema urbano: l'occasione dei vuoti", in *Casabella*, n. 503.Smithson A. & P. (2001), *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, NY.

## rigenerazione

**RIGENERATION****autore:** Daniela Buonanno

DIARC - Dipartimento di Architettura

Università di Napoli "Federico II"

**LINK:****citazione iniziale:** CNAPPC (2012), Piano Nazionale per la Rigenerazione Urbana Sostenibile.**box di approfondimento:** Gennari Sartori F.; Pietromarchi B. (a cura di) (2006), *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale. Pratiche ed estetiche per la città contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.**immagine:** screenshot della pagina del sito del Comune di Torino, dedicata agli interventi, le azioni e i processi, di rigenerazione urbana.**riferimenti:**Di Giulio R. (2013), *Paesaggi periferici. Strategie di rigenerazione urbana*, Quodlibet, Macerata.Musco F. (2009), *Rigenerazione urbana e sostenibilità*, FrancoAngeli, Milano.Diappi L. (2009), *Rigenerazione urbana e ricambio sociale. Gentrification in otto nei quartieri storici italiani*, FrancoAngeli, Milano.

## rovina

**RUIN****autore:** Emilia Esposito

DIARC, Dipartimento di Architettura

Università di Napoli "Federico II"

**LINK:****citazione iniziale:** Del Giudice D. (2000), cit. inGregotti V., *Diciassette lettere sull'architettura*, p. 142, Laterza, Bari.**box di approfondimento:**Solnit R. (2002), *Wastderlust, A history of Walking*, Viking, New York, cit. in La Cecla F. (2008), *Contro l'architettura*, p. 20, Bollati Boringhieri, Torino.**immagine:**Andrej Tarkovskij (1983), fotogramma tratto dal film *Nostalghia*.**riferimenti:**Augé M. (2010), "Il passato messo in scena. Intervista a M. Augé", in *R2 Diario di Repubblica*, Giovedì 11 dicembre.Augé M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.Benjamin W. (1926) trad. it, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.Carandini A. (2009), "Dalle rovine alla grande totalità del reale" in M. Barbanera (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità*, Bollati

Boringhieri, Torino.

Rapuano D. (2007), *Tra naturale e artificiale*, tesi di dottorato in Progettazione Urbana e Architettura, XX ciclo, Università degli studi di Napoli "Federico II".Simmel G. (1911), "Die ruine", in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig.Speroni F. (2002), *La rovina in scena, per un'estetica della comunicazione*, Meltemi, Roma.Venezia F. (2011), "Rovine e non finito" in *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*,

Electa, Milano.

**S**

## scarti

**WASTE****autore:** Fabrizia Ippolito

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale Luigi Vanvitelli

SUN Seconda Università di Napoli

**LINK:****citazione iniziale:** Warhol A. (1975), (trad. it. 2009) "L'estetica dello scarto", in *La filosofia di Andy Warhol*, Abscondita, Milano.**immagini:**1. Fessel M., Terreform ONE, online: <http://bit.ly/2ZocKh7>

2. Diller Scofidio+Renfro (2002-2006), High Line, New York.

#### riferimenti:

Augé M. (2004), *Rovine e macerie. il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bauman Z. (2004), *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*, Polity Press, Cambridge UK.

Berger A. (2007), *Drosscape: Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, NY.

Berque A., Conan M., Donadieu P., Lassus B., Roger A. (2001), *La Mouissance*, Editions de la Villette, Parigi.

Borasi G., Zardini M. (a cura di) (2008), *Actions, What You Can Do with the City*, CCA-Sun, Montréal-Amsterdam.

Bourriaud N. (2004), *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia books, Milano.

Calvino I. (1980), "Lo sguardo dell'archeologo" in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino.

Celati G. (1975), "Il bazaar archeologico" in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino.

Ciorra P., Marini S. (2011), *Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano.

Clément G. (2005), *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

Corner J. (1999), *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, NY.

De Lillo D. (1997), *Underworld*, Scribner, NY.

Ginzburg C. (1986), "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino.

Ippolito F. (2007), "Scarti", in Montesano G., Trione V. (a cura di), *Napoli assediata*, Pironti, Napoli.

Koolhaas R. (2006), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata.

Latouche S. (2008), *Breve trattato sulla decrescita serena*, Bollati Boringhieri, Torino.

Lerup L. (1995), "Stim and Dross: Rethinking the Metropolis", in *Assemblage* n.25, MIT Press, Cambridge Mass.

Lynch K. (1990), *Wasting Away. An Exploration of Waste: What It Is, How It Happens, Why We Fear It, How To Do It Well*, Sierra Club Books, San Francisco.

Marini S. (2010), *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata.

Matta Clark G., Anarchitecture Group (1974), *Anarchitecture, 1974*. Exhibition, NY.

Mc Donough W., Braungart M. (2002), *Cradle to Cradle: Remaking the way we make things*, North Point Press, San Francisco.

Mostafavi M., Najle C. (2003), *Landscape Urbanism: A Manual for the Machinic Landscape*, AA Publications, London.

Mostafavi M. (a cura di) (2010), *Ecological Urbanism*, Lars Müller Publishers, Baden.

Navarra M. (2008), *Repairing Cities*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa.

OMA (2010), *Roadmap 2050: A Practical Guide to a Prosperous, Low-Carbon Europe*, online: <http://www.roadmap2050.eu>.

Pawley M. (1975), *Garbage Housing*, Krieger Publishing Company, London.

Pawley M. (1982), *Building for Tomorrow. Putting Waste to Work*, Sierra Club Books, San Francisco.

Ponte A. (2006), "Arte e rifiuti", in *Reclaiming Terrain*, in *Lotus*, n. 128.

Rifkin J. (2011), *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*, Palgrave Macmillan, NY.

Scanlan J. (2006), *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, Donzelli, Roma.

Vidler A. (2006), *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio dell'età contemporanea*, Einaudi, Torino.

Waldheim C. (a cura di) (2006), *The Landscape Urbanism Reader*, Princeton Architectural Press, NY.

## share

### SHARE

**autore:** Giancarlo Muselli  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** glossario informatico, s.v. file sharing, online: [http://www.pc-facile.com/glossario/file\\_sharing/](http://www.pc-facile.com/glossario/file_sharing/)

**immagine:** Heyri art village.

### riferimenti:

Alberti L.B., *De re aedificatoria*, (trad. it. 1989) Orlandi G. (a cura di), Il Polifilo, Milano.

Benjamin W. (1936) trad.it (1991) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

Bruno G. (2006), *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano.

Colomina B. (1994), *Privacy and publicity - modern architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts.

De Kerckhove D. (1997), *Connected Intelligence*, Somerville House Publishing.

Thomas M., Penz F. (a cura di) (2003), *Architecture of illusions- from motion pictures to navigable interactive environments*, Intellect, Bristol.

## skin

### SKIN

**autori:** Polyxeni Mantzou  
Elisavet Mandoulidou,  
Dimitra Riza,  
School of Architecture,  
DUTH, Greece

### LINK:

**citazione iniziale:** Bonomi F. (2004), "Face Off", in *AREA*, n. 77, novembre-dicembre.

### immagini:

1. (a cura dell'autore) Bitsikas (2007), Snake Shed Skin.

2. Lee Wagstaff (2010), *Lingering whispers*.

### riferimenti:

Koolhaas R., Mau B. (1998), *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, NY.

Leatherbarrow D., Mostafavi M. (2005), *Surface Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass.

Lupton E. (2002), *Skin: Surface, substance+design*, Princeton University Press, NY.

Mantzou P. (2000), *Utilizacion de medias audiovisuales como modificadores del espacio arquitectonico*, Doctoral Thesis, E.T.S.A.M., U.P. Madrid.

Schittich C. (2006), *Building skins*, Birkhäuser Verlag, Germany and Basel, Boston, Edition DETAIL, Berlin.

Taylor M. C. (1998), *Hiding Chicago*, University of Chicago Press.

Trovato G. (2007), *Des-velos. Autonomia de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, Akal, Madrid.

Venturi R. (1996), *Iconography and Electronic upon a Generic Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass.

**smart****SMART**

**autore:** Claudia Chirianni  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

**LINK:**

**immagine:** Superpedestrian INC, *The Copenhagen Wheel*.

**box di approfondimento:** Ratti C. (2014) Smart City Event, Intervista a Carlo Ratti, online:

<http://bit.ly/1tTOIwb>

**riferimenti:**

Mattern S., "Interfacing Urban Intelligence", in *Places*, online: <http://bit.ly/1oQjuqU>  
Prandi E. (a cura di) (2015), "Il progetto intelligente per la città intelligente/smart design for a smart city", in *Festival dell'Architettura Magazine*, n. 33, luglio-settembre.  
Schaffers H., Komninos N., Pallot M., Trousse B., Nilsson M., Oliveira A. (2011), "Cooperation Frameworks for Open Innovatio", in AA.VV. *The Future Internet - Future Internet Assembly 2011: Achievements and Technological Promises*, Springer.

**spazialità multilivello****SPATIAL LAYERNESS**

**autore:** Michela Barosio  
DAD - Dipartimento di Architettura  
e Design Politecnico di Torino

**LINK:**

**box di approfondimento:** Tschumi B. (2005), s.v. sovrapposizione in *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna

**immagine:** Friedman Y., *Struttura spaziale con strade sospese*.

**riferimenti:**

AA.VV. (2003), *The metapolis dictionary of advanced architecture. City, technology and society in the information age*, ACTAR, Barcellona.  
Porter T. (2004), *Archispeak: An illustrated guide to architectural terms*, Spoon Press, NY.  
Rowe C., Slutzky R. (1963), "Transparency: literal and phenomenal", in *Perspecta: The Yale Journal*.  
Tschumi B. (2005), "Sovrapposizione" in Tschumi B. (1996) *Architecture and Disjunction*, MIT PRESS, (trad. it. 2005) *Architettura e Disgiunzione*, Pendragon, Bologna.

Weston R. (2011), *100 idee che hanno costruito l'architettura*, Logos, Modena.

**spazi di frizione****SPACES OF FRICTION**

**autore:** Valentina Gurgo  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

**LINK:**

**citazione iniziale:** (a cura dell'autore) Lehrer J. (2012), "Groupthink. The brainstorming myth" in *Annals of Ideas*, The New Yorker..

**box di approfondimento:** La Cecla F. (2008), *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino.

**immagini:**

**1\_2.** (a cura dell'autore) Plaza dura a Barcellona.  
**3.** Lungomare di Napoli.

**riferimenti:**

Alexander C. (1965), "A City is not a Tree- Part 1", in *The Architectural Forum* n.122.  
Alexander C. (1965), "A City is not a Tree- Part 2", in *The Architectural Forum* n.122.  
Argyris C., Schön D. (1996), *Organizational Learning II. Theory, Method, and Practice*, Addison Wesley Publishing Company, Boston.  
Cabrera I., Massanes P. (2007), *Ciutat vella de Barcelona. Memoria d'un procés urbà*, Ara Libres, Barcellona.  
Delgado M. (2007), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*, Catarata, Madrid.  
Deleuze G., Guattari A. (1987), *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis.  
Fisher F., Forester J. (1993), *The argumentative Turn in Policy Analysis and Planning*, UCL Press, London.  
Governa F. (2001), "La dimensione territoriale dello sviluppo socio-economico locale: dalle economie esterne distrettuali alle componenti del milieu", in A. Magnaghi (a cura di), *Rappresentare i luoghi, Metodi e tecniche*, Alinea, Firenze.  
Gurgo V. (2010), *Territori di frizione. Lo spazio pubblico tra pratiche spontanee e politiche di trasformazione urbana*, tesi di Phd in Urbanistica e Pianificazione Territoriale, Università degli studi di Napoli Federico II.  
Hajer M. (1999), "Zero- Friction Society", in *Urban Design Quarterly*, n. 71, pp. 29-34.

Jacobs J. (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, NY.

Kachwalla N. (2010), *Enhancing social dynamism in interior architecture through the use of social friction*, thesis of the Master of Architecture Wellington, Victoria University.

La Cecla F. (2008), *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino.

Lehrer J. (2012), "Groupthink. The brainstorming myth" in *Annals of Ideas*, The New Yorker.

Osborn A.F. (1948), *Your Creative Power*, C. Scribner's sons, NY.

Paba G. (2003), *Movimenti Urbani*, FrancoAngeli, Milano.

Schön D. (1993), *The Reflexive Practitioner*, Basic Books, NY.

Schön D., Rein M. (1994), *Frame Reflection. Toward the Resolution of Intractable Policy Controversies*, Basic Books, NY.

Sennett R. (1970), *Uses of Disorder- Personal Identity and City Life*, Knopf, NY.

Sennett R. (1974), *The Fall of Public Man*, Cambridge University Press, Cambridge.

**spazio topologico****TOPOLOGICAL SPACE**

**autore:** Davide Di Martino  
DiARC - Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

**LINK:**

**citazione iniziale:** Di Cristina G. (2002), *Architettura e Topologia. Per una teoria spaziale dell'Architettura*, Dedalo, Bari.

**box di approfondimento:** Heinlein R. (1941), "He Built a crooked house", (trad. it.) "La casa nuova", in Bartocci C. (a cura di) (2006), *Racconti matematici*, Einaudi, Torino.

**immagine:** Escher M. C. (1947), *Altra mondo*.

**riferimenti:**

Bocchi R. (2006), "Architettura peripatetica" in *Parametro* n. 264/265.  
Bocchi R. (2009), *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi, Roma.  
Burns C., Kahn A. (2005), *Site Matters*, Routledge, NY.  
Cattoor, De Meulder B. (2011), *Figures - Infrastructures. An Atlas of Roads and Railways*, SUN Architecture, Amsterdam.  
Corboz A. (1985), "Il territorio come palinsesto", in *Casabella*, n. 516.

Corboz A. (1993), "Avete detto spazio?", in *Casabella* n. 597.

Corner J. (2000), "Eidetic Operations and New Landscapes" in Corner J. (a cura di), *Recovering Landscape*, pp. 156-170, Princeton Architectural Press, NY.

Czerniak J. (2006), "Looking back at Landscape Urbanism: Speculations on Site", in Waldheim C., *The Landscape Urbanism Reader*, pp. 105-123, Princeton Architectural Press, NY.

Danesi M. (2006), "Il problema dei ponti di Königsberg di Eulero", in AA.VV. *Labirinti, quadrati magici e paradossi logici*, pp. 89-110, Dedalo, Bari.

Eisenman P. (1993), "Folding in time: the singularity of Rebstock", in Lynn G. (a cura di) *Folding in Architecture* [special issue]. Architectural Design, London.

Eisenman P. (2004), "Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure," in Eisenman, *Inside Out*, Yale University Press, New Haven.

Giedion S. (1954), *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano.

Hack G., Lynch K. (1984), *Site Planning*, MIT Press, Cambridge Mass.

Holl S. (2000), *Parallax*, Princeton Architectural Press, NY.

Lynch K. (1960) trad. it. (2006), *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia.

Norberg-Schulz C. (1979), *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano.

Secchi B. (1992). "Urbanistica Descrittiva", in *Casabella*, n.588, pp. 22-23.

Secchi B., Vigano' P. (2009), *Le diagnostic prospectif de l'agglomération parisienne*, Parigi.

Secchi B. (2011), "La nuova questione urbana", in *Crios* 1, pp. 83-92.

Serra R. (1994), *Interviews, etc. 1970-80*, pp. 13, Chicago University Press, NY.

## spettacularizzazione SPECTACULARISATION

[1] autore: Annie Attademo

DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** Debord G. (1967) *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris, (trad. it) (2002) *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Bolsena.

**immagine:** Andy Warhol e Le Corbusier, fonte Micheli S., Lo Ricco G (2003), *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Bruno Mondadori, Milano.

### riferimenti:

Amendola G. (2000), *La città postmoderna: magie e paure delle metropoli contemporanea*, Laterza, Roma.

Andriello V. (2002), *Città e urbanistica, La spettacolarizzazione della città contemporanea*, Dispensa del Corso di Dottorato in Urbanistica e Pianificazione territoriale, XVIII ciclo.

Ashworth G., Kavaratzis M. (2010), *Towards Effective Place Brand Management*, Edward Elgar Publishing Ltd, Budapest.

Beck U. (1986), *Risikogesellschaft, Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno.

Bianchini F., Parkinson M., (a cura di) (1993), *Cultural policy and urban regeneration, the West European experience*, Manchester University Press, Manchester, NY.

Cameron S., Coaffee J. (2005), "Art, Gentrification and Regeneration, From Artist as Pioneer to Public Arts", in *European Journal of Housing Policy*, vol. 5, n. 1, 2005, pp. 39-58.

Carta M. (2007), *Creative city, Dynamics, innovations, actions*, List, Barcellona.

Codeluppi V. (2007), *La vetrinizzazione sociale, Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.

Evans G. (2001), *Cultural planning, An urban renaissance?*, Routledge, London, NY.

Florida R. (2002), *The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Basic Books, NY.

Giddens A. (1990), *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge.

Harvey D. (1990), *The Condition of Postmodernity, An inquiry into the origins of cultural change*, Blackwell, Oxford.

Holcomb B. (2001) "Place Marketing, Using Media to Promote Cities" in Vale L., Warner S. B. Jr., (a cura di) (2001), *Imaging the City, Continuing Struggles and New Directions*, Rutgers, New Brunswick.

Jacobs J. (1961), *The death and life of great American cities*, Random House, NY.

Jacques L., Vez P. (2006), "Contemporary Urban Spectacularisation", in Guardia M., Monclus J., (a

cura di), *Culture, urbanism and planning*, Ashgate, Aldershot (UK), Burlington (US), pp. 241-254.

Landry C. (2000), *The creative city, A toolkit for urban innovators*, Earthscan, Londra.

Porter M. (1998), "Clusters and the New Economics of Competition", in *Harvard Business Review*, vol. 76, n. 6, pp. 77-90.

Palmer R., Richards G. (2010), *Eventful cities, Cultural management and urban revitalisation*, Elsevier-Butterworth Heinemann, Amsterdam.

Romano M. (2008), *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino.

Sartori G. (2007), *Homo videns, Televisione e post-pensiero*, Laterza, Roma-Bari.

Schuster M. (2001), "Ephemera, Temporary Urbanism, and Imaging" in Vale L., Warner S.B. Jr., (a cura di) (2001), *Imaging the City, Continuing Struggles and New Directions*, Rutgers, New Brunswick.

Vitellio I. (2009), *Regimi urbani e grandi eventi, Napoli una città sospesa*, FrancoAngeli, Milano.

Zukin S. (1995), *The cultures of cities*, Blackwell, Cambridge Mass.

[2] autore: Paolo Giardiello

DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli "Federico II"

### LINK:

**citazione iniziale:** Lo Ricco G., Micheli S. (2003), *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*©, Bruno Mondadori, Milano.

### immagini:

1. Copertina del libro Ponzini D., Nastasi M. (2011), *Starchitecture. Scene, attori e spettacoli nelle città contemporanee*, Allemandi, Torino.
2. Proiezione architettuale sul Grattacielo Pirelli (Stark S.r.l.)
3. Maurizio Crozza, Fuffas.

### riferimenti:

Angioletto M., Delpiano A., Guerzoni M. (2007), *La civiltà dei superluoghi. Notizie della metropoli quotidiana*, Damiani, Bologna.

Augé M. (1992), *Non-lieux*, Le Seuil, Paris.

Augé M. (1986), *Un ethnologue dans le métro*, Le Seuil, Paris.

Baumann Z. (1998), *Globalization: The Human Consequences*, Polity Press, NY.

Baudrillard, J. (1981), *Simulacre et simulation*, Éditions Gallilée, Paris.

Bryman A. (1995), *Disney and his Worlds*, Routledge, London NY.

Codeluppi V. (2001), *Il potere della marca: Disney, McDonald's, Nike e le altre*, Bollati Boringhieri, Torino.

Codeluppi V. (2007), *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.

Desideri P., Ilardi M. (1997), *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa & Nolan, Genova.

Fabris, G. (2003), *Il consumatore: verso il postmoderno*, FrancoAngeli, Milano.

Giardiello P. (2010), *Waiting. Spazi per l'attesa*, CLEAN, Napoli.

Giardiello P. (2011), *iSpace. Oltre i non luoghi*, LetteraVentidue, Siracusa.

Giddens A. (1999), *Runaway World. How globalization is reshaping our lives*, Profile Books, London.

Paris M. (2008), *I superluoghi. Localizzazione, schemi insediativi, rapporto col territorio. Linee guida per l'indagine e la progettazione*, Maggioli, Rimini.

Sassen S. (2002), *Global Networks, Linked Cities*, Routledge, NY London.

Wall A. (2005), *Victor Gruen. From Urban Shop to New City*, Actar-D, Barcellona.

## struttura

### STRUCTURE

**autore:** Andreina Milan  
Dipartimento di Architettura  
Alma Mater Studiorum  
Università di Bologna

### LINK:

**citazione iniziale:** Tschumi B, Berman M. (2003), *Index Architettura*, The MIT Press, s.v. Struttura.

**immagini:**

1. Nervi P.L., *Aula delle Udienze Pontificie*, Città del Vaticano, 1963-71.
2. Zaha Adid, *Museo Maxxi*, 2010, foto del cantiere.

**riferimenti:**

Aschenbrenner M., Blundell-Jones P. (1999), *Hugo Häring. The Organic versus the Geometric*, Edition Axel Menges, Berlin.

Augé M. (1992), *Non-lieux*, Seuil, Paris.

Bauman Z. (2000), *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge.

Bruno G. (2002), *Atlas of emotion*, Verso, NY.

Heerich E. (1995), *Kunst + Design. Plastische Modelle für Architektur und Skulptur*, Richter Verlag, Düsseldorf.

Lynch K.A. (1960), *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge.

Mack G. (2009) *Herzog & de Meuron 1997-2001, The Complete Works*, Vol. 4, Springer, NYC.

Muthesius A. (1996), *Hundertwasser Architektur: für ein natur- und menschengerechteres Bauen*, Taschen, Köln.

Otto F. (1982), *Natürliche Konstruktionen. Formen und Konstruktionen in Natur und Technik und Prozesse ihrer Entstehung*, Dt. Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Schwarz R. (1947), *Von der Bebauung der Erde*, Schneider-Verlag, Heidelberg.

Virilio P. (1988), *La machine de vision*, Galiléé, Paris.

## sublime

### SUBLIME

**autore:** Ernesto Ramon Rispoli  
Bau Centro Universitario de Diseño,  
Barcellona  
GREDIT'S, Grupo de Recerca en Diseño  
y Transformación Social

### LINK:

**citazioni:** (a cura dell'autore)

1. Enciclopedia Italiana Treccani, s.v. sublime
2. Burke E. (1757), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*.

**immagini:**

1. Vittorio Gregotti, Marco Biraghi e Franco Rella discutono del "sublime in epoca contemporanea", Sala Buzzati, Milano, 11 aprile 2013.
2. Forme e immagini del sublime contemporaneo, fotogramma del film "L'eclissi", Michelangelo Antonioni, 1962.
3. Forme e immagini del sublime contemporaneo, Pier Paolo Pasolini e la periferia romana.

**riferimenti:**

Deleuze G. (1988), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit, Parigi (trad. it. 1990) *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino.

Eisenman P. (1988) "En Terror Firma. In Trails of Grotexes", in *Pratt Journal* n. 2, pp. 111-121.

Eisenman P. (1992), "Oltre lo sguardo. L'architettura nell'era dei media elettronici, in *Domus* n. 734, p. 21.

Fuksas M., Conti P. (2001), *Caos sublime. Note sulla città e taccuini di architettura*, Rizzoli, Milano.

Gregory P. (2011), "Nescio quid: riflessi del sublime nell'architettura contemporanea", in *Op. cit.* n. 142.

Gregotti V. (2013), *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino.

Vidler A. (2002), "Skin and Bones. Folded Forms from Leibniz to Lynn", in *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, Mass., pp. 219-233; (trad. it. 2009) "La pelle e le ossa. Forme piegate da Leibniz a Lynn", in Biraghi M., Damiani G. (a cura di), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, pp. 462-480, Einaudi, Torino.

## suono/rumore

### SOUND/NOISE

**[1] autore:** Emanuela Davi  
Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Palermo

### LINK:

**citazioni:**

1. differenza tra suono e rumore, online: <http://www.differenzatra.it/>
2. Soriano G. (2007), *Maldetti. Pensieri in soluzione acida*, Joker, Alessandria.

**immagini:**

Garutti A., Milano, Porta Garibaldi, installazione permanente: "Questi tubi collegano tra loro vari luoghi e spazi dell'edificio. Quest'opera è dedicata a chi passando di qui penserà alle voci e ai suoni della città"

### [2] autore:

Ida Recchia  
Dipartimento di Strutture  
Università della Calabria

### LINK:

**box di approfondimento:** Carrà C. (1913), *La pittura dei suoni, rumori e odori*, 11 agosto.

**immagine:** Davi E. (1996), *L'origine del suono*.

**riferimenti:**

Barbara A. (2000), *Storie di architettura attraverso i sensi, Nebbia, aurorale, amniotico*, Mandadori, Milano.

Blessner B., Salter L. R. (2006), *Spaces Speak, Are you*

*Listening? Experiencing Aural Architecture*, MIT Press, Cambridge.

Dandrel L. (1990), "Vers une architecture sonore", in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.268, aprile, Archipress & Associés.

Marietan P. (1993), *L'espace de la rumeur, pratique d'écoute*, BRA, Paris.

Pallasmaa J. (2000), *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Ltd, West Sussex.

Russolo L. (1961), *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste, Milano.

Schafer M.R. (1977), *The Tuning of the World*, McClelland and Stewart Limited, Toronto.

Southworth M. (1969), "The sonic environment of cities", *Environment and Behaviour*, vol.1, n.1, giugno, Sage.

Torgue H. et. al. (1995), *A l'écoute de l'environnement. Répertoires des effets sonores*, Editions Parenthèses, Marseille.

## superfluo

### UNNECESSARY

autore: Fabrizia Forte

DiARC, Dipartimento di Architettura  
Università di Napoli

#### LINK:

**citazione iniziale:** Baricco A. (2013), *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Feltrinelli, Milano.

**immagine:** Bresson H.-C. (1962), *Il muro di Berlino*.

#### riferimenti:

Bauman Z. (2008), *Consumo, dunque sono*, Laterza, Roma Bari.

Benevolo L. (2011), *La fine della città*, Laterza, Roma Bari.

Bürgi P., "Dal luogo al paesaggio", in Zagari F. (2006), *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, Roma.

Loos A. (1897) trad.it (1972), *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano

Schumacher E.F. (1973), *Small is Beautiful. Economics as if People Mattered*, Blond & Briggs, London, (trad. it. 1988), *Piccolo è bello. Uno studio di economia come se la gente contasse qualcosa*, Mondadori, Milano.

Venturi R. (1966), *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, NY, (trad. it. 2002), *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari.

## Tattiche

### TACTICS

autore: Fabrizia Ippolito

Dipartimento di Architettura e Disegno  
Industriale Luigi Vanvitelli  
SUN Seconda Università di Napoli

#### LINK:

**citazione iniziale:**

Hemingway E. (1939), "Night before battle", (trad. it. 1999) Mantovani V. (a cura di), *Storie della guerra di Spagna. La quinta colonna*, Oscar Mondadori, Milano.

**immagine:** Manifesto della Biennale dello spazio pubblico del 2013.

**box di approfondimento:** Benedetti M. (2013), "Táctica y estrategia", in Rafael L. (a cura di), *Los cien mejores poemas de amor de la lengua española*, p. 105, Editorial Verbum, Madrid.

#### riferimenti:

a+t (2011), "Strategy and Tactics in Public Space", a+t n. 38, Strategy Series, a+t architecture publishers.

Allen J., Ibelings H. and others (2003), *Parasite Paradise. A Manifesto for Temporary Architecture and Flexible Urbanism*, Nai Publishers, Rotterdam.

Atelier Bow Wow (2001), *Made in Tokyo*, Kajima Institute Publishing Co, Tokyo.

Atelier Bow Wow (2002), *Pet Architecture Guide Book*, World Photo Press, Tokyo.

Boeri S. (1996), "Atlanti eclettici", in Ricci, M. (a cura di) *Figure della trasformazione*, Edizioni d'A, Pescara.

Borasi G., Zardini M. (a cura di) (2008), *Actions. What You Can Do with the City*, CCA-Sun, Montréal Amsterdam.

Bourdieu P. (2003), *Per una teoria della pratica*, Raffaello Cortina, Milano.

Branzi A. (2006), *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano.

CCA (2009), *Tools for Action*, Canadian Centre for Architecture website.

Ciorra P., Marini S. (2011), *Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*. Electa, Milano.

Corboz A. (1998), *Ordine sparsa. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di P. Viganò, FrancoAngeli, Milano.

Debord G. (1989), *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell'organizzazione e dell'azione della tendenza situazionista internazionale*, Nautilus, Torino.

De Carlo G. (1980), "An Architecture of Participation", in *Perspecta*, n. 17, pp. 74-79.

De Certeau M. (2001), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.

Dematteis G. (1994), *Le metafore della terra. La geografia umana tra mito e scienza*, Feltrinelli, Milano.

Fathy H. (1976), *Architecture for the Poor: An Experiment in Rural Egypt*, University of Chicago Press, Chicago.

Foucault M. (1976), *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.

Ippolito F. (2008), "Telling Stories. Urban tactics beneath the Volcano", in Guidi E. (editor), *Urban Makers. Parallel Narratives of Grassroots Practices and Tensions*, B\_book, Berlin.

Jackson J. B. (1984), *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven.

Koolhaas R., Boeri S., Kwinter S., Fabricius D., Obrist H. U., Tazi N. (2000), *Mutations*, Actar, Barcellona.

Lerner J. (2003), *Acupuntura urbana*, Editora Record, Rio de Janeiro.

Marini S. (2008), *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata.

Miessen M., Basar S. (a cura di) (2006), *Did Someone Say Participate? An Atlas of Spatial Practice*, Revolver, Frankfurt am Main.

Multiplicity (2003), *USE. Uncertain States of Europe*, Skira, Milano.

Rudofsky B. (1987), *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

Secchi B. (1989), *Un progetto per l'urbanistica*, Einaudi, Torino.

Smithson A. (1974), *Team 10 Primer*, MIT Press, Cambridge.

Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour S., (1972), *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Boston.

Finito di stampare a Napoli nel mese di gennaio 2017  
per conto delle edizioni CLEAN  
dalle Officine Grafiche Francesco Giannini e figli s.p.a. / Napoli