

Bloom

trimestrale di architettura a cura del dottorato di ricerca in composizione architettonica della facoltà di architettura di napoli

Argomenti

- 05 EDITORIALE
LA NON-CITTA': DALL'ARCHITETTURA SPONTANEA AL CYBERSPACE
Renato Nicolini
- 06 INTERVISTA A GIORGIO MURATORE
- 09 I NON-LUOGHI DELLA CITTA'.
OVVERO COME UN “NON” NON SEMBRA RISOLVERE OGNI PROBLEMA
Giandomenico Amnedola
- 11 ABITARE LA NON-CITTA': I METODI DELLA ALÉTHEIA E DELLA PAIDEA
Stefano Oliverio
- 16 LA ROVINA ALLA FINE DELLA STORIA
Emmanuele Jonathan Pilia
- 22 FINE DI UN RACCONTO IN STILE MONISTA
Carmine Piscopo
- 26 ARTIFICIO E NATURA: L'ESPERIMENTO DELLA LAND ART
Brunella Velardi
- 29 CITTA' LIQUIDE, ARCHE, TURRIS BABEL, UNICORNI E CASE D'AMORE
Alberto Cuomo
- 44 DIALOGO SULLA CITTA'
Francesco Sorrentino

Testi

- 48 CITTA' ALLA DERIVA: GILLES IVAIN
Giacinto Cerviere
- 50 LA “TRASMISSIONE DELLA CITTA’”.
BREVE RIFLESSIONE SULLA PERCEZIONE *MEDIATA* DEL RAPPORTO FRA CITTA' E PERIFERIA
Riccardo Renzi
- 53 IL TERRITORIO DELLA POST-METROPOLI
Rosario Di Petta
- 55 CAPSULE SPAZIALI IN TERRA
Nello Luca Magliulo
- 58 LA SOLITUDINE PUO' GENERARE IL COLLOQUIO CON LE COSE?
Francesca Buonincontri
- 60 IL TERZO PAESAGGIO E L'URBANITA' PERDUTA
Mario Coppola
- 66 TRA CITTÀ, *NON CITTÀ* E CITTÀ *ALTRA* ALCUNE PROSPETTIVE SUL POSTURBANO
Claudio Roseti
- 69 SAN PEDRO TLATEPSUCO: LEARNING BY DOING
Riccardo Perrone e Nicola Toscano
- 72 CITTA' INFORMALI
Paola Manzo e Concetta Vitelli

Quarta di copertina

direttore

alberto cuomo

comitato scientifico

roberto collovà

alberto cuomo

antonio f. mariniello

claudio roseti

sergio stenti

gabor szaniszlò

redazione

giovanni bartolo

francesca buonincontri

andrea carbonara

gaetana laezza

raffaele nappo

francesco sorrentino

segreteria di redazione

gaetana laezza

EDITORIALE**LA NON-CITTA': DALL'ARCHITETTURA SPONTANEA AL CYBERSPACE***Renato Nicolini*

Le forme in cui (sembra) dissolversi la città sono oggi (almeno) due, una molto concreta, l'altra mentale. E' ormai acquisito che la città ha perso i propri confini. Il Presidente Mao, conclusa la lunga marcia con l'ingresso a Pechino nel 1950, ne decise – proclamandolo solennemente in piazza Tien An Men - l'abbattimento delle mura, “per consentire alla campagna di entrare nella città”. E' accaduto l'esatto contrario, è stato lo *sprawl* urbano a invadere la campagna. In Cina (che del resto ci ha sorpassato come nazione più industrializzata) come in Italia. Questo è particolarmente visibile a Napoli, la cui crisi dell'antica tradizione di città dipende in massima parte dalla perdita del rapporto con la propria zona agricola, con la campagna. Persino le zone dove l'erba era secca per definizione onomastica, Scampia, sono state urbanizzate. In questo concreto processo di dissoluzione, la città muta radicalmente i propri paesaggi, e non solo (e non tanto) per effetto delle Vele di Franz Di Salvo, che sarebbero anche allusivamente *mediterranee*, o delle cattive frequentazioni all'interno dei Giardini di Scampia di Giulio Fioravanti. Le “ville” delle commedie di Scarpetta o della sceneggiata napoletana (*O Zappatore*) erano il luogo di un'altra moralità, dove il borghese si svagava giocando all'*otium ciceroniano* ed il contadino praticava il duro lavoro dei campi, magari per permettere la promozione sociale del figlio attraverso lo studio. Il fuori Napoli si è trasformato nel Villaggio Coppola e nel regno di “Patrizia / la reginetta della Baia Domizia”. Casoria conquista il suo quarto d'ora di celebrità attraverso effimere caratteristiche urbane, il ristorante in cui Noemi Letizia festeggia i suoi diciotto anni e dove arriva (lasciando l'aereo presidenziale in sosta a Capodichino) il presidente del Consiglio. L'invasione della campagna da parte della città ha come effetto la distruzione dei paesaggi tradizionali dell'immaginario, di tutto Scarpetta ma anche di tutto Viviani: e la loro sostituzione col regno dell'abuso, dell'immondizia e delle invisibili, sotterranee ville della camorra. L'illegalità si appoggia sull'invisibilità e la trasforma in condizione privilegiata dell'abitare. Nascondersi, mascherarsi, all'interno dei quartieri del degrado, magari dietro mucchi di immondizia. E dire che il *mito* dell'architettura spontanea era stato importante per l'architettura italiana, a partire da Giuseppe Pagano e dalla Triennale del 1936, aveva alimentato l'immaginario di Luigi Cosenza e dei suoi studi su Procida e di Mario Ridolfi... Il Tiburtino di Ridolfi e Quaroni non è comprensibile al di fuori di questa tradizione... I tipi edilizi lì sperimentati (torri e case in linea a parte) cercano di adattare alla città la tradizione contadina dell'abitare, dove l'entrata all'alloggio è sempre personale, creando percorsi individuali in corrispondenza ai primi ed ai secondi piani... Sembrò quasi immediatamente il *paese dei barocchi*... L'architettura *spontanea* di oggi ha tutte altre caratteristiche, soprattutto ha poco di spontaneo, ha il metro cubo nel cervello... La città oggi è aggredita anche dal *cyberspazio*... Second life... Ma anche la possibilità di usare il web come integratore di servizi, soprattutto di informazioni. Si sovrappone alla rete delle connessioni fisiche un'altra rete di connessioni virtuali, che – se potesse integrarsi alle connessioni esistenti – potrebbe anche mandarla definitivamente in frantumi. A partire dall'identità. Proprio oggi, appena prima di mettermi a scrivere, ho letto su “Repubblica” le confessioni di un cybernauta che non riusciva più a ritrovare avatar e password con cui aveva iniziato la propria Second Life in una città che non è la sua città ma è comunque la riproduzione della città reale... Il cyberspazio potrebbe anche aiutarci a salvare la città. Potrebbe essere l'occasione di giochi di simulazione, di sperimentazione progettuale. Spalanchiamo la città al cyberspazio! Ma questa parola d'ordine potrebbe fare la fine di quella di Mao a proposito della campagna, e creare invece una rete sempre più estesa di falsi, di simulacri, in cui ogni principio urbano e di realtà finirebbe per smarrirsi... Una città in cui Philip K.Dick diventa il punto di riferimento.

INTERVISTA A GIORGIO MURATORE

Nel tentativo di meglio comprendere le complesse questioni che coinvolgono l'architettura attuale, la redazione di BLOOM ha deciso di interrogare su alcune di esse i maggiori storici italiani di architettura e, in primo luogo, Giorgio Muratore, forse più vicino di altri al progetto. BLOOM condivide molte risposte offerte da Muratore e, tra queste, quella riguardante il venir meno delle distinzioni disciplinari accademiche, oltre ai diversi giudizi resi in forma graffiante ed efficace. Ringraziamo pertanto il prof. Muratore per la sua cortese disponibilità.

BLOOM: Ad un docente di Storia dell'Architettura non si può non chiedere, data la presente inclinazione dei progettisti a non considerare le forme costruttive tradizionali, in che modo la storiografia sia utile alla formazione dell'architetto.

Giorgio Muratore: Innanzitutto, vorrei chiarire che sono piuttosto refrattario alla definizione di Storia dell'Architettura, ai raggruppamenti disciplinari, alle sigle, tanto per dire: sono ormai vicino alla pensione e non ho ancora memorizzato il mio raggruppamento di appartenenza e tutto quello che è stato fatto in questi ultimi anni in questo senso mi lascia, per lo meno, scontento, anzi mi fa proprio un po' schifo, culturalmente parlando, ... pensate all'ultimo caso degenerativo ... la "rete" Vitruvio, roba da chiodi ... c'è chi ha lo stomaco di organizzare un'associazione "culturale" intitolandola alla sigla (SSD ICAR 14-15-16) praticamente l'indicatore di una pratica ministeriale ...

Che poi la storia sia necessaria al progetto è questione di tale ovvietà da non meritare neppure un commento; certo che è necessaria, è talmente indispensabile che potrei arrivare a dire che in una Scuola di Architettura si può e si deve parlare di storia e forse sarebbe meglio non parlare per niente di "composizione", di "progetto" o di come cavolo volete chiamarla quella roba che insegnate e che non serve praticamente a nessuno tranne a quelli che la insegnano.

BL: Lei si è laureato con Bruno Zevi, poi ha collaborato con Quaroni ed è stato probabilmente in contatto con Tafuri, pensa sia ancora possibile una storiografia impegnata, pro o versus il progetto? Quale il ruolo della storia nel progetto.

GM: Si mi sono laureato con Zevi, ho collaborato con Quaroni e poi ho avuto rapporti con Tafuri, ma non mi sono mai dimenticato che il mio correlatore è stato Paolo Marconi e che appena laureato Paolo Portoghesi mi ha chiesto di collaborare a *Controspazio* che, dopo la morte di Bonfanti doveva trasferire la redazione da Milano a Roma. Devo dire di essere stato particolarmente fortunato e che la scuola di architettura di una volta offriva la possibilità di conoscere persone di sicuro valore; e pensare che ieri, come oggi fanno giustamente i nostri studenti, ci lamentavamo anche noi dei nostri professori, eppure era il meglio che c'era sulla piazza, e non solo quella romana. Devo poi aggiungere che una serie di incidenti accademici, che avrebbero poi segnato tutta la mia vicenda futura, mi portarono fortunatamente a contatto con altri personaggi ai quali sento di dovere molto come Eugenio Battisti, Tomás Maldonado e Umberto Eco. Poi non dimentichiamoci che sono e resto un architetto, pago anche le quote dell'ordine, anche se in quarant'anni non mi è mai servito a niente, ma lo faccio per tigna, per scaramanzia, sennò che architetto sarei, ... di fare lo "storico", in fondo, non me ne frega niente, penso che sia solo un modo, come un altro, di essere architetto.

Storia e Progetto è un binomio che mi perseguita da quando sono entrato in facoltà nel '64 forse sull'onda della splendida mostra su Michelangelo che Zevi e Portoghesi allestirono al Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale con i plastici critici degli studenti di Venezia. E' un binomio inestricabile ove ogni termine cerca di prevalere sull'altro; credo che una via interessante in tal senso l'abbia indicata a suo tempo Gianfranco Caniggia quando giudicava gli studi preliminari necessari ad ogni proposta operativa come parte integrante del progetto: una buona analisi "storica" è già un buon progetto.

BL: Nei suoi studi Lei si è occupato sia dell'architettura antica che di quella contemporanea leggendo in controluce rispetto alla città. Oggi che la città sembra disperdersi in un anonimo continuum, pensa vi sia una mutazione anche dell'architettura?

GM: Non credo ci possa essere discontinuità nella storia; l'anonimo continuum di oggi equivale al territorio altrimenti urbanizzato di ieri. Agli occhi dello storico non dovrebbero esserci differenze per affrontare temi lontani nel tempo o più ravvicinati a noi. Spesso si confonde la storia con la critica per la quale il rapporto con il contemporaneo si trasforma spesso in una specie di corpo a corpo giudiziario nel quale si vogliono sovrapporre posizioni ideologiche e giudizi di valore. Per un critico "coltivare il pregiudizio" può essere cosa sana e fisiologica, per uno storico naturalmente sarebbe un sacrilegio, ma spesso le posizioni tendono a mescolarsi, a confondersi, a sovrapporsi e ad elidersi a vicenda.

BL: Lei passa per uno storico in controtendenza: guarda con attenzione a Piacentini ed al quartiere Coppedè, difende il Morpurgo dell'Ara Pacis contro Mejer. Quanto di Roma c'è nel suo spirito, diciamo, di conservazione?

GM: Mi fa piacere che lei insista nel considerarmi uno "storico", ma credo onestamente che, per quanto mi riguarda, il titolo sia piuttosto improprio; mi piace solo occuparmi di argomenti un po' sottovalutati o giudicati spesso secondo un'ottica corriva alle mode, alle tendenze e alle ideologie dominanti; spesso assistiamo ad una specie di sagra dei luoghi comuni per cui si celebrano come fondamentali personalità che non sono certo migliori di altre che restano nel dimenticatoio, basterebbe pensare ai casi storiografici di Terragni, di Libera, di Ridolfi e di Quaroni in confronto a quelli di Moretti, di Vaccaro, di Piacentini o di Ponti, tanto per fare qualche nome, a caso. Per quanto riguarda il mio cosiddetto "spirito di conservazione" ritengo che sia indispensabile considerare il valore di testimonianza anche del più modesto e apparentemente insignificante reperto che ci proviene dal passato, anche il più recente e che non valga quasi mai intervenire cancellando le tracce più antiche per inserire a forza al loro posto il "segno" della contemporaneità. La storia insegna, quella di Roma in particolare, che c'è posto per tutti e che spesso il fascino di un contesto dipende proprio dalla possibilità di rileggerne la processualità. Il "caso" Ara Pacis mi appassionò proprio per questo, Meier è stato a suo tempo un ottimo architetto e avrebbe potuto benissimo intervenire in un contesto storicizzato come quello romano, ma non aveva senso accanirsi contro il dignitosissimo edificio di Morpurgo per il semplice motivo di voler lasciare al suo posto il segno del proprio passaggio; ma in quel caso le responsabilità non sono state soltanto dell'architetto che, probabilmente, ha fatto quanto di meglio poteva, ma soprattutto dell'insipienza di una committenza culturalmente becera e interessata ad usare l'irresistibilità della star internazionale per far passare, alla lunga, dei banalissimi seppur cospicui interessi di bottega. Alla distanza di qualche anno, quelle che venivano fatte passare per le ubbie di qualche "conservatore", ma sulle mie posizioni c'erano, tra gli altri, anche Zeri e Arbasino, si sono dimostrate del tutto fondate.

BL: In Italia le due scuole di architettura più importanti sono state quelle di Milano e di Roma. Venezia, pure importante, in fondo si è retta sul connubio Roma-Milano. Naturalmente tra le due scuole vi sono molte parentele, ma, se dovesse identificarle secondo un carattere fondamentale, in cosa ritiene esse differiscano.

GM: Ho avuto la fortuna di poter lavorare sia a Roma che a Milano e, provenendo dal Sud non posso negare di aver subito un certo fascino nordico. Venendo da Roma, sembrava incredibile trovare un posto dove venivi addirittura pagato per fare un lavoro che ti piaceva e dove avevi l'impressione di poter concludere anche qualche cosa portando avanti i tuoi progetti. Ma dovevi pure adattarti ad un certo clima generale dominato da un produttivismo che non va tanto per il sottile e che se non stai al gioco dopo un po' ti stritola. Tra le poche persone interessanti che incrociai a Milano ricordo con particolare intensità il vecchio, anzi vecchissimo, Muzio che, onestamente, alla fine dei settanta pensavo definitivamente scomparso dalla scena, e che resuscitò ridisegnando, anche per me, la sua famosa "Ca' bruta" i cui disegni erano spariti da decenni, un episodio commovente. Poi naturalmente la presenza di Rossi, di Gregotti e di Canella che erano negli anni del loro massimo successo, con loro i rapporti sono sempre stati buoni, ma superficiali: con Gregotti perché sostanzialmente non mi interessava quello che faceva (e in fondo a guardar bene ancora oggi c'è da chiedersi perché sia diventato tanto famoso non avendo ancora mai progettato un'architettura di qualità), Rossi perché inattuabile nella sua auraticità artistica che all'epoca mi sembrava una fuga dai problemi concreti dell'architettura (ma che resterà come uno dei pochi riferimenti italiani di fine millennio), Guido Canella che trovavo come il più affine e col quale ebbi anche la fortuna di intrattenere rapporti anche tramite quella strana rivista che nulla concedeva alla gratificazione formale e che si chiamava "Hinterland". Canella mi ha sempre affascinato a partire dal municipio di Segrate (un'opera che in molti a suo tempo giudicarono orrenda preferendogli la mitica e antistante fontana rossiana). Per concludere su Milano ritengo che la grande lezione di Rogers sia stata interpretata in modo complementare e solo apparentemente antitetico da Rossi e da Canella che per tutta la vita hanno consapevolmente giocato la loro partita italiana e milanese insieme.

BL: Tra gli architetti contemporanei Lei sembra amare maggiormente i minimalisti alla Peter Zumthor che non le archistar spettacolari. Eppure ha espresso giudizi positivi sull'opera di Gehry. In che modo orienta i suoi giudizi?

GM: Soprattutto sulla "qualità" dei progetti costruiti ... e non sulle chiacchiere programmatiche ... sui disegni troppo belli ... sulla retorica disciplinare ... tutte balle ... se amo Zumthor, Grassi, Linazasoro, Carmassi o certe cose di Venezia e soprattutto di Moneo è soltanto perché in molte occasioni sono stati dei veri architetti. Mi piacciono meno altri che fanno dell'architettura lo sfogo delle loro frustrazioni o del loro delirio di onnipotenza, e sono proprio tanti. In una parola: detesto i ciarlatani ... e ce ne sono tanti ... specialmente nell'università.

BL: Lei ha giudicato il MAXXI di Zaha Hadid "già vecchio...un'opera nata morta", un monumento a se stesso ed al potere, tanto più che con un decimo della spesa, ha detto, si sarebbe potuto recuperare l'intero quartiere utilizzando gli spazi dell'archeologia industriale quali spazi museali. Un giudizio negativo trapela anche

nei confronti degli auditorium-bacarozzi di Renzo Piano che dialogherebbero con il boa-sanguisuga della Hadid. Che cosa non La convince nella libertà compositiva dell'architettura attuale?

GM: Innanzitutto, ripenserei seriamente al termine libertà; siamo proprio convinti che esista un nesso logico tra il significato intrinseco del temine e il sottostare bovino alle mode più corrive dettate dalle multinazionali della finanza, dell'industria petrolifera, dell'informazione drogata, dell'editoria prezzolata, dell'educazione decerebrata? Le vicende della Hadid, di Piano, di Rogers, di Tschumi, dell'ultimo Foster che in qualche misura rientrano tutti nell'eredità globale della Architectural Association e dei suoi effetti collaterali, sono esemplari e l'Italia come il resto del mondo ne ha sperimentato le ricadute in questi ultimi vent'anni. Da Roma a Milano, da Genova a Salerno, da Cagliari a Reggio Calabria solo per citare alcuni casi patologici e palesi ci siamo sorbiti l'irresistibile pressione di una banda spericolata di intraprendenti figuri, appartenenti ad sorta di consorteria più e meno coperta, che come per i derivati bancari ha intossicato l'intero paese a cominciare dalle istituzioni più prestigiose come la biennale veneziana ormai appannaggio da anni di questa lobby internazionale. Venezia come salotto buono degli affari architettonici più redditizi e sostanziosi. In questo contesto un nome, tra gli altri, mi ha sempre incuriosito per la sua presenza inquietante, quello di Ricky Burdett della LSE (*London School of Economics ndr.*), sembra il caratteristico agente della CIA dei film sui narcos sudamericani, non a caso una presenza ineluttabile sulla scena italiana a partire dagli anni di esordio della seconda repubblica.

Per venire alla povera Zazà, non ho naturalmente nulla contro di lei tranne il fatto che rappresenta al meglio, plasticamente, in ogni sua manifestazione, tutto quello che detesto in architettura: a partire dalla sua tesi di laurea. Ve la ricordate? Era un piano urbanistico per la zona portuale di Londra, basata su uno schizzo di Chernikhov che a sua volta partiva dalle fantasie russe di Kandisky ... niente di male naturalmente, ognuno fa quello che crede, ma per me quella era e resta una cazzata integrale ... che ci volete fare? Sono uno all'antica e quando uno fa un piano urbanistico partendo da un quadro astratto io mi incazzo come una bestia.

Per quanto riguarda Renzo Piano non penso nemmeno che sia un architetto ... se gli togliessimo tutto quello che gli è derivato dalla frequentazione di casa Agnelli credo che resterebbe ben poco ... la sua idea di architettura meccanica e le sue banalità esistenzial-ambientali vanno bene per i rotocalchi che si leggono dal barbiere e per le terze pagine dei quotidiani di famiglia che ogni sei mesi e da decenni gli dedicano almeno un paginone centrale con tanto di pipa e di barca a vela.

BL: Di Koolhaas ha apprezzato l'ironia mostrata alla biennale di qualche anno fa ma ha criticato il progetto per l'Ostiense. Che pensa del suo Fuck the contest?

GM: Rem è un po' come Zaha, sono ambedue creature da scuola d'arte, da accademia di belle arti che ci azzeccano assai poco con l'architettura; naturalmente hanno avuto fortuna supportati dall'onda dello tsunami economicistico e anarco-liberistico che ha travolto il mondo intero in questi ultimi vent'anni e sono così diventati i vetrinisti delle multinazionali; naturalmente sono bravi, sono furbi e intelligenti, anzi furbissimi e intelligentissimi, ma non mi interessa affatto quello che fanno, anzi mi irritano per la loro prosopopea e la loro arroganza; il caso di Rem Koolhaas alla Biennale (mi riferivo al film-documentario sulla sua casa nella provincia francese) era interessante perché riusciva addirittura a prendere in giro una sua stessa opera ... immaginiamoci il divertimento del committente ... cornuto e mazziato. Per quanto riguarda Fuck the contest, naturalmente, dal suo punto di vista non fa una grinza; ma credo che con la recessione in atto, nel giro di qualche anno, del povero Rem non resteranno che i sogni di gloria, relitti del primo decennio del terzo millennio, anche i cinesi si devono essere accorti di essere stati presi per il sedere e se quelli si incazzano ... sono tanti ... ciao Rem ...

BL: Altri dubbi li ha espressi sul cosiddetto "parametrismo": dica la verità Lei ama l'architettura attuale?

GM: Quale Architettura?

Il Parametrismo? ... Una boiata pazzesca ...

Tutte chiacchiere, retorica pura, un bravo disegnatore non è detto che possa diventare un buon architetto, figuriamoci quando vuol fare il teorico, il filosofo ... torni ai pennelli (ai fornelli non credo sia capace), sarà meglio per tutti ...

Grazie e scusatemi per sciocchezze che ho detto.

Grazie ancora per l'ospitalità.

BL: Grazie a Lei professor Muratore!

I NON-LUOGHI DELLA CITTA’.

OVVERO COME UN “NON” NON SEMBRA RISOLVERE OGNI PROBLEMA

Giandomenico Amendola

La parola “Non” è diventata parola chiave nel lessico dell’urbanistica, soprattutto di quella italiana. I “non luoghi” teorizzati da Marc Augè sono immediatamente entrati in circolazione non solo tra il grande pubblico, ma soprattutto tra gli addetti ai lavori, per la loro capacità di adattarsi a tutto senza spiegare nulla. Poi, c’è la definizione di “non città” con cui viene sbrigativamente affrontato il problema nodale della città estesa o infinita, come qualcuno l’ha pittorescamente definita, che ormai sta saldando senza soluzione di continuità anche i capoluoghi di provincia del nord, soprattutto della Lombardia e del Veneto. Una tale definizione costruita solo sul contrasto, rappresentato dal “non”, rispetto alla città compatta ed alle periferie ad essa immediatamente riconducibili, ha il vantaggio di non costringere ad approfondire l’analisi di questa nuova realtà territoriale, ormai già molto lontana dalle forme e dalla logica organizzativa della città europea che ci è stata consegnata da una tradizione storica durata sino al terzo quarto del ‘900. Lo stesso frequente ed acritico utilizzo in Italia del modello dello *sprawl* nordamericano è indicatore di una superficialità di analisi.

Era perciò inevitabile che i non-luoghi e la non-città si saldassero nelle analisi sui centri commerciali e gli shopping mall, sorti come funghi nella nuova città estesa, di cui rappresentano ormai – soprattutto nel mezzogiorno – uno dei pochi grumi di urbanità. Quella condotta sulla città estesa – che d’ora in avanti chiamerò per comodità *sprawl*, anche se ho seri dubbi sulla trasferibilità in Italia del quadro di riferimento nordamericano – è spesso una semplice lettura per contrasto. I luoghi della città compatta sono contrapposti al *no-where* – il “senza un dove” – della città estesa; la vita delle strade delle aree commerciali naturali della città è posta in contrasto con gli spazi rarefatti e condizionati dei centri commerciali e degli shopping mall suburbani. Quegli spazi che, appunto, Marc Augè ha icasticamente, e sembra definitivamente, etichettato come non luoghi. Secondo alcuni studiosi i grandi shopping mall dello *sprawl* britannico (a partire dal gigantesco Bluewater a sud di Londra) costituiscono oggi uno dei pochi fattori di regolazione, in quanto richiedono licenze ed autorizzazioni, della diffusione urbana e dell’uso del territorio, assolvendo in tal modo funzione analoga a quella affidata alle New Towns negli anni ‘50 e ‘60.

Marco Romano nel suo bel saggio dedicato all’estetica della città europea ha mostrato come le piazze – le belle piazze – delle nostre città rispecchino i grandi temi della *civitas*: la fede, il governo, lo scambio. Del primo tema sono espressione le piazze delle chiese a partire da quella praticamente e simbolicamente centrale della cattedrale o del duomo; del tema del governo sono proiezione fisica le piazze del comune o della signoria; lo scambio, infine, si traduce in forme urbane con la piazza del mercato. Sono i campi dei fiori o delle erbe o i mercatali che costituiscono il cuore di tante cittadine dell’Italia centro settentrionale. Il mercato – non a caso individuato da Max Weber come il motore della città artefice della modernizzazione europea – è luogo di scambio non solo di beni e servizi ma anche di idee. Moltiplicatore, quindi, non solo di ricchezza ma anche di conoscenza, spazio dell’economia e della cultura, luogo di consumo ed insieme di formazione di identità. Tali funzioni permangono anche negli shopping mall della cosiddetta non-città; in questa, anzi, queste strutture rappresentano i pochi spazi di socializzazione e di incontro rimasti. Soprattutto per le giovani generazioni sono i luoghi pubblici per eccellenza. Essi costituiscono radi grumi di città dove precipita e diventa esperibile la nuova urbanità dello *sprawl*. Citazione classica a questo proposito è quella dal film culto di Romero “La notte dei morti viventi”. Qui, i cadaveri viventi usciti dai cimiteri marciano tutti nella stessa direzione – il centro commerciale – perché, spiega uno di loro, è l’unico luogo che conoscono tutti.

Anche se gli shopping mall costituiscono uno dei pochi simulacri urbani, spazi dove, sia pure artefatta e visibilmente manipolata, sembra soffiare l’aria della città – la *Stadtluft* di cui scrive Weber- essi non riescono a rendere città la grande ameba cementificata dello *sprawl*. Piazze nell’esperienza e nella percezione di chi li usa, gli shopping mall italiani non riescono a porsi come tali nell’indistinto costruito della città diffusa. Uno dei motivi di tale evidente invisibilità sta nella loro “non-architettura” (ritorna un nuovo possibile “non”). Nel panorama dei centri commerciali e degli shopping mall italiani dominano due tipologie: quella della scatola da scarpe e quella, più recente ed accattivante, del parco a tema. La prima, propria dell’ormai lontana prima generazione degli shopping mall suburbani statunitensi, non è altro che uno scatolone – megacontenitore tecnologicamente denso ma semanticamente povero - fornito di grandi aree di parcheggio, simile a quello immortalato nel 1991 dal film di Mazursky “ Scenes from a mall” con Woody Allen. Il film si svolge tutto all’interno di uno di questi centri che mimano all’interno una città, mentre assumono all’esterno la forma di una scatola da scarpe. Gli ultimi shopping mall italiani, da Castel Romano a Valmontone nel Lazio, da Molfetta in Puglia a Barberino in Toscana, hanno scelto, invece, la strada del parco a tema, dotandosi di simulacri di mura

aureliane nel Lazio, di costruzioni da borgo medioevale in Toscana oppure offrendo un paesaggio di bambole o da Disneyworld negli altri casi. L'intenzione è quella di battere la strada dello shopping + entertainment. Questa strategia, rafforzata e resa visibile dai Luna Park annessi agli shopping mall, è probabilmente remunerativa, anche in considerazione dei segmenti di mercato medi e medio bassi dotati di scarso capitale culturale, a cui le strutture commerciali in questione si rivolgono. In tal modo, però, questi magneti funzionali rinunziano ad esercitare un effetto città sul territorio urbanizzato circostante. Essi si pongono esplicitamente ed enfaticamente come altro rispetto alla città; essi si rappresentano come il mondo della fuga e dell'evasione dove – parafrasando ancora una volta la massima medioevale tedesca – l'aria del consumo (e non quella della città) rende liberi.

Ciò che è in gioco è il nodo della qualità architettonica e della sua rilevanza nello statuto simbolico dei luoghi e della città. Torna alla mente il progetto, troppo rapidamente abbandonato, di Banlieus '89, con cui il governo francese decise, per celebrare il bicentenario della rivoluzione, di mandare nelle piatte ed anonime periferie meno sociologi e più architetti per riportare, grazie a questi, l'aria della città nell'indistinto urbano della *banlieu*. Il programma ideato e diretto da Roland Castro produsse anche una interessante rivista dal titolo significativo "Lumière de la ville". I primi risultati furono interessanti ma probabilmente troppo costosi e limitati per poter innescare un reale processo di riqualificazione estetica dello sprawl francese che, a differenza di quello italiano, costituisce un'autentica polveriera sociale. Oggi il tema della qualità estetica della città estesa è stato ripreso dal presidente Sarkozy il quale dopo una velleitaria e drastica ipotesi di abbattere molti degli HLM delle *banlieus*, spesso sgradevoli falansteri dotati però nel complesso di buone qualità funzionali, ha riproposto – in maniera più soft e ragionata - il tema delle qualità architettoniche delle periferie e della città diffusa come primo passo di una strategia di medio periodo per eliminare il "non" della "non-città".

ABITARE LA NON-CITTA': I METODI DELLA ALÉTHEIA E DELLA PAIDEA

Stefano Oliverio

Nel *Discours de la Méthode* di Descartes, vera *Magna Charta* della modernità, appare il riferimento tanto alla città quanto alla non-città a strutturare, in due momenti cruciali, la trama metaforologica del testo. Investigare il gioco del significare di tali tematiche all'interno dell'argomentazione cartesiana permetterà da un lato di delineare brevemente uno dei ruoli che il significato-città assolve nella coscienza moderna, dall'altro di indagare il possibile valore che l'esperienza della non-città (qui intesa come dimensione pre- o extra-urbana) può rivestire. Si aprirà così lo spazio – la *Lichtung* heideggeriana? i *claros del bosque* di María Zambrano¹? – in cui esplorare le virtualità di senso del soggiornare nella non-città, per poi interrogarne le implicazioni per la *Bildung* umana.

Dopo aver ‘demolito’ (la metafora edile ben si attaglia al manifesto cartesiano, che vuole indicare la via per rifondare, ri-edificare la conoscenza su più solide basi) il patrimonio di saperi offertigli dalla cultura del tempo nella prima parte del *Discours*, agli inizi della seconda, allorché si appresta alla *pars construens*, che culminerà con la formulazione del suo metodo, Descartes introduce una lunga discussione incentrata sul tema della città. È ragguardevole come questa ‘escursione’ argomentativa non sia intesa come elemento esornativo, abbellimento narrativo, similitudine decorativa. Non serve, cioè, semplicemente a illustrare in maniera icastica, attraverso il paragone con quello che accade nella costruzione della città, le ragioni che hanno spinto Cartesio all'elaborazione del suo metodo. In realtà, le cose – per come le racconta Descartes – sono andate all'opposto: è stata la riflessione su come si costruisce una città, anzi su come *si dovrebbe costruire una città*, a innescare il treno di pensieri che lo condurrà al metodo. Fra le riflessioni coltivate nella accogliente solitudine di una “stanza riscaldata” in Germania, infatti, “un[a] de[lle] prim[e] fu considerare che sovente non c'è tanta perfezione nelle opere composte di più parti e fatte dalle mani di maestri diversi quanta ve n'è in quelle in cui uno solo ha lavorato. Così si vede che gli edifici che un solo architetto ha cominciato e portato a termine sono solitamente più belli e meglio ordinati di quelli che molti hanno cercato di aggiustare servendosi di vecchi muri che erano stati costruiti per altri fini. Così, quei centri [*cités*] antichi che, non essendo stati all'inizio altro che borghi, sono divenuti col passare del tempo grandi città [*villes*], sono di solito così malamente disposti – rispetto a quegli spazi regolari [*places régulières*] che un ingegnere traccia secondo il suo estro in una pianura – che anche se, considerando i loro edifici ciascuno per sé, ci si trova sovente altrettanta o più arte che in quegli degli altri [degli spazi regolari], tuttavia, a vedere come sono sistemati, qui uno grande là uno piccolo, e come rendano le vie curve e diseguali, si direbbe che è stato piuttosto il caso e non la volontà di uomini con uso di ragione a disporli in tal modo”².

È significativo che l'esempio della convenienza a buttar giù gli edifici nella loro interezza e a riedificarli *ab imis fundamentis* sia per Descartes il paradigma della sua stessa opera di ri-costruzione del sapere partendo da una *tabula rasa* delle precedenti conoscenze (sarà questo pensiero che giustificherà la strategia del dubbio radicale). Cartesio ripone grandi aspettative nello smantellamento completo di tutto ciò che non sia stato costruito secondo un piano, tanto da arrivare a ‘preferire’ gli spazi regolari, creati dagli ingegneri, alle città evolute da borghi antichi. Infatti, mentre queste sono costrette a svilupparsi in maniera casuale, subordinata all'esistente e quindi suscettibile a compromessi architettonici che violano la perfezione della progettazione, quelle possono essere realizzate con una piena aderenza all'ipotesi progettuale, senza vincoli che non siano quelli posti dalla correttezza del piano. All'attività da *bricoleur* degli architetti Descartes antepone – come modello per la sua opera di ri-costruzione della conoscenza – quella degli ingegneri³, che possono creare città perfettamente geometriche, ordinate, regolari, disciplinate. È come se già incubato all'interno del *Discours* vi fosse il sogno razionalistico di città emendate da ogni frangia di imprevisto, spazi della controllabilità, riscattati dal brulichio di

¹ M. Zambrano, *Chiari di bosco*, Bruno Mondadori, Milano, 2004, soprattutto pp. 11-19 in cui si legano i *chiari di bosco* con la tematica del metodo (che sarà al centro della riflessione nel presente contributo). Come osservato da Carlo Ferrucci nella sua Postfazione al volume, i *chiari di bosco* si pongono “in contrasto col razionalismo della chiarezza puramente intellettuale, calantesi dall'alto e con distacco, universalmente, che la Zambrano identifica in particolare con il metodo di Cartesio. L'importanza di quest'ultimo punto è avvertibile sin dal titolo [...]. [Il termine *chiari*] riflette [...] l'intenzione della pensatrice andalusa di nominare non semplicemente uno spazio, ma anche una particolare forma di luminosità [...]. Un chiarore, appunto, che in quanto riferito a un folto d'alberi fa pensare, più che a un'indubitabile, cartesiana evidenza, a una nitidezza colta nell'intrico del suo farsi: nel suo derivare dal “sapere sperimentale della vita” [...] piuttosto che dalle certezze impersonali della Filosofia” (Ivi, p. 166).

² R. Descartes, *Discours de la Méthode*, (1637), in *Oeuvres de Descartes*, publiées par Ch. Adam & P. Tannery, Léopold Cerf, Paris, 1908, vol. VI, pp. 11-12.

³ Il riferimento è – ovviamente – a C. Lévi-Strauss, *Le pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962 e a F. Jacob, *Evoluzione e bricolage. Gli ‘espédient’ della selezione naturale*, Einaudi, Torino, 1997.

attività e consegnati a una *clarté* tabellare e topografica e a un'organizzazione che li sottragga alla confusione e 'mappi' così, in qualche modo, il caos.

In questa scia, si può individuare qualcosa di più nel passo di Descartes, sottoponendolo a una certa torsione esegetica e leggendolo come inaugurazione di una razionalità 'sbilanciata' nel senso di una razionalismo a-storico e indisponibile a riconoscere il radicamento contestuale del sapere⁴: si intravede l'ideale di una "progettazione di un insieme urbano unitario, ordinato nei suoi settori secondo definite gerarchie tipologiche, disegnato in ogni sua parte quale unità architettonica conclusa"⁵, una sorta di città assolutamente 'ortogonale', da cui sia stato espulso l'irrazionale, una città che forse potrebbe essere descritta ricorrendo a *Blocchi* di Ferdinand Broderwijk: "La città era ampia e proporzionalmente estesa, le strade erano dritte, quelle del centro più ampie di quelle laterali. L'asfalto si stendeva in diversi colori, bianco, marrone, grigio, nero. In strisce uniformi accostate, o con un bordo a cornice greca, ma nulla di vistoso. La monotonia poteva essere rotta, ma l'attenzione non doveva essere distolta dalle costruzioni. Le case si ergevano con muri dai colori analoghi: nei quartieri abitativi erano alte quattro, cinque file di finestre; in quelli di lavoro invece erano più basse. Le strade non erano mai lunghe, e al loro termine erano immancabilmente sbarrate da blocchi di costruzioni. Nel gioco tra spazi aperti e chiusi prevalevano quest'ultimi"⁶.

Ma bisogna 'essere giusti con Descartes': anzitutto si deve precisare come non lo si voglia certo spacciare per antesignano del totalitarismo stigmatizzato nella citata fantasia della città cubista di Broderwijk, ma solo come possibile progenitore dell'idea di direzione e di regolazione basate sul criterio della certezza. In secondo luogo, si deve rammentare come, accanto al sogno di una città-piazzaforte, vi sia nel *Discours* un riferimento anche alla non-città, significativamente in un altro snodo del testo, interpretabile come possibile via cartesiana altra, approdante ad un differente tipo di modernità: "La mia seconda massima era di essere quanto più fermo e risoluto potessi nelle mie azioni e di seguire le opinioni più dubbie, una volta che mi fossi determinato ad esse, in maniera altrettanto costante che se fossero state assai certe. Imitando in questo i viaggiatori che, trovandosi dispersi in qualche foresta, non devono vagare girando in tondo, un po' da una parte un po' dall'altra, e ancor meno fermarsi in un posto, ma procedere sempre il più dritto possibile in una stessa direzione, e non cambiarla per deboli ragioni, ancorché vi sia stato all'inizio forse solo il caso che li abbia determinati a sceglierla: infatti essi, in questo modo, se non vanno proprio dove desiderano, arriveranno almeno alla fine da qualche parte, dove staranno verosimilmente meglio che nel mezzo di una foresta"⁷.

Il passo da un lato pare appellare alla medesima matrice dell'intero *Discours* (lo testimonia il ricorrere dell'aggettivo "certo"); dall'altro, però, disegna una traiettoria diversa. Si ricordi, infatti, che siamo nella terza parte lì dove Descartes narra di come si formasse una *moral par provision*, quasi fosse un alloggio provvisorio in attesa che la sua opera costruttiva fosse conclusa. Le regole fissate in questa parte non aspirano quindi a quel fondamento inconcusso cui si dovrà giungere dopo l'attingimento del *cogito* e attraverso la formulazione del metodo. E proprio per questo offre una versione del razionalismo che potrebbe essere fatta convergere con l'istanza della ragionevolezza portata avanti dall'ultimo Toulmin⁸: si è invitati ad agire non sulla scorta di principi di inattaccabile razionalità ma ricorrendo a regole di condotta ispirate a un cauto 'come se', a un sapere contestuale e provvisorio, revocabile in linea di principio.

Ciò che interessa nel presente discorso è che se la città presiede all'edificazione del metodo razionale, è la non-città a fornire la cornice per questo modello altro di conoscenza, caratterizzato non dall'autarchia del soggetto ma dalla pluralità irriducibile *ad unum*: la città come "insieme urbano unitario", per riprendere la felice dizione di Cuomo, è immagine dell'unità del soggetto, de-purata dalla molteplicità, laddove protagonista della non-città è una pluralità in viaggio ('viaggiatori' al plurale), non 'bloccata', non segregata nei *blocchi*, ma in movimento in uno spazio aperto, in cui molte vie sono a disposizione. E ciò che li orienta non è l'evidenza delle nozioni, bensì una decisione, una sorta di scommessa sulla viabilità (in tutti i sensi dell'espressione) delle opinioni scelte: non si ha quindi a che fare con alcuna forma di orto-dossia (di opinioni rette, diritte come vie di uno spazio regolare ingegneristicamente escogitato) ma con congetture⁹.

⁴ È questa la critica mossa da Stephen Toulmin nell'ultima fase della sua riflessione: cfr. i suoi *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, Chicago University Press, Chicago, 1990 e *Return to Reason*, Harvard University Press, Boston, 2001.

⁵ A. Cuomo, *La città infinita*, «Bloom», 8, gennaio-marzo 2011, p. 23.

⁶ F. Broderwijk, *Blocchi*, Bompiani, Milano, 2002, pp. 15-16.

⁷ R. Descartes, *Discours de la Méthode*, cit., pp. 24-25.

⁸ Per questa lettura all'insegna di un razionalismo 'debole', sperimentale e empirico si veda il saggio di Otto Neurath *Die Veirten des Cartesius und das Auxiliarmotiv. Zur Psychologie des Entschlusses*, in Id., *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, Verlag Holder-Pichler-Tempsky, Wien, 1981, vol. I, pp. 57-68. Per un approfondimento del tema mi permetto di rinviare a S. Oliverio, *Pedagogia e visual education. La Vienna di Otto Neurath*, Unicopli, Milano, 2006, cap. I.

⁹ Se la trattazione del tema-città/spazio regolare – con una certa forzatura esegetica – è sopra approdata ad un parallelo con l'universo totalitario rappresentato dalla città cubista di Broderwijk, il riferimento alla non-città *sub specie sylvae*, quale appare nella III parte del *Discours*, potrebbe essere investigata nelle sue differenze (e affinità) con la grande riflessione jüngeriana del *Waldgang*, come strategia per

Ma radicalizzando il trattamento della non-città nel *Discours* si può giungere a un esito che si accomiati del tutto dalla nozione di verità quale invale nel dispositivo cartesiano (innovativo erede della tradizione della metafisica). Il ‘merito’ della seconda regola della morale provvisoria è – come si è visto – quello di indicare nella direzione di un tipo di razionalità non assoluta, bensì contestuale, congetturale, piuttosto prossima alla *reasonableness* invocata da Toulmin che alla *reason* come *ratio*, facoltà calcolatoria, ‘ingegneristica’, mirante alla pianificazione fondata sulla certezza. Eppure nel riferimento al *procedere dritti* quanto più è possibile per ‘uscire’ dalla macchia, si conserva anche in questo ‘altro’ Descartes quello che potremmo definire l’*ethos dell’ortogonalità*, che rimanda alla nozione di verità come *orthótes*, ossia come correttezza dello sguardo: “Così dal privilegio dell’*idea* e dell’*idein* rispetto all’*alétheia* scaturisce una trasformazione dell’essenza della verità. La verità diviene *orthótes* [...]. In questa trasformazione dell’essenza della verità si compie contemporaneamente un mutamento del luogo della verità. In quanto dis-nascondimento essa è ancora un tratto fondamentale dell’ente stesso. Ma come giustezza dello “sguardo” diviene contrassegno del comportamento [*Verhalten*] umano rispetto all’ente”¹⁰.

Ethos dell’ortogonalità (=delle vie dritte) e verità come *orthótes* sono intrinsecamente legati: se la questione della verità diviene quella di un comportamento, di un atteggiamento umano, il problema sarà di *ex-cogitare* quel *retto procedere* per eccellenza (non inficiato cioè dalla provvisorietà delle decisioni dei viandanti nella foresta) che è il *metodo quale meta-procedura* di ogni conoscenza, a garanzia della sua inattaccabilità. Il metodo è la strada alla conoscenza certa, è la *viabilità accertata*, a *sensu unico*, quella viabilità che solo in una città/spazio regolare – progettata dall’inizio e senza residui del passato – può essere assicurata. Non è questa, tuttavia, la nozione originaria di *méthodos*, di *hodós*:

Ma η *μεθοδος* per i Greci significa non “metodo” nel senso di un procedimento con l’ausilio del quale l’uomo intraprende l’aggressione [*Angriff*] indagante e ricercante agli oggetti. Η *μεθοδος* è il rimanere-sulla-via, ossia sulla via che non è pensata in quanto “metodo” dall’uomo, ma che è indicata dall’essente che si mostra e attraverso di esso e così è già. Η *μεθοδος* è in greco non il ‘procedimento’ di un’indagine, ma piuttosto questo stesso rimanere-sulla-via. Per conoscere questa essenza del “metodo” greicamente inteso, dobbiamo tuttavia dapprima vedere che al concetto greco di via, *odos*, appartiene l’essere costituito da ‘prospettive’ [*das Ausblickhafte*] e l’offrire viste [*das Durchblickbietende*]. “Via” non è il percorso nel senso di una distanza o di un intervallo fra due punti e quindi essa stessa una molteplicità di punti. L’essenza di viste e scorci della via, che conduce all’inascoso, [...] è determinato a partire dal non-nascondimento e dal retto dirigersi all’inascoso¹¹.

Se ‘l’ortogonalità cittadina’ rimanda alla verità come *orthótes*, i ‘metodi’, le ‘vie’ della non-città sono figura della verità come *alétheia*, come dis-nascondimento. Prospettive e viste come costitutivi dell’essenza della via non stanno a indicare un’azione del soggetto, ma un offrirsi dell’essente, una manifestatività originaria, che precede ogni esercizio delle facoltà conoscitive umane e dei loro procedimenti. Mentre i viandanti di Cartesio, che pur non potevano far appello ad alcun sapere certo, si sforzavano tuttavia di procedere dritti fondandosi su una propria decisione, incuranti dell’aspetto di ciò che li circondava (e che si offriva loro in scorci, panorami, visuali), la via e il procedere ‘greco’ sono l’insieme di siffatte viste, il donarsi dell’essente, che esce fuori dal nascondimento in quel movimento che costituisce la verità come *alétheia*.

Rimanere su questa via, meglio: il ‘metodo’ greco in quanto rimanere-sulla-via implica una apertura all’insorgere dell’essente nel non-nascondimento e non la sovra-posizione su di esso delle mappe, delle linee direttrici, dei diagrammi orientativi del soggetto. Rispetto alla correttezza dello sguardo quale invale nell’esperienza della verità come *orthótes*, alla sua adeguazione ai sensi (obbligati) del metodo in quanto procedura, siamo qui in presenza di un guardarsi-intorno (*aus-blicken*) che è la risposta a uno ‘sguardo’ originario che precede lo sguardo umano. È lo ‘sguardo’ delle cose che si manifestano sulla via e che solo attraverso siffatto ‘sguardo’ accedono alla presenza. È uno sguardo che si fa incontro all’uomo e si oppone allo sguardo accaparrante del soggetto umano “nel quale l’essente viene per così dire infilzato e diviene così dapprima l’oggetto avverso di conquista”¹². Se lo sguardo ‘prensile’ è la matrice prima dell’oggettivismo moderno, quale è stato inaugurato da Descartes e dalla sua idea di razionalità, che si dispiegherà come volontà di potenza e di soggiogamento del mondo attraverso i congegni tecnici, lo sguardo ‘comprensivo’ greicamente inteso è invece una forma di concordia con l’essere.

sfuggire a un ordine totalitario. Sono ovviamente patenti le distanze fra la trattazione di Descartes e quella di Jünger (non meno di quanto lo sono quelle che separano Descartes e Broderwijk): in un caso abbiamo più soggetti che insieme escono dalla foresta in virtù di un sapere congetturale, nell’altro un singolo che invece *passa al bosco*. Ma importa segnalare come nella contrapposizione città/non-città ne vada fin da Descartes (sia pur con accenti via via diversi, fino alla interrogazione novecentesca della condizione umana nell’epoca dell’ordine totale) della questione del ‘posto’ dell’uomo nell’epoca della ricerca della “sicurezza di ogni pianificazione in ogni ambito” (M. Heidegger, *Überwindung der Metaphysik*, in Id., *Vorträge and Aufsätze*, Klett-Kotta, Stuttgart, 1954, p. 89).

¹⁰ M. Heidegger, *Platons Lehre der Wahrheit*, (1931/32, 1940), in Id., *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.-M., 1996, p. 231.

¹¹ M. Heidegger, *Parmenides*, (1942/43), *Gesamtausgabe* 54, Vittorio Klostermann, Frankfurt am-Main, 1992, p. 87.

¹² Ivi, p. 160.

Ma – senza qui seguire la storia di queste due modalità di sguardi, parallele a due esperienze della verità – importa sottolineare che l’una si delinea nelle coordinate (cartesiane) di una città immaginata come assolutamente disciplinata, regolamentata, laddove l’altra nell’orizzonte di una non-città, di una via non-cittadina. Ma è rilevante che la nozione di verità come *orthôtes* può sorgere solo sullo sfondo (dimenticato e rimosso) della verità come *alétheia*: perché vi possa essere un comportamento conoscitivo umano improntato alla correttezza dello sguardo rispetto alle cose ‘prese’ come oggetti è necessario che le cose si manifestino. Il che equivale a dire che la ‘non-città’ (l’insieme delle ‘vie’ indicate dall’essente che si manifesta in viste e prospettive) è l’orizzonte aletico della città come tracciato di direzioni individuabili e definite. In città posso in ogni momento ritrovarmi (soprattutto in quelle città che nel discorso quotidiano definiamo ‘civili’, in cui la segnaletica è ricca e puntuale, le città “in cui non ci si può davvero perdere”). Ma ri-scoprire la città non è il ri-trovarsi in essa ma lasciarla accedere al non-nascondimento, disporsi al suo dis-occultamento, alla sua *alétheia* (il ‘fondo’ primigenio a partire dal quale solamente è possibile la determinazione di direttrici e di sistemi di coordinate).

Il che significa che ri-scoprire la città è esperirla nel modo della non-città: l’esperienza non-cittadina, aletica, della città come insieme urbano è data dalla possibilità di *perdersi*¹³. Per comprendere il valore ‘positivo’ di questo *perdersi* mette conto riprendere il confronto tra il dispositivo cartesiano e l’interrogazione heideggeriana: all’origine del percorso di Descartes vi è una determinata *Stimmung*, la paura di essere ingannato¹⁴, dalla mendacità dei sensi¹⁵, dagli incanti del genio maligno (che è in realtà una fantasia autoinflitta proprio per rimuovere ogni possibile inganno, in un’iperbole di *Entzauberung*), oppure dagli inganni di un *Dieu trompeur*. L’intera elaborazione cartesiana del metodo nonché l’itinerario che porterà al *cogito* possono essere interpretati come un modo di rispondere in anticipo alla possibilità di essere aggirato e di ‘perdersi’. Che sia attraverso le strade diritte di una città/spazio regolare ovvero mediante il procedere in linea retta fuori dalla foresta, l’obiettivo di Descartes è sempre di non essere tra-viato. E prima dell’età del *cogito*, quando ancora si è incapaci di giudizio autonomo, per scongiurare siffatto rischio Descartes invoca i precettori (e – sia detto per inciso – questo preventivo è l’unico valore che egli ascrive all’educazione): “Senza guida, infatti, forse [i giovani] si spingerebbero verso dei precipizi, ma fintanto che ricalcano le orme dei precettori, sebbene a volte si allontanino dal vero, prenderanno certamente un cammino almeno per questa ragione più sicuro, perché sarà stato sperimentato da persone più esperte”¹⁶.

Per Heidegger, invece, l’inganno – greicamente inteso – non è il risultato delle insidie di un altro soggetto ovvero dell’inadeguatezza delle nostre performance cognitive, ma è letteralmente *apáte*, l’esser-fuori-della-strada-battuta (*a-patos*). In questo altro *patos*, in quest’altra strada battuta, altri sono gli scorci e le viste che si manifestano rispetto a quelli che si avrebbero sulla via ‘giusta’. L’inganno come *apáte* ha quindi un costitutivo rapporto con la verità come *alétheia* in quanto dis-occultamento, e non già come sua semplice negazione. Se il vero-certo cartesiano deve rimuovere da sé l’inganno, pena il fallimento della conoscenza, l’*apáte* rimane nell’orizzonte di quell’inascoso che è l’*alétheia*. Il che significa che, mentre per Descartes perdersi è ingannarsi/essere-ingannato (circa le direzioni da seguire), per Heidegger – per come si propone qui di leggerlo – perdersi è una delle forme di accesso al non-nascondimento (infatti nella sua lettura del mito platonico della caverna Heidegger fa notare come il percorso del prigioniero – che è un percorso di *paideía*¹⁷ – non sia un tragitto dal falso al vero, men che meno dall’incerto al certo, bensì un itinerario verso gradi maggiori di *alétheia*, segnalati nel testo dall’uso dell’aggettivo *alethés* dapprima al grado positivo, poi comparativo e infine superlativo). *Perdersi*, l’andar-fuori-delle-strade-battute, è così un modo aletico di esperienza e può costituire una ‘via’ per recuperare un rapporto autentico coi luoghi, senza ridurli a meri corrispettivi di una mappa che venga elevata a misura del vero. Soggiornare nell’esperienza del perdersi è il modo con cui i luoghi riacquistano la loro capacità di significare, di offrire scorci e viste, e non semplicemente di segnalare una direzione. L’esperienza del perdersi è quella possibilità primigenia della non-città che può restituire sensi alla città (i quali non siano unici o definiti).

E siffatta esperienza è, seguendo Heidegger, *paideía*: se per Platone *paideía* è *periagoghè hóles tès psychés*, rivolgimento (un movimento – si noti – ben diverso del procedere diritti cartesiani!) dell’umano *Dasein* nella sua

¹³ È noto il volume di La Cecla (*Perdersi. L’uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari, 2000) consacrato a tale tema. Il tipo di riflessione qui portata avanti, pur accogliendo alcune suggestioni del testo di La Cecla, è però parzialmente diverso.

¹⁴ F. Alquié, *La découverte métaphysique de l’homme chez Descartes*, Press Universitaires de France, Paris 1950, cap. I.

¹⁵ È interessante che Descartes nelle *Meditationes* non parli della *fallacia dei sensi* (che è tema classico della tradizione filosofica) ma della loro *mendacità*, a conferma che la sua *Stimmung* è dominata dalla paura di essere ingannato e non semplicemente di ‘sbagliare’ dal punto di vista gnoseologico. Su questo mi permetto di rinviare a S. Oliverio, *Esperienza percettiva e formazione*, FrancoAngeli, Milano, 2008, cap. II.

¹⁶ R. Descartes, *Regulae ad directionem ingenii*, (1628), in *Oeuvres de Descartes*, publiées par Ch. Adam & P. Tannery, Léopold Cerf, Paris, 1908, vol. X, p. 364.

¹⁷ “Ora paragona la nostra natura, per quanto concerne l’educazione [*paideia*] e la mancanza di educazione [*apaideusia*] a un caso di questo genere”: così, nella *Repubblica* (514a), principia il racconto del mito della caverna.

totalità, essa è – nota Heidegger – *Um- und Eingewöhnung*¹⁸, un continuo mutamento di abitudini e un costante ambientamento. In quanto *Um- und Eingewöhnung* la *paideia* è una forma del *wohnen*: l’abitare paidetico è il rimanere-sulla-via, aperti agli scorci e alle viste che si manifestano, è il soggiornare nell’inascoso, senza cancellarlo nelle maglie controllabili del certo, è il ri-scoprire i luoghi nella loro ‘verità’, ambientandosi in essi.

La non-città quale dimensione aletica della città implica, quindi, non già la fuga dalla metropoli, il sogno romantico di un ritorno alla natura incontaminata (che, oltre ad essere impraticabile nell’epoca della città infinita, nasconde in sé insidie irrazionalistiche e svenevolezze sentimentalistiche), ma richiama la possibilità di un modo di abitare la città *perdendosi* in essa e riscoprendola facendosi *flâneur*¹⁹. È in questo senso che la non-città è la ‘verità’ della città e la riscatta dal pericolo sempre incombente di divenire luogo di alienazione da luogo di libertà e di fioritura umana che vorrebbe essere.

¹⁸ M. Heidegger, *Platons Lehre der Wahrheit*, cit., p. 217.

¹⁹ Il tema della *flânerie* all’interno della città è stato rimesso in auge, come noto, da Benjamin, sulla scia di Baudelaire. Non può essere questa la sede per sviluppare questa traiettoria di ricerca. Per una messa a punto della questione dalla prospettiva della *paideia* qui assunta cfr. F. Cambi, “Farsi «flâneur»”, in Id., *La cura di sé come processo formativo*, Laterza, Roma-Bari, 2010, pp. 110-119.

LA ROVINA ALLA FINE DELLA STORIA

Emmanuele Jonathan Pilia

La bella architettura fa belle rovine
Auguste Perret

Rifiuti e macerie

“Superata una certa scala, l’architettura assume le peculiarità della *Bigness*” (Koolhaas 2006, p.13). È con questa affermazione che Rem Koolhaas introduce alla nozione di *Bigness*, primo dei tre concetti chiave che strutturano l’impalcatura *Junkspace*. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano, la raccolta di tre saggi curata da Gabriele Mastrigli per Quodlibet. Tre saggi che mantengono inalterato, nel loro sviluppo, quel carattere quasi draconiano con il quale l’architetto olandese ama esprimere le proprie posizioni. Il testo si presenta infatti come un susseguirsi di assiomi legati gli uni agli altri per associazione diretta, ma senza che essi siano realmente argomentati. *Bigness*, *Città Generica* e *Junkspace* sono concetti che devono esser presi per quel che sono, facendo sì che l’unica caratteristica veramente imprescindibile della *Bigness*, ciò che le dà il suo carattere, è la “dimensione”. Ma per entrare nel dominio della *Bigness*, occorre pagare un dazio, il più caro: la rinuncia alla “magnificenza”, ossia la rinuncia a quella complessa trama di carattere sia estetico che sociale, con cui Vitruvio apre per la prima volta alla nozione di *magnificentia* in architettura¹.

Rinuncia alla magnificenza che viene offerta da Koolhaas come un’occasione da non farsi sfuggire, avendo finalmente raggiunto la possibilità di potersi scrollare di dosso gli ultimi grumi di una tradizione ancora ancorata alla disciplina architettonica. L’autore infatti pone un’energia insolita nel sottolineare il carattere antiaccademico ed antiartistico della *Bigness*: “questioni di composizione, scala metrica, proporzioni, dettaglio sono ormai accademiche. L’«arte» dell’architettura è inutile nella *Bigness*” (*Ibid.*, p. 15).

Eppure ogni punto esposto è programmatico ed interno al dibattito più squisitamente accademico, come ad esempio la questione della crisi dell’identità dei luoghi², oppure quella della rottura tra contenitore e contenuto, tra pelle ed interiora, di cui la posizione adottata dallo stesso Koolhaas è figlia del secolo XIX. Tanto è vero che il testo continua ricordando dove questa nozione affondi le proprie radici: “cento anni fa una generazione di conquiste teoriche e tecnologiche di supporto ha scatenato un *Big Bang* architettonico. Randomizzando la circolazione, corto-circuitando le distanze, artificializzando gli interni, riducendo i volumi, esaltando le dimensioni e accelerando la costruzione: l’ascensore, l’elettricità, il condizionamento dell’aria, l’acciaio e infine le nuove infrastrutture hanno costituito un insieme di mutazioni capaci di provocare la nascita di un’altra specie architettonica” (*Ibid.*, pp. 13 – 14). Sorvolando sulla pessima traduzione di Filippo de Pieri, è impossibile evitare di notare come per lo stesso Koolhaas il fenomeno della *Bigness* sia tutt’altro che un prodotto della contemporaneità: essa ne ha semplicemente sancito il trionfo. Un trionfo che Koolhaas rivendica per sé stesso: se *Delirious New York* si poneva come il trattato teorico postumo alla costruzione di Manhattan, *Bigness* e *Junkspace* rappresentano l’impianto teorico, postumo anch’esso, da cui sono state concepite le opere realizzate da OMA. Ed è forse per questo che parlare di *Bigness* equivale a confrontarsi con una sorta di ritorno alla *classicità* augustea adeguatamente privata di eleganza e raffinatezza, un’affondare nel dominio dell’apparenza barocca successiva alla rilettura postmoderna. E il *Junkspace* non è che la coronazione di questo trionfo. Il decoro, espresso nelle più varie ed eternee forme, ingloba la struttura e trasmuta l’atmosfera quasi si fosse in un set televisivo, “come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce nuova identità ogni lunedì mattina” (*Ibid.*, p. 31). Ma si tratta qui di un surrogato del decoro, una poltiglia comunicativa, la marcescenza della magnificenza. Caduta la “grandiosità”, ciò che rimane è la “grandezza”, la *Bigness*. Una caduta dalle cui macerie emergerà e trionferà un nuovo regime di storicità, ossia quello dello “Spettacolo”.

Dopotutto “la *Bigness* distrugge, ma è anche un nuovo inizio” (*ibid.*, p. 20).

La nascita dalla rovina

Nel capitolo introduttivo al suo *La nuova Babilonia: il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Leonardo Lippolis ha cura di riportare un lungo brano tratto dalla Genesi riguardante il mito della Torre di Babele, ovvero il tentativo di ricostruire, contro la volontà di Dio, l’asse tra cielo e terra spezzato dal peccato originale. Da sempre simbolo dell’arroganza dell’uomo, usato con Sodoma e Gomorra come metafora della città da rinnegare, la Torre di Babele sarà presto assunta a emblema dell’umana diversità, espressione di quel magma informe di cui la civiltà è formata. In effetti la punizione che il Signore impartì a quel sol popolo, unito da un sol linguaggio, non fu la distruzione della Torre, il quale crollo è invece la conseguenza dell’abbandono della stessa,

¹ Maclaren Sarah, *Lusso, spreco, magnificenza*, in *Àgalma* n° 2, a cura di Perniola M., Meltemi, Roma 2002.

² “L’identità è una trappola” (Koolhaas 2006, p. 30).

ma il dissolvimento di quell'unità in una moltitudine che si disperse in breve tempo³. Paradossalmente, l'inizio della civiltà coincide con la creazione della prima, maestosa *rovina* che la storia ricordi.

Ma il legame tra caduta e nuova origine non è esclusiva della tradizione giudaico-cristiana. Già nella Grecia arcaica, le rovine di Micene e Tirinto avevano suscitavano tale meraviglia che ad esse venivano conferite origini celesti, tanto che la memoria di tale incredibile rinvenimento informerà per intero la tradizione ellenica, di cui Pausania il Periegeta ci ha offerto una preziosa testimonianza, attribuendo ai Ciclopi l'opera delle mura difensive delle città, costruite “con massi non lavorati, [...] di dimensioni tali che due buoi non riuscirebbero a spostarne il più piccolo” (in Ortolani 2006, p. 10). Un rapporto, quello tra architettura e antiche vestigia che si rende manifesto con la nascita dell'umanesimo e con il progetto di restauro intrapreso dagli intellettuali italiani. L'architetto rinascimentale infatti “interagisce con le preesistenze romane facendosene interprete e costruendo le basi per una nuova architettura. I disegni dell'Antico prodotti nel Rinascimento sono già “disegni di progetto”, più che rilievi, dal momento che l'attenzione rivolta all'architettura romana è finalizzata alla sua padronanza in termini partecipativamente compositivi più che conoscitivi” (Quici 2004, p.17). L'onda lunga delle ricerche e degli interessi dei padri del Rinascimento si sentirà sino al tardo Barocco, quando, nonostante la penuria di incarichi ufficiali a Roma, una moltitudine tra artisti e studiosi da tutta Europa continuarono a precipitarsi nella capitale con l'intento di studiare la classicità direttamente dai suoi resti. Di quest'esperienza, il lavoro di Giovan Battista Piranesi rappresenta il culmine di un sentire rinnovato rispetto alla classicità cinquecentesca. Il rudere non è ora solo ricercato e studiato, ma viene letteralmente *messo in scena*, elevando così lo statuto dell'attualità attraverso la consacrazione della *rovina*.

Una pura bellezza

Vi è un'evidente scollamento tra la rovina biblica e quella, per così dire, storica. Se è vero, infatti, che da un lato l'immagine della rovina sia legata ad una decadenza e depravazione punibile nel più duro dei modi, dall'altra viene fatta emergere come testimonianza di titaniche forze ormai dissipate. Un'interessante arricchimento al binomio ora accennato è proposto da Franco Purini nel suo *Comporre l'Architettura*, ove il fascino enigmatico della rovina muove dalla caduta stessa dell'architettura, intesa, alla maniera di Vitruvio, come quel luogo nel quale si accentrano *utilitas, firmitas, venustas*, utilità, solidità, bellezza⁴. Caduti i primi due termini dell'equazione, ciò che resta è una “bellezza pura”, incontaminata da altri usi che non sia la propria *riflessione* del tempo. D'altronde l'architettura occidentale “si è alimentata a lungo di una meditazione sul rudere come luogo di confronto tra la nascita e la morte del manufatto” (Purini 2000, p. X), tanto che è possibile affermare serenamente che è l'eredità della *rovina* a formare l'identità dell'Europa. Ma se nelle esperienze di cui si è parlato continua a permanere il fantasma della *firmitas* e dell'*utilitas*⁵, sarà solo con il Romanticismo che si instaurerà il dominio di una *venustas* pura, forte di una visione dell'arte che si offre come puro piacere e puro godimento. La rovina romantica non persiste, ma compare in frammenti pittorici difficilmente riconoscibili, dai tratti deliberatamente sfumati, scevri di qualsivoglia connotazione simbolica. La componente archeologica e conoscitiva, tipica del Rinascimento e del Barocco, viene soppressa, o comunque perde la propria rilevanza, per mostrarsi unicamente come immagine idealizzata: il frammento di rudere romantico è un *atto della mente* tendendo a raccogliersi come “espressione di un significato dal punto di vista psicologico” (Appiano 1999, p. 52), manifestandosi come “presenze inconsistenti ed insieme concrete, eterne e materiche allo stesso tempo” (*Ibid.*, p. 53). L'idea romantica prevede che la rovina, tornata ormai al dominio della terra alla quale ogni cosa è destinata a tornare, aggiungano alla natura “qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale” (Augé 2004, p. 35). Questo arricchimento della natura, dona ad essa una sorta di *tempo puro*, un tempo senza storia in cui “solo l'individuo può prendere coscienza e di cui lo spettacolo delle rovine può offrirgli una fugace intuizione” (*Ibid.*, p. 38). Una temporalità che però non abolisce mai completamente il discorso storico, teso in un equilibrio in cui è proprio la presenza stessa del frammento di rudere che impedisce paradossalmente al paesaggio il dissolversi in una indeterminatezza di una natura senza uomini.

Questo equilibrio verrà spezzato con lo sviluppo e la diffusione delle scuole di pensiero di matrice positivista,

³ Da *La Bibbia Concordata, Antico Testamento*, capitolo 11, *La torre di Babele*, versetti dal 4 al 7: “Poi dissero: «Venite, costruiamoci una città e una torre la cui cima giunga fino al cielo; acquistiamoci fama, affinché non siamo dispersi sulla faccia di tutta la terra». Il SIGNORE discese per vedere la città e la torre che i figli degli uomini costruivano. Il SIGNORE disse: «Ecco, essi sono un solo popolo e hanno tutti una lingua sola; questo è il principio del loro lavoro; ora nulla impedirà loro di condurre a termine ciò che intendono fare. Scendiamo dunque e confondiamo il loro linguaggio, perché l'uno non capisca la lingua dell'altro!»”.

⁴ Purini Franco, *Comporre l'architettura*, Editore Laterza, Bari 2000, p. 60.

⁵ Nonostante sia possibile trovare un predominio della componente estetica su quella funzionale e strutturale, di esse se ne continua ad avere traccia. Come si è visto, se durante la nascita della civiltà greca alle rovine micenee furono assegnati ruoli rituali, così come in parte nel Rinascimento di Leon Battista Alberti, in Brunelleschi è l'ammirazione per ciò che della *firmitas* resta di emerso a suscitare interesse. Nella scena barocca è invece il ruolo celebrativo e propagandistico, che si manifesta nell'immagine, ad essere peculiare.

che vedrà nell' "utilità" una priorità da perseguire. In quest'ottica ovviamente, un ente che si presenta come privo di struttura o funzione non può che essere considerato in-utile. Sarà la Rivoluzione Industriale a farsi portatrice di un nuovo sentire nei confronti della rovina. Investita in un primo momento di un ruolo pedagogico e morale, "estremo tentativo della società moderna per avocare a sé i ruderi, così da trarne qualche ultimo beneficio" (Broggini 2009, p. 29), la rovina è stata in seguito rimossa dal sistema di segni messo in piedi dalla *Società dello Spettacolo*. Oliver Broggin, nel suo *Le rovine del Novecento*, sottolinea con efficacia come, tra le posizioni assunte da George Simmel e Marc Augé "il punto fondamentale è senz'altro l'importanza attribuita all'*uscita* della rovina dal regno delle finalità umane; in particolare, entrambi enfatizzano come gli oggetti abbandonati si divincolano dalla logica dell'*imperativo funzionale*" (*Ibid.*, p. 30).

Contemporaneità e rovina sono quindi in aperta competizione, e questo Koolhaas lo intuisce con grande chiarezza: "ci sono molti «bisogni» troppo confusi, troppo deboli, troppo indecorosi, troppo provocatori, troppo segreti, troppo sovversivi, troppo «niente» per entrare a far parte delle costellazioni della *Bigness*" (Koolhaas 2006, p. 24). La rovina è fuori dall'orizzonte di senso previsto da Koolhaas, eppure la *Bigness* ne esprime la forza.

Il dibattito sulla ricostruzione delle Twin Towers, aperto mentre l'area era ancora ricoperta di detriti, è in tal senso emblematico: vi è una certa ironia nel fatto che il progetto di costruzione sia stato affidato ad un architetto come Daniel Libeskind, che ha più volte guardato alle rovine lasciate dai più incomprensibili drammi del secolo passato, facendo sì che accanto alle carcasse di acciaio e cemento, alle vere rovine insomma, siano create delle rovine *artificiali*. D'altronde, lo scopo che i promotori della ricostruzione dell'area non era quella di enunciare un cordoglio, quando quella di "minimizzare la vergogna del consumo" (*Ibid.*, p. 98). Piuttosto coerente per un secolo che privilegia la copia ed il facsimile, e che proprio in questo caso mostra l'emergere di quello che può essere chiamato *il paradosso delle rovine*. Un paradosso che vede, "proprio nell'ora delle distruzioni più massicce, nell'ora di massima capacità di annientamento" (Augé 2004, p. 86), la scomparsa della rovina come realtà e come progetto. D'altronde l'architettura contemporanea non mira all'eternità⁶: essa è prodotta in un presente sostituibile all'infinito, che fa della città attuale un *eterno presente*, lontano da quel tempo puro prima descritto. Si ripresenta in contesto architettonico, nella scomparsa della rovina, il paradigma della *fine della storia*⁷, per il quale ogni riflessione possibile sul tempo è esausta sul nascere.

Scarti del consumo

Nella rinuncia al rudere di parte della contemporaneità, molti artisti si sono visti costretti ad interrogarsi sulle uniche permanenze del nostro tempo, ossia sul rifiuto, sulla spazzatura, che proprio per lo statuto inerte in cui si incarna si presenta come unica, ironica possibilità di sospensione del tempo. Lo scarto, dopotutto, ha dal Novecento una condizione privilegiata rispetto alla maceria, andando di fatto a prendere il proprio posto in quelle immense rovine rappresentate dalle discariche. Esterne al campo visivo del consumatore, esse sono in realtà le vere cattedrali del nostro tempo, realizzate come sono dall'intera comunità, pur se inconsapevole. Viene a mente l'atteggiamento degli abitanti di Leonia, *città invisibile* descritta da Calvino, i quali conducono una vita all'insegna del consumismo più sfrenato: "ogni mattina la popolazione si risveglia tra lenzuola fresche, si lava con saponette appena sgusciate dall'involucro, indossa vestaglie nuove fiammanti [...]. Sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio. Non solo tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d'imballaggio, ma anche scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana: più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove" (Calvino 1972, p. 119).

Montagne di rifiuti, sempre più alte, sempre più compatte, circondano la città di Leonia, formando nel suo sviluppo una stratigrafia temporale delle abitudini di questa singolare popolazione. E non è un caso che la vicenda dei rifiuti a Napoli desti tale scalpore mediatico: non è l'emergenza sanitaria o la difficoltà tecnica di uscire dalla condizione creata, ma è l'onta dell'*immagine* nel palcoscenico dello Spettacolo che viene comunicata a preoccupare chi osserva dall'esterno⁸. Nella sottrazione degli scarti al proprio degrado si verifica quindi tale sospensione, tale congelamento del tempo, certamente diverso dal *tempo puro* descritto da Augé, ma più consoni

⁶ Ed occorre aggiungere che i rimpianti verso edifici destinati ad essere tramandati di generazione in generazione appare grottesca di fronte agli sviluppi storici.

⁷ Rimando qui al saggio di Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, in cui in sintesi viene sostenuta la tesi secondo la quale proprio la *modernità* che ha permesso l'emergere delle liberal-democrazie, a breve creerà le condizioni per cui verrà inaugurato un nuovo regime di storicità nel quale l'appiattimento delle differenze etniche, culturali e linguistiche, impediranno un proseguire lineare della storia. Ovviamente, di risposta, si può affermare che "dalla prospettiva post-moderna, appare chiaro che, finché ci sarà intelligenza nell'universo, l'universo avrà senso" (Campa 2007, p. 407)

⁸ Occorre qui precisare che ci si riferisce all'*immagine* consumata dai media, e non alla condizione *reale* vissuta dalla popolazione.

al confronto con un certo velleitarismo romantico.

Muovendosi dal campo della cronaca a quello dell'arte, interessante interprete di questa concezione è Jean Tinguely, impegnato da anni nella produzione di strani automi assemblati con rifiuti tra i più impensabili. Decontestualizzati in un organismo ben più complesso, questi ammassi di rottami sono programmati per compiere movimenti che conducono all'autodistruzione, al suicidio di macchine le quali così si sottraggono all'usura, muovendo se stesse, rapidamente e polemicamente, alla *rovina*. Vi è una chiara denuncia di un capitalismo incapace di fare altro che procedere sordamente alla trasformazione ed espulsione di materia dal proprio sistema, cieco alla minaccia di entropia. Dopotutto, "la nostra è una società in cui si tende con incredibile e spaventosa disinvoltura a rottamare, gettare, eliminare, dimenticare, disperdere, riciclare tutto ciò che non è più nuovo" (Appiano 1999, p. 148). In tale società è facile comprendere come alcun rudere può divenire il motore della storia, se non la *rovina* prodotta e rappresentata dalla società stessa, dal *Junkspace*. Il fatto che la letteratura postmoderna abbia prodotto fiumi d'inchiostro nel tentativo di celebrare tale caduta, impegnata d'altro canto alla celebrazione del più sfrenato edonismo, non è un caso. Lo *spettacolo*, cui la società occidentale si è prestata, è infatti una dimostrazione di come il rapporto tra struttura, utilitarismo ed edonismo abbia perso il proprio equilibrio a favore di questo surrogato della *venustas* vitruviana: l'immagine. Le macerie causate dal crollo delle ideologie, si sono quindi fossilizzate nella rovina odierna, vicina tanto al *tempo puro*, quando alla *fine* di tale tempo. Fine del tempo descritta, prima ancora che da Fukuyama, da Debord, che proprio ne *La società dello spettacolo* ricalca con lucidità agghiacciante il percorso di sostituzione della immagine al reale. È evidente come l'architettura non abbia ancora dato risposte convincenti a questo regime di storicità, se non nelle sue manifestazioni dove essa è per l'appunto assente, dove essa è pura *immagine*. D'altronde non potrebbe essere altrimenti: la rovina dell'attuale umanità non potrà che essere l'oggetto della riflessione di una società rinata, di una postumanità, la quale, osservando l'attuale caduta di *firmitas* ed *utilitas*, ne ammireranno la splendente bellezza.

Una società rinata

Ma su quali terreni sarà possibile fondare le basi di una società rinata? Questa sarà una delle principali domande a cui, l'Internazionale Lettrista prima, l'Internazionale Situazionista poi, dedicheranno un dibattito ventennale nel quale, in più di un'occasione, il discorso farà perno proprio sul mito della Torre di Babele. Debord stesso userà più volte tale immagine, tanto che sentirà il bisogno di inserire, a circa due terzi della trasposizione cinematografica de *La società dello spettacolo*, una riproduzione della Piccola Torre di Babele dipinta da Bruegel il vecchio. Sul lungo fermo immagine⁹, Debord recita un brano del suo testo, nel quale viene ricordato che "...la rivoluzione proletaria è questa *critica della geografia* umana attraverso la quale gli individui e le comunità devono costruire gli avvenimenti corrispondenti all'appropriazione, non più soltanto del lavoro, ma della loro totalità". Riappropriazione della storia che può avvenire quindi solo tramite l'adunata di una nuova società attorno la costruzione di una nuova Babele, possibilità offerta dalla sopraggiunta morte di un dio che già a suo tempo portò in rovina lo sforzo dell'umanità riunita. Dalle macerie imminenti della società capitalista e dello spettacolo¹⁰, ora che i mezzi materiali potrebbero risolvere, per lo meno in via teorica, il problema della sopravvivenza, sarebbe sorta la costruzione di nuove sovrastrutture di pensiero, di un nuovo senso da dare al progresso. "Era insomma giunto il tempo di provare a costruire l'edificio di una nuova civiltà, la Nuova Babilonia situazionista" (Lippolis 2007, p. 11). Sarà Constant Nieuwenhuys ad occuparsi del progetto architettonico di quella che sarà poi chiamata New Babylon: "un'infinita Torre di Babele orizzontale, uno spazio di tutti gli uomini e di tutte le culture. Una Babele che non mira a conquistare il cielo, ma avvolgere la Terra" (Careri 2001, p. 11), un nuovo mondo costruito dall'intera umanità creatrice, liberata dalla costrizione del lavoro alienante imposto dal capitalismo. Contrario all'utilitarismo commerciale dell'architettura razionalista ed all'utilizzo alienante della macchina, entrambi dirottati verso il risparmio economico attraverso la standardizzazione, Constant vorrà sfruttare le macchine ed i mezzi più avanzati di cui dispone per la liberazione ed il rinnovamento costante dell'immaginazione. I situazionisti si dichiareranno quindi "convinti che il dominio razionale dei mezzi offerti dalla modernità possa permettere una costruzione della vita radicalmente alternativa a quella alienata organizzata dall'homo oeconomicus neocapitalista" (Constant 1958, in Lippolis 2006, p. 144), prefiggendosi di determinare una "*partecipazione immediata ad un'abbondanza di passioni della vita*". Infatti,

⁹ Guy Debord utilizzava molto volentieri espedienti simili, spesso sostituendo uno schermo bianco o nero alle immagini. Non si può non citare il suo primo lungometraggio, *Hurlements en faveur de Sade*, del 1952, non-film in cui lunghe pause su schermo nero intervallano frammenti di dialoghi su sfondo bianco. È facile dedurre come tale stratagemma denunci una ripugnanza verso l'aggressività e l'alienazione dell'*immagine*.

¹⁰ Nella primavera del '54, Debord affermerà che: «Le restrizioni economiche sono comunque destinate ad essere spazzate via dall'accordo di tutti gli uomini» (in Lippolis 2007, p. 82).

lungi dall’incarnare un atteggiamento neofuturista, secondo il quale il progresso porterebbe automaticamente alla liberazione dell’uomo dal gioco delle necessità materiali, i situazionisti sono ben consci che il capitalismo della *società dello spettacolo* tenderà a riappropriarsi del tempo liberato dall’automazione. Tempo che così verrà riempito tramite “l’abbruttimento obbligatorio degli stadi e della televisione”, e non “da una creatività che nel frattempo non è stata coltivata” (Lippolis 2006, p. 146). Viene attribuita al tempo libero, o meglio, al *tempo liberato*, una rilevanza inedita: esso potrà essere lo strumento del capitalismo per portare a compimento il proprio processo totalitario, oppure *la base su cui si può erigere la più grandiosa costruzione culturale che si sia mai creata*. Unica strada percorribile al fine di evitare l’asservimento totale della vita dell’uomo è quella della scoperta di nuovi desideri. “Ma questi nuovi desideri non si manifestano da soli, nel quadro oppressivo del vecchio mondo. È necessario un’azione comune per scoprirli, manifestarli, realizzarli” (Jorn 1960, in Lippolis, p. 147). Già Gilles Ivain, alias Chtcheglov Ivan, aveva previsto nel 1953 nel suo *Formulario per un nuovo urbanismo*¹¹, significativamente ripubblicato da Debord nel 1958, nel primo numero dell’*Internationale Situationniste*, come si sarebbe prefigurata la prima città situazionista: “Questa prima città sperimentale vivrebbe molto di un turismo tollerato e controllato. Le prossime attività e produzioni d’avanguardia vi si concentrerebbero spontaneamente. Nel giro di qualche anno diventerebbe la capitale intellettuale del mondo, e verrebbe riconosciuta dappertutto come tale” (Lippolis 2006, 145).

Il crollo della Nuova Babilonia

Occorre qui una precisazione: le città situazioniste non si sarebbero prefigurate tramite uno scenario postmoderno di città del consumo e dello svago, di Las Vegas facilmente assimilabili dal sistema capitalista. Al contrario, esse “avrebbero dovuto organizzare la messa in scena architettonica del mondo alla rovescia come avveniva nel carnevale medievale, momento e situazione della riappropriazione della storia da parte delle persone, contro i ruoli sociali e le costrizioni materiali” (Lippolis 2006, p. 165). L’uomo che avesse visitare una di queste città, sarebbe ripartito da essa con un senso della vita rinnovato e contagioso, pronto ad invadere la vita quotidiana collettiva. A quel punto avrebbe cominciato spontaneamente a costruirsi da sé il proprio ambiente di vita, replicando in maniera personale la città che l’ha trasformato. Pensare però tale città situazionista come memore di un medioevo effimero nella forma è fuorviante: il recupero di un uso giocoso della vita, può e deve avvenire tramite i mezzi offerti dalla modernità. Da qui il progetto di una città tecnologica al servizio di un’umanità ludica e nomade, New Babylon, così battezzata da Debord proprio ad indicare il perpetuo crollo di una società in continua rivoluzione.

Se la civiltà babilonese aveva visto il suo monumento crollare a causa del suo abbandono, il crollo di New Babylon sarà sistematico e cosciente: i neo-babilonesi infatti, secondo l’idea di Constant, vorranno fare e disfare il loro habitat spinti unicamente dalle proprie pulsioni e dai propri desideri, in un azione comunitaria descritta più volte da Debord con il termine *urbanismo unitario*, definito come “la teoria dell’impiego di insieme delle arti e delle tecniche che concorrono alla costruzione integrale di un ambiente in legame dinamico con esperienze di comportamento”. New Babylon si presenterebbe così come un’immensa rovina tecnologica in atto, apprezzabile unicamente per l’aderenza ai desideri dei suoi creatori, la cui realizzazione non può che essere affidata ad una civiltà radicalmente rinnovata per la quale i situazionisti sentono il bisogno addirittura di prevedere un salto di specie autodiretto¹².

Le titaniche quantità di energie che Debord riuscì ad incanalare nella costruzione teorica e nella rappresentazione del sogno di ricostruzione non salvarono però dall’abbandono del progetto della realizzazione di una società situazionista: il 16 Marzo 1972, alle ore 15.00, l’abbattimento del complesso di Pruitt-Igoe voluto dai suoi stessi abitanti, progettato circa vent’anni prima dall’architetto Yamasaki Minoru¹³, segna la fine di un modo di pensare l’architettura legata ad una distorsione delle utopie funzionaliste, per le quali l’uomo non era altro che un orpello, e così la sua indole ed il suo immaginario. Era il segno che New Babylon sarebbe potuta essere realizzata *naturalmente* da tutta l’umanità creatrice riunita nello sforzo titanico di realizzare un nuovo mondo libero dalla schiavitù della società, spinta unicamente dal proprio istinto.

Ma ormai era già troppo tardi, e questo ritardo Rem Koolhaas lo intercetta retroattivamente: “lo spazio aperto della città non è più teatro collettivo dove ‘qualcosa’ accade” (Koolhaas 2006, p. 23). La città è ormai vittima di

¹¹ Il *Formulario per un nuovo urbanismo* di Gille Ivain sarà significativamente ripubblicato da Debord nel 1958, nel primo numero dell’*Internationale Situationniste*, bollettino informativo sulle attività dell’Internazionale Situazionista

¹² A manifestare questa esigenza, sarà lo stesso Debord, che nel 1954 affermerà che: «È giunto il momento di costruire una nuova condizione umana. Le restrizioni economiche sono comunque destinate ad essere spazzate via dall’accordo di tutti gli uomini. I problemi di cui ancora siamo obbligati a occuparci verranno superati, assieme alle contraddizioni odierne, nel momento in cui i miti antichi perderanno la loro forza e noi ne vivremo di più violenti» (Lippolis 2007, p. 82).

¹³ Un altro complesso progettato da Yamasaki si presterà, proprio al momento della sua distruzione, come evento catalizzante di riflessioni sul destino dell’architettura: le Twin Towers di New York.

un'ondata generalizzatrice capace di inghiottire qualsiasi residuo spaziale, per essere poi espulsa nella forma che viene descritta come *Junkspace*.

Bibliografia

- AA.VV., *La Bibbia concordata. Antico Testamento*, Garzanti, Milano, 1982.
- Appiano A., *Estetica del rottame: consumo del mito e miti del consumo nell'arte*, Meltemi editore, Roma, 1999.
- Augé M., *Rovine e Macerie: il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.
- Broggini O., *Le rovine del Novecento*, Diabasis, Bologna, 2009.
- Campa R., *Etica della scienza pura. Un percorso storico e critico*, Stestante Edizioni, Bergamo, 2007.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.
- Careri F., *New Babylon, Una Città Nomade*, Testo & Immagine, Torino, 2001.
- Chtcheglov I., *Écrits retrouvés*, Allia, Parigi, 2006.
- Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano, 2001.
- Fukuyama F., *La fine della storia e l'ultimo uomo*, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2003.
- Koolhaas R., *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata, 2006.
- Koolhaas R., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Mondadori Electa, Milano, 2000.
- Lippolis L., *La nuova Babilonia: il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa&Nolan, Milano, 2007.
- Maclaren S., *Lusso, spreco, magnificenza*, in *Àgalma* n° 2, a cura di Perniola M., Meltemi, Roma, 2002.
- Ortolani G., *L'architettura Greca*, in Bozzoni C., Franchetti Pardo V., Ortolani G., Viscogliosi A., *L'architettura del mondo antico*, Editore Laterza, Bari, 2006.
- Pilia E. J., *Una rovina perpetua*, in Riccardo Campa (a cura di), *Divenire 4. Rassegna di studi interdisciplinari sulla tecnica ed il postumano*, Sestante edizioni, Bergamo, 2010.
- Purini F., *Comporre l'architettura*, Editore Laterza, Bari, 2000.
- Quici F., *Tracciati d'invenzione. Euristica e disegno di architettura*, Utet Università, Torino, 2004.

FINE DI UN RACCONTO IN STILE MONISTA

Carmine Piscopo

Per lungo tempo associata alla sfera della ragione o, quanto meno, ad una delle sue possibili immagini¹, la città ha da tempo abbandonato i territori di una rappresentazione lineare, dove chiari erano i legami di dipendenza tra differenti ordini e spiegabili i rapporti di reciprocità interna. Se per Cartesio, infatti, l'immagine della ragione è in tutto simile a un'antica città (e viceversa), dove chiari sono i rapporti tra differenti parti, separate da strade e palazzi, per Newton, lo Spazio e il Tempo si costruiscono come una legge di relazione certa, che li associa una volta per tutte a un'idea di temporalità e di spazialità.

La crisi di questo modello “razionale”, di cui le città si sono nutrite nel tempo come un racconto in stile quasi monista, ha sancito la crisi non solo di un “sapere”, quanto, piuttosto della fondatezza stessa dei processi costruttivi basati su tali convinzioni². Corrodendone il nucleo. Giacché, abitudini, condotte, ordini logici e istituzioni civili abitano lo stesso spazio delle relazioni fisiche, delle forme viventi, delle dissimmetrie e degli estesi territori senza nome che segnano l'avanzare del tempo.

È stato forse questo il problema di una certa scuola: continuare a guardare lo Spazio come un insieme di ordini logici, senza riconoscere che in esso abitano forme senza nome, proiezioni del tempo, desideri come già paure, operando, dunque, una disgiunzione tra il fascio astratto delle formulazioni e le profondità della materia. Per giungere, come afferma Octavio Paz, a uno stato di paura, dove, ciò che non ha nome, non esiste ancora³.

Così le città, come un fiume in piena, ci restituiscono oggi non solo l'inizio e la fine di un processo (come il prodotto di una catena di inganni e autoinganni), quanto la disgiunzione stessa dei processi, come un patrimonio di forme inedite, di costruzioni “bizzarre”, di ospiti sgraditi e desideri oscuri, nel loro affacciarsi sul terreno di ciò che non sappiamo più nominare. Non un inconscio collettivo, non un'opera anarchica, ma ciò che la disgiunzione stessa provoca nel soggetto per effetto di un'operazione di rimozione.

Similmente, lungo questi tracciati, Sigmund Freud ricordava che le nevrosi, come un piano nel quale siamo tutti immersi con maggiore o minore disagio, non appartengono alla sfera della teoria o al piano delle formulazioni logiche, ma abitano il mondo dell'esperienza, tale che ciò che chiamiamo “psicanalisi” non è una “teoria”, bensì una “pratica”, dove ciò che conta è la realtà del “discorso”. Analogamente Albert Einstein giungeva alla conclusione per cui tutto ciò che abbiamo chiamato “razionale” costruisce un sistema vuoto se disgiunto dal piano delle relazioni fisiche, dove vivono e si svolgono dinamiche non sempre linearmente spiegabili.

Questi sistemi, che la razionalità classica, a lungo impegnata nella costruzione di un centro e di un ordine⁴, ha definito “vuoti”, come l'irradiarsi di una neutralità senza oggetto, ci restituiscono oggi l'antica ragione del mondo, come l'immagine di un guanto rovesciato, giacché la loro verità sta nella verità della loro rimozione. Proveremo a seguire questo tracciato.

Falsa coscienza.

Se la storia non è più un divenire certo, le nostre città abiteranno i paesaggi come l'intersecarsi di più ordini, secondo una pluralità di giochi, alla quale si associa, senza un nesso di dipendenza lineare, la proliferazione degli effetti.

Così André Chastel⁵, nel suo lavoro di ricerca sulle aree centrali di Les Halles, afferma che la storia è nell'ordine delle simultaneità e la “morfologia”, contrariamente a tutto quanto affermato sinora, si dispone al nostro sguardo e alla nostra osservazione come “la grande sconosciuta”. Parole, queste, non dissimili da quanto ormai da tempo affermano i teorici della discontinuità.

Se un ordine è sempre uno dei possibili ordini, le nostre città, da sempre associate all'immagine della ragione, si disporranno, nell'ordine delle nostre conoscenze, come l'immagine di un racconto che definitivamente abbandona una scena primitiva e influente, secondo cui un ordine assoggetta altri ordini entro legami di dipendenza⁶.

Se vi è, dunque, come afferma Salvatore Veca, più di un'immagine della ragione, per questa città, che rivolge conoscenze come strati in un rigurgito di storia, né l'archeologia o l'archivio, né monumento o documento potranno darci informazioni in merito a un'origine o a un progetto. Piuttosto, dovremo disporci all'ascolto di un

¹ Cfr. S. Veca, *Modi della ragione*, in A. Gargani (a cura di), *La crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979.

² Cfr. A. Gargani (a cura di), *Introduzione*, in *La crisi della ragione*, cit.

³ O. Paz, *Pasado en claro*, Città del Messico 1974.

⁴ Cfr. A. Cuomo, *La città infinita*, in “Bloom” n° 8, gennaio-febbraio-marzo 2011, p. 23 e segg.

⁵ A. Chastel, *Préface*, in F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy, F. Hamon, *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles à Paris*, C.N.R.S., Paris 1977, p. 10.

⁶ Cfr. S. Veca, *op. cit.*

racconto che non si basi sul “metodo buono”, come avviene nel *Parmenide* di Platone, dove la sfida della ragione è associata all’immagine di “una strada che passa per ogni dove”. Dove le idee si aprono a mondi variegati, per illuminare orizzonti di attesa molteplici. Dove l’unità si scioglie nella molteplicità delle strade e degli oggetti che essi inaugurano.

Un mondo, dunque, di perdita di ogni elenco, di ogni ragione dominante, dove ogni cosa può dir di sé e dei suoi rapporti polisemici nella costruzione di quanto oggi chiamiamo “una dispersione non relazionata”.

Ma è davvero questa la non-città? Per una ragione di convenienza, per una necessità di semplificazione o un’urgenza di pacificazione, che ci porti a dare conto, nei nostri studi e nelle nostre ricerche, dell’immagine del Paese Reale, potremmo dire di sì. Ma sapremmo bene di operare una mistificazione. Propendiamo, dunque, per una nuova mossa.

Credo sia definitivamente venuto il tempo di essere partigiani; di non nascondersi dietro l’asettica immagine del professionista che non prende parte, che decide di non scegliere.

Noi, quotidianamente, crediamo nel progetto come forma civile di cambiamento dei luoghi che abitiamo e che abiteranno i nostri figli, ed è anche per questo che siamo tenuti a scegliere, a prendere parte, a fare sentire la nostra voce portando in dote quello che siamo e le nostre storie.

Sentiamo che, finalmente, quel blocco monolitico, indifferente, grottesco che sembrava pesare dentro tutte le nostre vite da anni si sta lentamente sgretolando; ascoltiamo quasi con paura il fasciame della barca che sta per esplodere, liberando, finalmente, quelle energie ed idee che non sembravano avere patria.

Sta a tutti noi dare l’ultima spallata, o, forse, la prima di una lunga serie che verrà⁷.

Possiamo concordare con quanto scrive Luca Molinari, giacché non da poco ci siamo disposti sull’onda del tempo, ad ascoltare ciò che sta per venire, a ridurre di molto le promesse dei metodi e delle pratiche accademiche, per guardare con curiosità e impazienza al più piccolo movimento che aprisse la strada all’ingresso dell’asimmetrico, del laterale, del latente, del diverso, della nostra stessa differenza maltrattata, come un gesto che potesse sorprenderci e trasformarci ancora in altro.

Abbiamo così guardato, come si guarda all’imminenza di una rivelazione, alle ragioni plurali e alle loro contraddizioni, come “macchine desideranti”⁸ che divorano ogni pretesa di razionalità che fondi sull’accostamento di tipi e modelli. Per opporre alla logora ricerca “di cosa è fatta una città”, le segrete avventure dell’ordine e le seducenti organizzazioni dell’attualità. Abbiamo così guardato alle ricerche basate sugli atlanti, come strumenti in grado di descrivere dinamiche e flussi che sfuggono alle pratiche analitiche dell’architettura, come alla vitalità dell’errore, come a quei progetti in grado di liberare energie di cui il nostro Paese ha bisogno per liberarsi dalla paura del futuro. E, ancora, ai richiami alla lateralità, contro il rifiuto di ogni logica che fondasse sull’origine, come un valore in grado di spiegare, da lì in avanti, ogni sviluppo futuro. Riconoscendo, con André Breton, che il funzionalismo modernista non può dirsi altro che il “più disgraziato sogno dell’inconscio collettivo”⁹. E con il giovane Le Corbusier, che il Partenone è una “terribile macchina” che stritola e domina, che schiaccia e terrorizza, come una verità immensa e immutabile, tale da augurarsi di veder “scivolare nei gorghi di una tempesta il bronzo tagliente dei suoi templi”¹⁰. “E’ stato il Partenone”, afferma Charles-Edouard Jeanneret, “a fare di me un rivoluzionario!”¹¹.

Per affermare che lo spazio di ciascun oggetto ha bisogno di mappe completamente nuove, che si muovano al di là dei dominî stabiliti. Per scoprire che la città è un insieme di racconti ininterrotti, un testo di “descrizioni involontarie”¹², dove non chiaro è l’inizio e ancora meno chiara è la fine, dove le iscrizioni un tempo incise sulla pietra si riducono oggi a poche parole indecifrabili, illuminate dalla luce di un neon di periferia.

Questo ingresso dell’asimmetrico nelle nostre città ci ha insegnato che luoghi noti sono oggi associabili non più con antiche immagini della ragione (zone), quanto, piuttosto, come afferma Vidler¹³, con qualcosa di simile agli “stati d’animo” di una ragione “organica”, “sensibile”, totalmente diversa da ciò che abbiamo saputo finora riconoscere.

Secondo questa ottica, antiche corrispondenze cedono il passo a nuove corrispondenze, dove all’“iperrealtà” descritta da Jean Baudrillard¹⁴, si sostituisce il valore di un’“assenza” teorizzata da Peter Eisenman¹⁵, secondo un

⁷ L. Molinari, *Y Magazine*, 26.05.2011.

⁸ Cfr. G. Deleuze – F. Guattari, *L’anti-Edipo. Schizofrenia e capitalismo*, Torino, Einaudi, 1975.

⁹ Cfr. A. Breton, *L’amour fou*, Einaudi, Torino 1974.

¹⁰ Le Corbusier, *Le voyage d’Orient*, Le Editions Forces Vives, Paris 1966, p. 154.

¹¹ *Conferenze romane di Le Corbusier*, trad. a cura di G. Fiorini, in “Quadrante” n° 13, maggio 1934, p. 6 e segg.

¹² Cfr. E. Delacroix, *Diario 1822-1863*, Einaudi, Torino 1994. Si veda, al riguardo, anche A. Chastel, *Favole Forme Figure*, Einaudi, Torino 1986, p. 9 e segg.

¹³ A. Vidler, *Il perturbante dell’architettura*, Einaudi, Torino 2006, pag. 205.

¹⁴ Ossia, una realtà vissuta come già realizzata. Cfr. J. Baudrillard, *L’America*, Feltrinelli, Milano 1987.

¹⁵ P. Eisenman, *L’inizio, la fine e ancora l’inizio*, in “Casabella” n° 520-521, 1986, p. 46.

procedimento già descritto da Marcel Proust: le nostre città sono piuttosto simili alla nostalgia di un momento sempre proiettato in avanti verso un evento mai verificatosi. È così che esse crescono.

È il senso di un'assenza inquietante che provoca nei suoi inquilini nostalgia, che prende il posto di una presenza. Come regioni abitate da emozioni, di questo sembra esser fatta oggi la città.

Se non possiamo affermare con certezza questo legame di interdipendenza tra una ragione sensibile, una pulsione profonda, e il carattere di un luogo, sappiamo tuttavia che una nuova ragione ha sostituito un'antica ragione. E questo è un fatto.

Arrivati a questo punto, dobbiamo allora nuovamente domandarci: è questa, per noi, la non-città? Personalmente, ancora, non crediamo.

Se così non è, possiamo ancora invocare l'insieme delle teorie che si costruiscono oggi, sulla fine della città, e, ancora di più, sull'anti-città. Da Francesco Lincea a Vittorio Gregotti, da Pippo Ciorra a Marc Augé, a Stefano Boeri¹⁶. E a tanti altri ancora. In questo ambito, ad esempio, l'“anti-città” viene vista da Stefano Boeri come il luogo della frustrazione e dell'omologazione, dell'illegalità e della mobilità sociale. I suoi cittadini sono i parenti dei bambini che abitano i sotterranei di Bucarest, le 17.000 famiglie che a Napoli dichiarano reddito zero, i 10.000 senza fissa dimora che abitano le fabbriche dismesse di Milano, le migliaia di diseredati che abitano i cimiteri del Cairo o i migranti di Dubai. Uomini e donne che cambiano lo spazio abitato e, con esso, le relazioni e la qualità dello spazio pubblico. Una sorta, dunque, di forma post-moderna dello spazio abitato, che “erode dall'interno le nostre Città, sgretolando la nostra società”. Analogamente, nelle proprie riflessioni, Marc Augé¹⁷ mischia immigrazione, clandestinità, politiche di delocalizzazione e assenza di interazioni tra gruppi sociali.

Un percorso, dentro il quale, microcultura e disperazione, violenza e protesta divengono il faro luminoso per spiegare le *banlieux* e il nostro attuale mondo. Ma, al termine di questo percorso dovremmo ammettere che queste tesi, pur nella loro notevole portata, fondano su unico paradigma e, cioè, che dal paradigma non si esce. Giacché non basta, per affermare una nuova realtà, il confronto con una parte di essa sulla base dei comportamenti. Giacché, ogni idea di fine della città si infrange di fronte alla necessità di “possedere” un luogo fisico dove far riposare il proprio corpo¹⁸. Poiché “nascere”, afferma Carlo Emilio Gadda, significa organizzarsi in un sistema di relazioni, imparare una certa disciplina, assegnare un valore ad alcuni avvenimenti. Giacché, ancora, non basta opporre alla città il dominio della realtà e l'insieme dei comportamenti umani, per uscire dalla “città”. Né, basta, per uscire dal paradigma, opporre alla “città” lo specchio delle classi sociali inferiori, gli oppressi e le vittime delle ingiustizie sociali, senza *vedere* in essi Uomini, in quanto chi parla di tutto ciò è egli stesso prigioniero delle convenzioni sull'autorità e sulla stabilità delle classi superiori. Così, diversamente da quanto ci piacerebbe ammettere, ossia l'esistenza di una non-città sulla base della descrizione di una parte del sistema, riteniamo, contrariamente agli argomenti che questo sforzo di costruzione tenta di mettere in opera, che dal paradigma, ancora una volta, non si esce.

Estenuati da questo sforzo, possiamo solo ammettere che la non-città è la nostra cattiva coscienza e perciò ci piacerebbe poter dichiarare la sua esistenza. Per poter affermare, con una logica ancora da super-ordine dell'architetto, che tutto ciò che si dispone al nostro sguardo e alla nostra osservazione come riprovevole, caotico, denigrante, perfino offensivo, putrescente e irriconoscibile, è il frutto di una logica schiacciante, di un ordine che impoverisce e depriva di ogni dignità e costruisce spazi di diversità nel nostro stesso mondo. Un tentativo di falsa coscienza, che ci mette al riparo da tutto ciò che non abbiamo saputo immaginare e che non sappiamo affrontare. Come un tessuto su cui la macchina architettonica della ragione, così profondamente riposta dentro il suo stesso paradigma, come un assioma tautologico, non sa dare risposte. Che richiedono costruzioni di mappe estranee alle nostre conoscenze.

Di fronte a questi tentativi, possiamo solo affermare, con Peter Eisenman¹⁹, che anche ciò che chiamiamo arbitrio possiede una propria struttura. Che il caso è figlio di un ordine che non conosciamo. Che ogni luogo è dotato di segrete avventure, che seguono ordini e logiche differenti dalle dinamiche urbane che vi abbiamo insediato. Che l'universo della conoscenza è reversibile e che ciò che chiamiamo fonte è più spesso confluenza. Che non basta spiegare un problema complesso attraverso una sua riduzione a elementi semplici. Che dovremo tornare a dimenticare, per scoprire che la realtà si dispone come una costruzione diversamente fondata, finalmente sottratta a un proprio originario, diversamente ricomposta nel nostro universo di conoscenze. Che “torneremo a sentire il calore del giorno”, solo quando sapremo distinguere, “dentro tutto ciò che c'era sembrato realtà”, l'unico reale

¹⁶ Cfr. S. Boeri, *L'anticittà*, Laterza, Roma-Bari 2011. Si veda, al riguardo, anche P. Ciorra, *Senza architettura. Le ragioni di una crisi*, Laterza, Roma-Bari 2011, pag. 41 e segg.

¹⁷ M. Augé, in occasione del Convegno internazionale tenutosi al Palazzo delle Stelline, Milano 25.05.2006.

¹⁸ M. Cacciari, *La città*, Pazzini, Villa Verucchio 2004, p. 37 e segg.

¹⁹ P. Eisenman, in F. Ghersi, *Eisenman 1960-1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria, 2006, p.75.

possibile: ciò che abbiamo inventato²⁰. Che inseguendo la struttura di una costruzione logica, i nostri studi e le nostre ricerche si sono spesso imbattuti in costruzioni diversamente logiche, asimmetriche ed oscure, ma pur sempre parte di un “lingua comune”²¹. Che al monismo della ragione possiamo solo opporre la pluralità dei giochi, secondo legami non sempre riferibili a sistemi noti. Che il linguaggio delle forme, come afferma Daniele Vitale²² sulla scorta degli studi condotti da Roger Caillois, non si costituisce come un linguaggio fino in fondo decrittabile e ogni nostra operazione di riduzione di esso a sistemi noti non potrà che farci precipitare verso risultati parziali. Giacché, come afferma Gilles Ivain, citando Giorgio De Chirico, “la principale attività degli abitanti del futuro - il futuro di De Chirico è già il nostro presente - sarà la DERIVA CONTINUA. Il mutamento, di ora in ora, del paesaggio urbano creerà una sensazione di *dépaysament* completo”²³.

Nell’ordine della creazione, come nell’ordine della ricerca, è forse giunta l’ora di pensare che tutto ciò che noi chiamiamo “non-città”, come “anti-città”, come “post-città” (etc.), è la nostra stessa vecchia città. Non una costruzione altra che ci aggredisce dall’interno, come la radice di una mutazione, quanto, piuttosto, essa stessa, nella sua umile sottoveste a coprire il suo corpo pallido²⁴.

Siamo dunque al completamento dello stadio descritto da Lacan? Forse siamo giunti nel cuore della città, nel suo spazio vitale, come un nesso deformato dalla sua stessa esperienza. In questo spazio, sembra sia la città ad abitare noi e a produrre in noi inquietudine (*unheimliche*).

Con parole di Giulien Gracq²⁵, sembra che essa approfondisca le sue prospettive, come il replicarsi e l’intersecarsi dei suoi sistemi, “in un impulso che non finisce di cambiare”.

Come una costruzione inclusiva, che inizia oggi a presentarci specie (anche biologiche) nuove, ci presenterà sempre più soggetti, secondo i nostri canoni, indesiderabili, per generi, nature, etnie o classi sociali. Per mutazioni avvenute, per intrecci, come un nuovo genere horror, la cui prossima frontiera saranno il cibo e l’acqua. La loro scarsità.

Come una scena primitiva e influente, essa ci presenta oggi, insieme con la sua collezione di freaks e di intrecci bizzarri, la nostra falsa coscienza, ciò che chiamiamo “anti-città”, come qualcosa che non sappiamo più comprendere.

È il senso di una spazio oscuro, come già descritto da Eugène Minkowski²⁶ o da Roger Caillois²⁷, dentro cui si celebra l’opposizione tra organismo e ambiente. Dove il soggetto appare divorato.

Come una scena primitiva e influente, questa città, che chiamiamo non-città, ci presenta oggi in veste nuova, come un dato portato a livello di coscienza, l’antico gioco del *Parmenide*, il cui esercizio interminabile sta nelle strategie e nei metodi, negli usi e nelle conoscenze, come nel loro mutare e nel loro intersecarsi in nuove determinate applicazioni.

È a essa, ora, che tocca gettare i dadi. Proprio come nel gioco delle ipotesi del *Parmenide*.

²⁰ Michelangelo, cit. in D. Vitale, *Architettura Idee e materiali*, in A. Rossi, L. Meda, D. Vitale, *Architettura/Idea*, Alinari, Firenze 1981, p. 44.

²¹ Cfr. C. Piscopo, *Architettura. Il gioco della figura*, Cuen, Napoli 2008.

²² D. Vitale, in occasione del Quarto Seminario di Architettura di Valmontone, *Idee di architettura per costruire un nuovo paesaggio*, Valmontone 14.09.2003.

²³ G. Ivain, *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, in “Internationale Situationniste”, giugno 1958, n° 1, cit. in A. Vidler, cit., p. 233.

²⁴ A. Rossi, *Un’educazione realista*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987, p. 71. È in queste note, che Aldo Rossi riprende la prospettiva di un’“architettura senza storia”, dove più di tutto valgono le immagini di un mondo violento in virtù della sua incredibile vitalità.

²⁵ J. Gracq, *La forma di una città*, Quasar, Roma 2001, p. 131.

²⁶ Cfr. E. Minkowski, *Il tempo vissuto*, Einaudi, Torino 1971.

²⁷ Cfr. R. Caillois, *Il mito e l’uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

ARTIFICIO E NATURA: L'ESPERIMENTO DELLA *LAND ART*

Brunella Velardi

Che cosa spinge l'uomo a modificare l'aspetto della superficie terrestre a suo piacimento? Apparentemente, ci sarebbe una sola motivazione valida: la sopravvivenza. Senza case, quartieri, città, la specie umana non avrebbe un riparo adeguato al suo stile di vita. Così sembra che l'intervento sulla terra sia necessario e naturale. Eppure ci sono altri casi in cui, senza alcun bisogno "fisiologico", il paesaggio naturale viene deliberatamente trasformato, ossia con le sperimentazioni della *Land Art*. Sorge dunque spontaneo chiedersi il perché di tali stravolgimenti, che evidentemente nascono da bisogni "psicologici", altrettanto irrinunciabili, almeno in un particolare contesto come quello statunitense degli anni '70.

La *Land Art* si afferma dall'esposizione intitolata *Earthworks*, organizzata da Robert Smithson alla Dwan Gallery di New York nell'ottobre 1968. Non è affatto casuale la concomitanza con le rivolte studentesche che gettarono scompiglio, allora, in Europa e Stati Uniti. Entrambi figli della "società del benessere"¹, i sessantottini e i loro coetanei *land artists* contestavano il regime capitalistico e, con esso, la tendenza consumista che coinvolgeva la massa nell'uso eccessivo e sregolato di ogni bene materiale. Tale meccanismo si estendeva finanche all'arte (con la complicità implicita di musei e gallerie) e alle immagini (artistiche e non), finendo per abolirne definitivamente il valore originario².

La riflessione più nota sull'efficacia dell'ossessiva riproduzione di immagini (soprattutto a scopo pubblicitario) e oggetti fu rappresentata dalla *Pop Art* – per citare gli esempi più celebri a riguardo, le serigrafie di Marilyn e le *Brillo Boxes* di Warhol – che si configurava come l'evidente espressione della «non-creatività della massa» e della «stupidità della società dei consumi»³. Sua caratteristica era quella di incentrarsi sull'oggetto, prodotto finale del procedimento intellettuale dell'artista.

A tale proposito, Robert Morris, anima critica e protagonista del *Minimalismo*, alla fine della sua militanza in quella breve corrente, scrive che «la nozione secondo cui l'opera d'arte è un processo che termina immancabilmente in un oggetto-icona non può avere seguito»⁴. E così la *Land Art* pone l'accento sul progetto, sull'idea; risponde al «disagio dell'individuo nell'uniformità della società dei consumi»⁵ creando un luogo appartato (il solco di Heizer in pieno deserto, il centro della spirale di Smithson) in cui l'uomo vive la sua intimità, isolato dalle masse che sciamano in città, lontano da ciò di cui abitualmente si circonda in una esistenza fatta di ossessiva e alienante consuetudine. Finalmente si afferma con forza un'arte che non è riproducibile né mercificabile, che non si fabbrica (come le *L-beams* del Morris minimalista e le confezioni di spugnette abrasive di Warhol) ma che nasce da un processo intellettuale che cerca di svincolarsi da ogni possibile lettura marxista.

Non si può, tuttavia, scindere la critica al mondo riprodotto nelle opere *Pop* dall'ambiente metropolitano, che di quel mondo era frutto e nido allo stesso tempo. E' la grande città, infatti, lo scenario del commercio sfrenato, della mercificazione generalizzata, il luogo in cui si è persa ogni reminiscenza del territorio, dove il cemento copre ogni cosa e sovrasta una folla troppo indaffarata a consumare ed essere consumata, per esperire consapevolmente il proprio spazio; dove, in definitiva, l'individualità si aliena da sé per ritrovarsi nella comunità. Si rifugge allora la metropoli come sede di sperimentazione artistica e si ricerca un riscatto dell'io nella sua indipendenza dall'ambito urbano. La *Land Art* propone un'alternativa silenziosa in cui l'uomo possa ritrovarsi, un luogo-non-luogo non definito e non circoscritto, come è lo spazio urbano, ma aperto alla libertà dell'esperienza.

Fuori dalle sale espositive, in un ritiro consapevole e volontario, le opere della *Land Art* sono in stretta relazione con il luogo in cui si situano⁶ e manifestano un tentativo di riavvicinamento alla terra, al paesaggio, alla natura, non tanto per dar voce a uno spirito vitalistico, quanto per una riproposizione del rapporto tra natura e cultura, dove per cultura si intende la possibilità della modificazione⁷. Si ricerca, ora, qualcos'altro da vivere e il modo stesso in cui viverlo; addirittura una nuova accezione dell'abitabilità.

¹ Cfr. G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Laterza, 2008, pag. 535.

² Una interessante lettura del meccanismo "iconoclasta" innestato dalla riproduzione delle immagini, indirizzata infine alla vista e non più all' intelletto, si trova in G. Boehm, *Il ritorno delle immagini*, incluso nella raccolta a cura di A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell' immagine*, Raffaello Cortina Editore, 2009, pagg. 45-46.

³ Cfr. G. C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'arte moderna. 1770 – 1970, L' Arte oltre il Duemila* Sansoni, 2002, pagg. 279-287.

⁴ R. Morris, *Anti-Form*, in *Artforum*, aprile 1968.

⁵ Argan, *op. cit.*

⁶ A questo proposito si utilizza l' espressione "site-specific", per designare il sito in cui si radica l' opera e senza il quale essa non esiste più, contrariamente all' opera d' arte tradizionale, mobile, esonibile nelle sale di qualunque museo del mondo.

⁷ Cfr. Achille Bonito Oliva in *Contemporanea. Incontri internazionali d' arte*, Centro Di/edizioni, 1973, pagg. 25 – 32.

E' forse l'aspetto più significativo degli *earthworks* quello di acquisire senso solo nel momento in cui vengono vissuti, abitati dallo spettatore/fruttore⁸. Essi rappresentano l'esito estremo di un processo di allontanamento del significato dal nucleo centrale dell'opera prima verso la sua superficie, poi verso il suo ambiente (lo spazio modificato dalla presenza dell'oggetto), fino ad arrivare all'osservatore stesso⁹: l'opera d'arte non preesiste alla sua esperienza da parte dell'osservatore, che da solo può colmare se stesso dell'opera e l'opera di sé in un rapporto quasi "personale"¹⁰ in cui la percezione gioca un ruolo fondamentale. E' il caso, ad esempio, di opere come *Double negative* (1969-70) di Michael Heizer o *Spiral jetty* (1970) e *Amarillo ramp* (1973) di Robert Smithson. Il primo, in particolare, si presta a interessanti riflessioni sul tema dell'autopercezione nello spazio poiché, come sostiene la Krauss, «l'unico modo di esperire quest'opera è di esservi dentro, abitarla nello stesso modo in cui pensiamo di abitare lo spazio del nostro corpo»¹¹; e così come non possiamo vedere interamente il nostro corpo se non attraverso uno specchio, lo spazio che percorriamo in una delle due incisioni di *Double negative* diventa conoscibile per noi solo guardando da lontano il suo doppio, poiché l'opera è perfettamente simmetrica. Allo stesso tempo - ciò vale per quest'opera più che per ogni altra - ognuno dei burroni non è né uno spazio aperto né uno spazio chiuso, e data la profondità, ne deriva un effetto simile a quello che si ha camminando tra i palazzi in città, ma invece di costeggiare cemento e acciaio si costeggiano tonnellate di terra. Si potrebbe allora dire che Heizer ha costruito un frammento di città nella natura, riportando il tutto urbano nel nulla del deserto del Nevada.

D'altra parte, il *negative* del titolo rimanda alle modalità di questo procedimento: da una parte, la città si costruisce per "addizione", cioè "aggiungendo" edifici sulla superficie calpestabile, mentre l'opera in questione è stata realizzata per sottrazione di terreno, dall'altra questo sistema permette di considerare l'opera l'*opposto* di un frammento di città, la sua immagine speculare, dunque il suo *negativo*. Una critica allo spazio urbano che parte dalla costruzione dello spazio stesso, ma anche una metafora della vita che si fa spazio tra gli ostacoli, che scava nella roccia per trovare riparo.

Diverso invece è il significato dell'esperienza di *Spiral Jetty*, un'opera che si estende piatta sulla superficie del lago, fino a una lunghezza (450 m) che non ci consente di vederla se non la percorriamo fino al centro; tuttavia, una volta al centro, ci ritroveremo decentrati rispetto alla terraferma, allontanati dalle nostre certezze per aver camminato "sull'acqua". "O il tuo mondo, o io", sembra dirci l'opera di Smithson, e in effetti la sua forma è ispirata a un mito¹² legato al luogo in cui è situata: dunque il nostro mondo non è solo quello radicato al suolo, che si alza su infinite distese di terra, ma anche quello della razionalità, dei dati empirici contro le credenze... il mondo occidentale, insomma.

Spiral jetty celebra l'apoteosi della quarta dimensione, il tempo (dell'esperienza), insieme ai lavori di Richard Long, in cui l'esperire acquista la vera e propria centralità. Questi consistono infatti in lunghe passeggiate durante le quali l'artista lascia impronte sul suolo di cui rimane solo la documentazione fotografica, documentazione che verrà poi esposta nelle gallerie d'arte, forse come a voler ironizzare sullo scarto che separa il pubblico, che vede, dall'artista, che vive ciò che il pubblico vede, in un gioco in cui Long si fa egli stesso opera e spettatore allo stesso tempo: crea, esperisce, esibisce l'esperienza.

Sul tema della dislocazione insiste invece un'altra opera di Smithson, *A Non-Site (Franklin, New jersey)*, 1968, che non è né esattamente un *earthwork*, né soltanto una scultura. In una stanza si trovano una composizione di cinque fotografie che formano un tronco di cono e nelle quali si scorge una vista aerea di un paesaggio, e altrettante vaschette di legno della stessa forma riempite con dei sassi. Si intuisce immediatamente che si tratta di sassi prelevati dal luogo ripreso nelle foto; forse altrettanto immediatamente la presenza di quei contenitori pieni di sassi si legge come il risultato di una violenza, che è stata l'allontanamento di qualcosa dal suo luogo originario e il trasporto in un ambiente estraneo. *Non-Site*, "non-luogo" è, per Smithson, lo spazio interno, opposto alla *designation*, "destinazione", che è evidentemente quella originaria, una "frontiera aperta"¹³. Ecco

⁸ Il primo tentativo di porre l'accento su questo nuovo modo di fare arte si ha con il Minimalismo, una breve tendenza sorta negli Stati Uniti e durata solo un decennio, quello degli anni '60.

⁹ E' la tesi che sviluppa Rosalind Krauss in *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Mondadori, 2000.

¹⁰ Il rapporto opera-spettatore esclude la presenza dell'artista: avviene in arte ciò che, nel campo della letteratura, Roland Barthes definisce "morte dell'autore".

¹¹ Krauss, *op. cit.* pag. 280.

¹² «L' esistenza di un lago salato interno costituiva da tempo una curiosità naturale, e i primi abitanti della regione ne avevano proposto spiegazioni di ordine mitico. Una di esse racconta come il lago fosse originariamente collegato all' Oceano Pacifico da una gigantesca corrente sotterranea, la cui presenza causava pericolosi vortici al centro del lago». Krauss, *op. cit.*, pag. 283.

¹³ Cfr. R. Smithson, *Robert Smithson: the collected writings*, edito da Jack Flam, The University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California; University of California Press, LTD. London, England, 1996, in <http://www.robertsmithson.com/essays/fragments.htm>.

dunque l'arbitrarietà nell'applicazione della nozione di "non-luogo", e la sua inevitabile referenzialità a specifici oggetti (o soggetti). In questo caso, la stanza in cui si trovano questi oggetti è un non-luogo in quanto contesto estraneo ad essi, che provoca una estraneazione tra soggetto e oggetto, spettatore e opera poiché li lega in un rapporto innaturale e fragile, privo di radici e di armonia.

Focalizzando l'attenzione sulle esigenze comuni ai protagonisti della *Land art*, ritroviamo allora innanzitutto un bisogno di recupero del legame con la natura, sebbene in un'accezione non romantica (non sempre le opere sono degradabili), nonché la volontà di misurarsi con la terra, con l'azione modificatrice del tempo, con gli agenti atmosferici. Proprio questi ultimi sono i "soggetti" con cui lavora Walter de Maria, in una sorta di confronto/affronto nell'opera *The lightning field* (1977), in cui su un terreno pianeggiante e deserto l'artista ha installato 400 pali d'acciaio inossidabile. Il luogo è scelto appositamente per la frequenza con cui si verificano temporali, e i pali attraggono i fulmini, cosicché si può dire che l'opera d'arte è l'"incorniciamento" del fenomeno naturale nel rettangolo formato dai pali, la sua esibizione. «L'opera è al contempo fissa e mutevole. Traccia una struttura ortogonale sul terreno, richiamando [...] l'ordine della Minimal Art e, insieme, funziona come strumento di misurazione del tempo atmosferico e della sua incessante variabilità»¹⁴.

All'interno di questo panorama fanno eccezione due figure per l'interesse che mostrano nell'intervento all'interno dello spazio urbano, oltre che naturale, quelle di Richard Serra e Christo (spesso con Jeanne-Claude). Il primo continua la riflessione sulla questione del luogo (affrontata anche da Smithson), e sembra che la scelta di non limitarsi all'arte del paesaggio ma di esplorare anche l'orizzonte urbano sia un modo per indagare più a fondo tale questione. I suoi interventi si caratterizzano per il largo uso di materiali industriali lavorati per lo più in enormi lastre cui conferisce varie forme a seconda del sito. In *Shift* (1970-72) queste, in cemento, si configurano come sottili schegge conficcate in un paesaggio piatto "usato" a mo' di supporto per un disegno astratto dalla forte connotazione lineare. E' questo, forse, un tentativo di dominio e controllo di uno spazio che non è a scala umana, diversamente dallo spazio urbano, costruito da e per l'uomo, in cui sorge *Fulcrum* (1987), una scultura a scala urbana che sembra sfidare gli edifici tra i quali sorge, sia per la forma, che riprende ma modificandola, dinamizzandola in un movimento tortile, sia per l'altezza. Questa scultura è allo stesso tempo ironica poiché "fa il verso" ai palazzi, e critica in quanto riflette sull'effetto che un elemento verticale produce nello spazio in cui si innalza nonché nei passanti che fruiscono quello spazio e quell'elemento.

Probabilmente dallo stesso bisogno di dominio di cui si parlava a proposito di *Shift* nascono le opere "impacchettate" di Christo e Jeanne-Claude, i quali lavorano sfruttando il medesimo principio sia in contesti naturali sia in contesti urbani, avvolgendo tanto isole e scogliere (*Surrounded Islands*, 1980-83 e *Wrapped Coast*, 1968-69), quanto monumenti-simbolo nazionali (*Wrapped Reichstag*, 1971-95). In comune ci sono le grandi dimensioni, come se gli artisti volessero affermare la loro superiorità su ciò che imballano, a prescindere dalla loro origine e misura; una sorta di esaltazione di un umanesimo moderno. Ma al contempo essi attuano un procedimento di occultamento, da cui consegue che il paesaggio risulta quasi surreale. Ci troviamo, quindi, di fronte a opere che non modificano tanto il paesaggio, come quelle di Heizer e Smithson, quanto la percezione che di esso ha l'uomo, ricollegandosi in tal modo al *Fulcrum* di Serra. Nello specifico, in riferimento al Reichstag, è inevitabile avvertire la forte differenza che c'è tra l'esperienza di uno spazio caratterizzato dalla presenza di un edificio (in particolare un edificio di rappresentanza) di cui sono visibili le entrate e le finestre – dunque gli elementi di permeabilità – e l'esperienza di quello stesso spazio caratterizzato dalla presenza del "fantasma" di un edificio che c'è e non c'è, incombe e al contempo si nasconde, coperto da un telo di stoffa come i mobili di una casa abbandonata sottratti al logorio della polvere dalle lenzuola, allontanandoci da sé conchiuso e impenetrabile.

Alla luce di quest'analisi, si può concludere che *Land art* è un esperimento sull'essere umano e lo spazio, sul confronto tra la scala umana, quella urbana e la scala infinita della natura, sull'aperto e sul chiuso e sul rapporto che l'uomo intrattiene con questi due tipi di ambienti.

¹⁴ G. Bertolino, L. Pesapane, M. E. Le Donne, *Arte Contemporanea. Anni settanta*, Electa, 2008, pag. 104.

CITTA' LIQUIDE, ARCHE, TURRIS BABEL, UNICORNI E CASE D'AMORE*

Alberto Cuomo

Quei che dell'umana mente/
l'arcana essenza a ricercar procede/
La question delle bestie interamente/
lasciar da banda per lo più si vede/
Quasi aliena alla sua con impudente/
dissimulazione e mala fede.
Da *Paralipomeni* di Giacomo Leopardi

E' palese, a tutti quanti vivono, oltre i tradizionali confini di occidente ed oriente, il mondo globalizzato, come alla trasformazione dei modi del localizzarsi dell'uomo nell'età postmoderna, con l'estensione delle città oltre ogni limite, corrisponda un continuo tracciare confini alle differenze che, a causa di tale estendersi dell'urbano, entrate in contatto, sono spesso in conflitto. Dopo il moderno, e la sua architettura, rivolta all'utopia della eliminazione delle diversità per l'abitare degli uguali, l'età postmoderna si è trovata a fronteggiare il fenomeno delle eccessive differenze, di ceti, culture, tradizioni, mescolate nelle megalopoli e, si direbbe, nella città globale, ovvero in ogni luogo, essendo caduta, non solo attraverso le comunicazioni ma anche fisicamente, ogni diversificazione tra i luoghi con quella tra l'urbano ed il non urbano. Nella nuova condizione, secondo Zygmunt Bauman, si individuano due opposti modi di abitare, quello di chi, pur necessitando di un posto in cui stare, spesso rigidamente definito, vive il suo localizzarsi con indifferenza, presente nel luogo senza sentirsi del luogo e partecipe, attraverso i nuovi mezzi comunicativi, della realtà globale, in cui si sposta muovendone le logiche, e quello di quanti, pur muovendosi materialmente, sono staticamente legati al sito in cui vivono, esclusi dal mondo globale e rivolti solo ad attività locali. Tra questi chi è addirittura segregato, come i migranti, in aree di circoscrizione, o in slum, ghetti, bassifondi, che traducono la mobilità propria al mondo globale nella precarietà di ogni stabilità. La distinzione tra globale e locale investe la stessa gestione della *polis*, dal momento che, mentre molte attività di natura economica che coinvolgono intere popolazioni sono svolte a livello globale, la politica, ristretta nei confini degli Stati, o, al più, nelle convenzioni tra Stati, presenta un carattere necessariamente locale, incapace di valere nei confronti di chi si muove, e muove interessi, globalmente. Di qui, dalla incapacità della politica, ovvero delle decisioni dei *polites*, confinata nel locale, ad affrontare questioni di carattere globale, da cui derivano i problemi sociali che pure la investono, tra i quali quelli dell'esodo di masse umane dai paesi poveri verso quelli più ricchi, il crescere dell'insicurezza e della paura nei diversi luoghi e particolarmente in quelli dell'occidente, dove lungo la storia si è tentato, anche attraverso le loro conformazioni, di esorcizzare ogni pericolo derivante dall'estraneo, dallo straniero, dal differente oggi sempre più prossimo. Ancora secondo Bauman le città attuali, indifferenziate negli aspetti sociali ed architettonici, pur ancora riconoscibili, sono un misto, ed anzi una "battaglia", di mixofilia e mixofobia, in quanto caratterizzate, da un lato, dall'*appeal* della mescolanza delle differenze e, dall'altro, dalla paura nei suoi confronti. In particolare può dirsi che in esse venga sempre più meno lo spazio pubblico inteso quale spazio della libera circolazione e del promiscuo, in cui la diversità sia di arricchimento per il singolo, in favore di luoghi "sterili" solo funzionali a quelli privati ovvero ripartizioni spaziali che, sebbene non private, sono disponibili esclusivamente ad accessi selezionati. A questi spazi fanno riscontro spazi privati, residenziali, del tutto separati dal resto della città, detti da Steven Flusty "spazi preclusi", quali ad esempio le *gated communities*, dove abitano e si frequentano persone che si riconoscono simili anche nella comune volontà a tenere fuori il dissimile. Vale a dire che, se la "vita liquida" odierna, dove ogni identità appare sempre incerta, precaria, per determinarsi solo nella capacità di scorrere nel rapido mutare delle cose, tende, secondo Bauman, a non localizzarsi, a mutare i luoghi o mutar luogo, spostarsi, come nella Eutropia di Calvino, là dove trova una stanzialità, pure offerta dalla irriconoscibile ingigantita città cui pare destinata la gran parte della popolazione mondiale, si offre in una doppia modalità della reclusione, quella di chi nel chiuso in cui possiede sicurezza viaggia nel labile universo globalizzato comunicazionale e quella di chi si muove nell'aperto degli spazi inutilizzati che si ritagliano tra i ricettacoli privati in essi segregato, estraneo ai veri movimenti che si innescano nel mondo. Si può dire anzi che dove più ampia è la capacità di relazionarsi al globale maggiore è il circoscriversi in luoghi separati, inaccessibili, come mostrano ad esempio le ottuse facciate dei grandi istituti economici, mentre l'assenza di spazi pubblici consente a chi avverte la maggiore appartenenza al luogo, non avendo presenza nel globale, solo una mobilità fine a se stessa, senza mete. E' indicativo, a questo proposito, che le architetture recenti più significative denunciano in termini espliciti tale doppia modalità di vivere i luoghi. L'InterActiveCorp (IAC), ad esempio, il brutto edificio di Gehry a New York protagonista di film riguardanti giochi finanziari globali, allude già nella sua forma piramidale ad una inaccessibilità, e se per Taut la piramide, richiamata anche nella cattedrale medioevale, era il simbolo della fabbrica, della sacralità del lavoro foriero di uno spirito comunitario inteso a diffondersi, attraverso l'internazionalismo, oltre Stati e nazioni,

nell'opera dell'architetto californiano essa è piuttosto il simbolo di una attività introversa, in se stessa rivolta all'ambito planetario, senza auspicare alcun comunitarismo ed anzi ristretta ad una sempre più piccola *élite*. Ancora a New York la Beekman Tower, conclusa nel 2010, sembra voler denunciare all'esterno la differenziazione, non solo funzionale, come era nel modernismo, quanto legata alla diversa permeabilità dei due usi, tra la parte pubblica dovuta dagli investitori alla municipalità, l'ospedale e la scuola, allestita con un caldo rivestimento in mattoni ed ampie vetrate disposte all'accoglienza, comunque controllata, e quella privata, la torre residenziale che, in acciaio satinato ed angolature aggressive, appare rivestita di una impenetrabile corazza a difesa di chi, dall'alto dei suoi 265 metri, estende lo sguardo non solo sulla grande mela quanto sull'intero globo. Anche quando si prova in edifici squisitamente pubblici Gehry sembra verificare l'assunto della compresenza della necessaria penetrabilità dello spazio sociale con la difesa dei ceti che lo frequentano. Nella Walt Disney Concert Hall di Los Angeles, del 2003, infatti, il movimentismo dei volumi esterni si contrappone alla staticità chiusa, simmetrica, scatolare, dello spazio interno, con i primi che, pure mobilmente aperti, sembrano voler dissuadere dall'ingresso nel secondo, riservato ai melomani, costretti essi stessi, onde raggiungere l'ermetica e separata tranquillità della sala sinfonica, a percorrere un accidentato percorso mistilineo dove difendersi, come nelle antiche fortezze, da possibili invasioni della privacy. Così è per gli ultimi lavori di Zaha Hadid, lo zig-zag acuminato della copertura del Riverside Museum di Glasgow, minaccioso nella protezione dei visitatori da possibili pericoli provenienti dal cielo o le fluide volumetrie del MAXXI a Roma, che contraddicendo la volontà di definire una percorribilità aperta degli spazi, manifestata nelle forme, affida lo scorrere dei visitatori solo all'interno, chiuso da pesanti ed ottuse murature di cemento che assimilano il museo ad un fantasioso fortilizio antiatomico. Eppure per Bauman, pur nel conflitto tra la vocazione alla mescolanza, promotrice di cultura e libertà ed il timore nei suoi confronti, è ancora la città, il luogo concreto cioè dove si sperimenta, oltre lo scontro e la paura, il possibile dialogo tra i differenti, a poter costituire e formare quell'*animus* del mondo globale che potrà condurre alla più vasta comunità umana. Indubbiamente appare difficile nell'odierno trasmigrare delle popolazioni dalla campagna verso i centri di maggiore concentrazione umana che si estendono oltre ogni possibile periferia, là dove sono perduti anche i connotati agricoli, riconoscere il vecchio modello di città, essendo le stesse conformazioni territoriali soggette a liquide trasmutazioni, sebbene sia proprio nell'ipertrofia urbana, nella compresenza delle differenze che la caratterizza, nella città, se si vuole ancora utilizzare questo termine, a potersi sperimentare il confronto tra i distinti che sviluppi una possibile armonica convivenza. Di qui l'invito ad aumentare ed ampliare gli spazi pubblici nei quali esaltare le diversità e ad aprire altresì gli spazi privati, le abitazioni, verso maggiori relazioni con l'esterno, anche attraverso l'immagine architettonica oltre che nei caratteri funzionali, sì che la casa stessa sia specchio di una singolarità rivolta all'altro.

C'è stato già un tempo in cui l'uomo, nella mescolanza dei molteplici e differenti "figli di Dio", ha sviluppato "malvagità" e paura inducendo Elohim, di fronte alla "terra corrotta... e piena di violenza", a voler sterminare tutto quanto aveva creato, "l'uomo... e con l'uomo anche il bestiame e i rettili e gli uccelli del cielo". Solo a Noè, con la sua famiglia, colui che era "giusto e integro tra i suoi contemporanei e camminava con Dio", fu consentito salvarsi: "fatti un'arca di legno di cipresso, dividerai l'arca in scompartimenti e la spalmerai di bitume dentro e fuori. Ecco come devi farla: l'arca avrà trecento cubiti di lunghezza, cinquanta di larghezza e trenta di altezza. Farai nell'arca un tetto e a un cubito più sopra la terminerai; da un lato metterai la porta dell'arca. La farai a piani: inferiore, medio e superiore. Ecco io manderò il diluvio, cioè le acque, sulla terra, per distruggere sotto il cielo ogni carne, in cui è alito di vita; quanto è sulla terra perirà. Ma con te io stabilisco la mia alleanza. Entrerai nell'arca tu e con te i tuoi figli, tua moglie e la moglie dei tuoi figli. Di quanto vive, di ogni carne, introdurrà nell'arca due di ogni specie per conservarli in vita con te: siano maschio e femmina. Degli uccelli secondo la loro specie, del bestiame secondo la propria specie e di tutti i rettili della terra secondo la loro specie, due d'ognuna verranno con te, per essere conservati in vita".

Il tema dell'Arca e del Diluvio è presente in molti racconti originari in ogni latitudine e, riconosciuto tra i "simboli della trasformazione", implicherebbe per Carl Gustav Jung, dalla relazione con il femminile, nel quale si riconoscono casa e città, un rinascere, anche dalla malattia, attraverso il confronto con l'Altro. Secondo Jung, infatti, la città recintata, murata, come il chiuso scrigno dell'Arca, è un simbolo materno, tanto che l'Antico Testamento, e tutta un'ampia letteratura successiva, offre alle città (Babilonia Gerusalemme, ecc.) immagini ed attribuzioni femminili. Anche nei miti indiani ed orientali l'area terrena scelta per la coltivazione ed il risiedere veniva individuata, secondo Jung, quale luogo del femminile, tanto che la presa di un "paese fertile" da parte di un condottiero era intesa nei termini di un matrimonio con la terra coltivabile, e l'ascesa al trono di un re, nella identificazione tra donna e terra abitata, quale garanzia di fertilizzazione per un buon raccolto. Il connubio del re maschile con la città-terra femminile si manifesterà così nella figura indiana del lingam, analogon delle cassette falliche dei Greci, una cesta, una botte, un cofanetto, un'arca appunto, simbolo femminile dell'utero, sovente scolpita ondeggante sull'acqua, contenenti il sole, il dio immortale che fluttua sul mare e che si immerge ogni

sera nelle acque materne per rinascere al mattino rinnovato. La linea che unisce maschile e femminile, re e terra/città, in tutti i miti, secondo Jung, riprendendo Frobenius, conduce cioè alla rinascita del sole anticipata dalla gestazione notturna, ricca di pericoli, nel mare/donna, in seguito all'inabissamento del vecchio sole che la mette incinta morendo in lei, e questo schema è rintracciabile anche in altre versioni, quale quella dell'eroe inghiottito dal mostro marino che, squarciando dall'interno il ventre, riesce a sfuggire rinnovato, liberando tutti coloro che erano stati inghiottiti in precedenza, o quella della traversata di Noé nel ventre dell'arca durante il diluvio universale. E indicativo circa tali significati riguardanti il rapporto con la città-donna-arca che, nel ciclo dei miti greci legati a Tebe, la città divina eretta da Cadmo, uno dei suoi re Ogige, congiuntosi con la madre/città, come accadrà ad un altro re di Tebe, Edipo, esporrà il regno al diluvio, per essere punito, così come accade spesso nella mitologia all'eroe il quale contravviene ad una regola unendosi ad una donna proibita, con una traversata in mare chiuso in una botte, per approdare in un'altra terra, forse l'isola Ogigia, rinato, nell'idea del risveglio alla vita mediante il ritorno nell'utero materno. Il mito dell'Arca quindi propone una gestazione rivolta, dal confronto con l'Altro, nella protezione di un grembo, ad una rinascita, essendo l'Altro, secondo Jung, non il rimosso che si elabora, pure secondo figure universali, nelle singolari vicende del soggetto, come in Freud, quanto un nucleo intersoggettivo comune, in forme diverse, nei molti. Ed anzi proprio l'Arca di Noè, affollata di figure differenti, sembra mostrare come la stessa incubatrice, luogo simbolico della rigenerazione in numerosi popoli e civiltà, sia popolata dall'Altro quale altri, da una alterità cioè che, imposta da Dio, surdetermina il soggetto e non è riconducibile al simile, né alla diversità parentale dei figli del patriarca, i quali spargeranno nel mondo il seme delle varie razze che lo abiteranno, quanto all'estremo altro della pura presenza della "carne", priva di pensiero, quella dell'animale e della natura, che Dio ordina di condurre in salvo per dar vita ad un nuovo mondo ordinato. Dopo la caduta dal Paradiso la terra infatti è popolata dai "figli di Dio", i vari esseri del creato, i quali, accoppiandosi, producono ogni genere di umanità. Ancora all'interno dell'Arca il corvo, che Noè invierà all'esterno per comprendere se il diluvio fosse cessato, concupisce una delle donne rompendo l'equilibrio della convivenza ed è salvato da Dio, nel suo volo senza ritorno, solo per offrire il futuro aiuto al profeta Elia. L'uscita dall'Arca pertanto introduce ad un nuovo assetto in cui conviva il diverso e che riflette quello interno al naviglio. Lo stesso Noè, dall'ebraico Noach, il consolatore, è inteso, in quanto tale, come l'inventore dell'agricoltura, di un ordine che, non essendo ancora urbano, prelude alla organizzazione dei luoghi e della natura. La trasmutazione del reale, dalla diversità proliferante originaria ad una diversità per così dire tassonomica posta sotto il dominio dei discendenti di Noè avviene quindi nell'Arca, dove ogni alterità, quella più aliena all'umano, costituita dagli animali, da puri esistenti cioè, viene organizzata in una separazione dalla quale essi, pur non opponendosi al pensiero ordinativo, logico, continueranno nel nuovo mondo salvato ad osservare ed interpellare, muti, l'uomo, proprio in merito alla diversità degli esseri, al molteplice manifestarsi dell'essere. E la necessità della convivenza del diverso è ribadita anche nel racconto che segue il capitolo 9 della Genesi, in cui si conclude quello dell'Arca, dopo il capitolo riguardante la maledizione di Caanan, vale a dire nell'episodio della Torre di Babele che vede Dio condurre gli uomini a differenti parlate, oltre la propria volontà di *farsi un Nome*: "venite, costruiamoci una città e una torre la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome per non disperderci sulla terra". E' indicativo che, secondo la stessa scrittura testamentaria, dopo l'uscita dall'Arca, le popolazioni determinate dalle discendenze dei figli di Noè, avessero già lingue diverse, per cui la costruzione del popolo di Sem nella terra di Sinnaar, di una città-torre circoscritta e rivolta al cielo, onde farsi un "nome", implica la volontà di rinsaldare la propria identità di popolo ("per non disperderci sulla terra") che è un intento apprezzabile ed accettato da Dio stesso il quale, in principio, osserva la costruzione, si direbbe, con curiosità. Lo stesso intervento successivo che, scomponendo le lingue, induce alla conclusione della comune fatica ed alla dispersione, non è da leggere, come si vuole nelle interpretazioni correnti, quale punizione alla superbia umana, quanto, secondo una esegesi più attenta, raccolta da Jacques Derrida e Silvano Petrosino, quale manifestazione d'amore per l'umanità, che viene distolta dall'impossibile raggiungimento del cielo concreto, aereo, mediante la costruzione di un "idolo", la Torre, per essere rivolta invece al vero cielo di Dio. Secondo entrambi gli studiosi, la stessa "discesa" di Dio, che in realtà vede tutto, manifesta l'interesse e la sua cura per gli uomini, i quali, avendo iniziato la costruzione della Torre per significare la propria unità di popolo, la propria concordia, il senso della propria esistenza, ne erano divenuti schiavi. Sfuggita di mano all'uomo, cioè, la Torre era divenuta una macchina che sottoponeva tutti, "vecchi e donne incinte" persino, al suo servaggio, cui ciascuno soggiaceva oltre ogni propria volontà, per renderla più alta. Una macchina che quale "idolo", così come mostra Petrosino riprendendo Derrida, si era sostituito a Dio, riassumendo in sé ogni significato ed invertendo il valore della parola, del "nome", nel senso che, se Dio non ha nome e Javeh significa letteralmente "io sono colui che sono", ovvero "io", secondo un significante quindi che fa aderire a sé ogni significato, la Torre-idolo, da significante rivolto a significare l'esistere nell'unità dell'uomo si trasforma in significante che, alla falsa maniera di Dio, appiattisce il significato su se stesso, divenendo esso stesso l'unico significato, svuotato di senso, della vita umana. Di qui, dalla necessità di sottrarre l'uomo dall'imperio di un mero meccanismo fine a se stesso, l'intervento di Dio, il suo rivolgerlo alla pluralità dei sensi,

delle definizioni, delle parlate, a ricondurlo al primo mandato manifesto nella Genesi, ovvero al “moltiplicatevi” già ripetuto ai fuoriusciti dall’Arca. Appare evidente come, in una tale interpretazione, si potrebbe riferire il racconto della Torre di Babele alla nostra esperienza sociale ed all’architettura contemporanea dove, nella prevalenza dei valori finzionali – nella costruzione quelli esteriori delle tante facciate, da Gehry a Piano alla Hadid – l’uomo appare divenuto servo di un dispositivo in cui è annullata la sua creatività, assunta in un gioco di specchi dove sembra perdersi altresì ogni alterità, tanto più che è lo stesso Petrosino, alla fine della sua analisi su Babele, a riflettere sul prepotere del consumo che aliena ogni autentico desiderio. E, in definitiva, non è forse la città-torre che l’uomo costruisce a Babele proprio quella del mondo globalizzato, estesa al pianeta e rivolta a conquistare ogni limite, a superare ogni cielo, dove la diversità, dei popoli, dei ceti, dei sessi, appare qualcosa da ridurre ad una sterile unità?

Ed a proposito del rapporto con l’altro/altri nella città contemporanea, con il suo eccessivo carico di diversità, si interroga ancora Bauman. Dopo aver rilevato come il confronto con l’altro, in Husserl, si produca nell’approfondimento fenomenologico circa il sé, tale da rendere vano il successivo, “erculeo”, sforzo di condurre la “soggettività trascendentale” all’intersoggettivo, cui perverrà solo il “taglio gordiano” operato da Heidegger con il *Sein* inteso quale *ursprünglich Mitsein*, un essere sin dall’origine comune, (in fondo una divergenza analoga a quella tra Freud e Jung), Bauman legge nell’husserliano Levinas l’analogo tentativo di approfondire la relazione con l’Altro nel rilievo del tratto etico connesso al concreto presentarsi di fronte all’io del Volto (*le visage*) di un altro, cui provocherebbe “disagio” l’affacciarsi sulla scena dell’incontro di un “terzo”, ovvero degli altri. Per Levinas, secondo Bauman, il rapporto più vero e profondo, quello etico, prevede solo due attori, *Io* e l’*Altro* che si offre al primo attraverso il suo Volto, entrambi connotati della sola presenza all’altro, del tutto spogliati delle diverse vesti assunte nella quotidianità o nelle diverse definizioni, dove l’io si apre all’estraneità, l’alterità di chi gli si pone innanzi, fuori da ogni volontà identificativa che riporti l’altro a sé, salvaguardandone, anzi, dopo l’iniziale negazione nella volontà di toglierlo via, “ucciderlo”, l’integrità del suo essere altro (“tu non ucciderai” è il comandamento etico che promana dal volto dell’altro), sino a rendersi responsabile della sua libertà di essere altro. Fuori da tale relazione, pertanto, verrebbe meno, nella presenza del “terzo”, ovvero degli altri, della impersonale soggettività dell’essere umano o del sociale, priva di un Volto, il riconoscimento morale dell’altro, che appare cadere nell’individuazione di una impersonale ragione o di una giustizia “interumana”, una Legge la quale, stabilendo gli obblighi reciproci dei cittadini, perde l’altruismo nell’ordine politico della città. Rilevando il conflitto tra politica/giustizia, connessa all’impersonale interumano, ed etica, fondata sulla relazione con il Volto dell’altro, la sua irriducibile “unicità”, Levinas, secondo Bauman, negli ultimi scritti ritrova una loro possibile convivenza, o meglio una interdipendenza, secondo cui la giustizia posta dalla politica, sebbene “diluisca” la relazione morale con l’altro, estende altresì agli “altri in genere” la responsabilità vissuta selettivamente dall’io morale nei confronti del Volto, manifestandosi comunque sempre imperfetta, limitata, insoddisfatta di sé rispetto all’etica che si propone nella relazione viva con l’altro e che rimane il suo elemento di confronto ed il suo fine. Dopo aver tentato di sfuggire il portato “extratemporale, metafisico” della riflessione del filosofo ebreo-lettone, attraverso la prospettiva storica dalla quale Hans Jonas osserva l’inefficacia nel mondo attuale del giudizio morale rispetto all’ampiarci della potenza della tecnica di per se stessa autogiustificativa di ogni performance produttrice di iniquità, e dopo aver messo in luce, oltre le analisi di Barrington Moore jr., come la esplicita polarizzazione mondiale tra miseria e ricchezza non riesca a determinare un vero ripudio dell’ingiustizia, ovvero come la “politica della campagna” rivolta al raggiungimento di obiettivi conclusi, patrocinata da Rorty, sia a sua volta ineffettuale, Bauman conclude però proprio con Levinas, sostenendo come la chiave del grande problema, anche nel senso numerico odierno, della giustizia sociale sia nel piccolo atto dell’assumerci la responsabilità per il singolo altro uomo, ovvero, parafrasando il titolo del suo saggio, come l’etica pubblica, il confronto aperto con gli altri negli spazi della città sempre più ampia si dia a partire da una morale coltivata dentro casa, se si vuole nell’aprire la casa all’altro.

Lettore di Sartre, frequentato nell’esilio parigino, Levinas sembra riprendere da Heidegger, pure allievo di Husserl, sia l’assunzione della centralità dell’esistente, il *Dasein*, l’esser-ci, l’essere gettato dell’uomo nel *ci* del mondo, tuttavia nel filosofo tedesco, aperto sull’essere, ben diversa da quella posta dall’esistenzialismo rispetto al quale egli si è sempre proclamato distante, che la critica alla metafisica come modo di rendere e circoscrivere l’essere, Dio, nei caratteri di un ente. Vale a dire che in Levinas, così come in Heidegger, l’esser-ci è proprio all’ente, l’uomo, il quale si pone l’interrogazione sull’essere, sebbene nel primo sia l’esistente, con il proprio indivisibile, irripetibile, e indicibile, esistere, a rompere l’opaca neutralità di ciò che è di per sé, l’*il-y-a*, l’impersonale *c’è*, si direbbe proprio l’essere cui si rivolge il pensare del secondo. Diversamente che in Heidegger, per il quale l’ente, pure invasore dell’essere non lo identifica pienamente sì da rivolgersi solo nel domandare, per Levinas è l’esistente, con la sua irrinunciabile ed incompressibile diversità, posta in ciascun ente essenzialmente altro all’altro, ad essere la manifestazione di una alterità che lo trascende, un assolutamente Altro il quale, non dicibile, non nominabile, da alcuna metafisica che ne perderebbe il connotato dell’alterità, è il

fondamento della necessaria riconoscibilità di sé nella testimonianza che ne offre ciascun altro cui si corrisponde salvandone l'integrità di essere appunto altro, al di là di ogni presa, apprensione e comprensione in possibili definizioni, nella sostituzione quindi della metafisica con l'etica. Illustrando come in Levinas emergano i limiti della legalità sociale rispetto all'etica del volto, il Baumann sottolinea come il suo pensiero contempli solo in seconda istanza la presenza del *terzo*, senza rendere conto invece di come il rilievo dell'alterità del Volto, sin dal più significativo saggio in cui si precisa l'etica del volto, *Totalità e Infinito*, rinvii necessariamente alla relazionalità, non solo quella dell'io-tu, ma, secondo le considerazioni di Vincenzo Vitiello, quella tra i tanti altro/i che configurano anche un possibile sociale e che si stabiliscono all'interno di una categoria più ampia, quella dell'umano, intesa negli esistenti e non come esistenza o tanto più come società. Per Levinas infatti, la presentazione del volto rende responsabile dell'altro che esige una risposta, diversa dalla «reazione» prodotta da qualsivoglia dato e già estranea al «fra noi», ad un rapporto esclusivamente privato, in quanto riguardante tutti: «il volto che guardo si situa in piena luce ed in pubblico, anche se me ne separo e ricerco con l'interlocutore la complicità di una relazione privata ed una clandestinità». Lo stesso linguaggio che unisce all'altro determina una distanza da un autosufficiente «io-tu» che già profila un «terzo». L'altro il cui volto mi si presenta, sostiene in altri termini Levinas, non si aggioga cioè al possesso delle mie definizioni ma anzi reclama l'uguaglianza che, nella povertà essenziale di una relazione priva di poteri, è di per se stessa riferita ad un «terzo», alla presenza di *Altri*, essi pure uguali non però nella somiglianza sociale, o, persino, biologica, quanto nella «fraternità umana», propria cioè al genere umano, il quale si distingue nella capacità di accoglienza, in quella di lasciare il comando all'altro in vece che al medesimo.

Ora è proprio tale rinvio all'umanità intesa in una fraternità che si versa nell'accoglienza del volto, data anche nel linguaggio che tiene in vita la diversità, a determinare, secondo Derrida, un discrimine, quello con l'animale, il puro vivente, il quale introdurrebbe altre discriminazioni. Ne *L'animale che dunque sono*, dove il «dunque» sta per l'*ergo* cartesiano, Derrida analizza il pensiero filosofico che da Descartes, per il quale è il *cogito* a differenziare l'uomo dall'animale, attraverso Kant, Heidegger, Levinas e Lacan, si svolge in termini «autobiografici», propri ad una umanità rivolta ad autodefinirsi ritagliando il suo proprio sull'orizzonte non solo delle cose ma anche degli altri «viventi», il cui non-pensiero viene disconosciuto fondando il riconoscimento dell'io. Se per alcuni è il pensiero occidentale di derivazione greca, quello europeo, compreso dell'aristotelismo rivolto a fissare un ordine totalizzante (anche per Levinas la «totalità» dell'essere, da Parmenide ad Heidegger, è il paradigma dell'occidente cui contrapporre il desiderio dell'infinito, indicibile da qualsivoglia metafisica, che si apre nell'alterità) a condurre ad una idea discriminatoria di culture ed etnie altre, sino all'antisemitismo, per Derrida è lo stesso rilievo sul «pensare» quale proprietà dell'umano, rispetto al «non-pensare» dei semplicemente viventi, a porre il primo confine tra gli esseri che rivolge l'io a se stesso in una negazione di ciò che è altro fondativa del sé. Ed invece, proprio perché luogo negativo del pensare, l'*animot* – sincretismo di *animaux* e *mot* che, rinviando al plurale, già riscatta dal concetto singolare generale, «l'animale», in cui si raccoglie nell'indistinto tutto il vivente non umano – nudo spettatore il cui sguardo rimane indecifrabile alle definizioni, le parole, dell'uomo, è lo sfondo, o il fondo su cui si ritaglia l'autobiografismo del «chi sono» che sostiene l'intero pensiero occidentale contemporaneo e la sua storia, la quale, percorsa lungo il limite delineato con il semplicemente vivente, perde la propria direzione, ogni direzione, ogni senso, verso una liberatoria disseminazione dei racconti, anche filosofici, che la narrano. Incontrando nudo gli occhi della propria gatta che lo guardano (non una gatta letteraria, quanto proprio l'animale posseduto in casa) e che lo conducono ad interrogarsi su quell'incrociarsi delle viste, quasi che il vitreo mutismo della pupilla felina introduca ad un lacaniano «stadio dello specchio», ovvero a domandarsi di quel faccia a faccia, o di quel «volto a volto», Derrida sembra volersi confrontare, più che con Lacan o Heidegger, principalmente con Levinas. Oltre la distinzione fondata sul linguaggio, gli appare di fatto contraddittorio che in Levinas l'epifania del volto dove l'altro si dà nella materia vivente della carne che chiede la responsabilità, «l'eccomi», il rispondere e il risponderne, non sia riconosciuta all'animale, al suo farsi presente, così come l'uomo nella nudità del volto, nella nudità concreta del corpo, sì che questo, senza risposta, venga considerato «corpo morto», disponibile già all'uccisione che il volto umano invece inibisce, incapace di dire «non uccidere», essendo la sua sofferenza nient'altro che un transfert dell'uomo. Al contrario, per Derrida, con Bentham, l'animale soffre come l'uomo e, nella sua vulnerabilità, nel suo potere non potere, in quella «passività» propria all'esistente di cui dice il medesimo Levinas, o anche nella capacità di disporsi verso l'uomo, mostrare il suo «sono qui», guardandolo nudo da nudo-non-nudo ne determina il «pudore» del suo stare di fronte a lui non-nudo-nudo, inteso quale apertura all'altro e come un sottrarsi da una identità presente a sé e rivolta all'ad-venire o, se si vuole all'infinito. E' anzi in tali caratteri, nel lasciare che di fronte a lui l'uomo, nudo, sia, a costituirsi in lui altresì la soglia di una alterità più radicale su cui si infrange ogni idea filosofica che interpreta l'esserci come capace di lasciare che la cosa sia in sé, essendo anche il pensare l'uomo nella differenza ontologica essenziale, quale soggetto in grado di assentarsi dalla cosa, da ogni sua definizione, e lasciare che essa sia, a determinarsi nel movimento del vivere, e quindi in un luogo «animale».

Sebbene Derrida rilevi la prossimità dell'uomo all'animale nella sofferenza, un pathos diverso si manifesta nel suo testo, quello del piacere, dell'eros, del “pensiero di ciò che è nudo chiamato *Un ver de soie*” (baco da seta), varco quindi dell'animale già nella prima esperienza del bambino per il quale la sessualità è anteriore alla differenza tra i sessi, “bocca scura...origine della seta, di questo latte divenuto filo...saliva sfilacciata di uno sperma finissimo,...tessitura” ed anche “piccola verga innocente” dove sorprendere, da una distanza infinita “il segreto di quel segreto...filatura...al di là di ogni differenza sessuale o meglio di ogni dualità dei sessi e anche di ogni accoppiamento. All'inizio ci fu il baco che fu e non fu un sesso...” ovvero l'erezione, la stazione eretta (ma anche quella fallica) che distacca l'uomo dall'animale e che lascia insorgere nell'esplicito faccia a faccia quel “pudore” che per Levinas è il nascondersi nell'ombra, al di qua della piena luce di una fissa identità, che apre all'avvento (al tempo) dell'altro/Altro. Diversamente da Freud, per il quale la donna è più pudica dell'uomo, e Lacan, che non riconosce all'animale, alle sue azioni di apparizione e nascondimento nella caccia (impudicizia e pudicizia) e nel corteggiamento seduttivo, una disposizione al simbolico, Derrida sostiene come già il corrispondersi di suoni e richiami nell'animale sia di per se stesso una sorta di stadio dello specchio che conduce l'uomo stesso, sorpreso riflesso nel suo sguardo, ad avere vergogna, ovvero vergogna della vergogna, pudore, che nella differenza sessuale appare del tutto simmetrico, data la pudicizia forma di impudicizia nella donna e la impudicizia, solo copertura all'esser pudico, dell'uomo-Bellerofonte. Se quindi è nella continuità maschio-femmina, aliena al “fallogocentrismo”, e propriamente animale, a manifestarsi la differenza, anche quella sessuale, e se è la simmetria tra il maschile ed il femminile a svolgersi verso l'eros come compenetrarsi proliferante della stessa differenza, in Levinas il femminile sembra invece mantenere sempre una tonalità diversa dal maschile ed essere, tra trascendenza ed animalità, quasi modo di una minorità rispetto al soggetto di fatto maschile. Infatti già ne *Il tempo e l'altro* del 1946 il filosofo, ricercando l'esempio di una alterità quale essenza, e non quale rovescio dell'identità o platonica partecipazione al medesimo, sostiene che “la contrarietà che permette al termine di restare assolutamente altro, è la *femminilità*”, la cui differenza non è né di genere o specie, né in un semplice contrario, e neppure nella presunta complementarità dell'amore, dal momento che l'eros non neutralizza l'alterità ma la conserva ed il piacere sessuale è sempre vissuto in due, sì che, pur nell'apparente privilegiamento del femminile, il quale sottraendosi nel mistero è manifestazione essenziale dell'altro, “alterità per eccellenza”, si rende l'idea di una diversità della donna rispetto al maschio, termine vero della sua riflessione: “la trascendenza del femminile consiste nel ritrarsi altrove, movimento opposto al movimento della coscienza. Ma non per questo incosciente o subcosciente, e non vedo altra possibilità che chiamarlo mistero”. E l'interpretazione del maschile quale luogo del sé teso all'identità nella coscienza dell'alterità, ovvero del femminile, precosciente plurale di un confronto che rende al maschio la possibilità della coscienza, assenza, anche della coscienza della propria essenziale alterità, altro/a a sé stesso, è presente in diversa maniera anche in *Totalità e infinito*, dove il tema della donna è affrontato particolarmente in relazione alla intimità/interiorità che si manifesta plasticamente nella casa, sua figura. Secondo il filosofo la casa infatti detiene un “ruolo privilegiato”, per l'uomo, nel “mondo”, non essendo un mero “utilizzabile” ma anzi la condizione della stessa strumentalità, la quale si attua a partire dal “raccolgimento” del soggetto che essa dispone: “l'uomo si situa nel mondo come se fosse venuto verso di esso partendo da una sua proprietà, da una casa nella quale può in ogni istante ritirarsi”. Per Levinas cioè, alla maniera di Heidegger, l'uomo è intrinsecamente, essenzialmente, abitante, sì che, con un capovolgimento analogo a quello heideggeriano tra “luogo” e “spazio”, la casa si determina come un prius rispetto al mondo, nel senso che “la dimora non si situa nel mondo oggettivo, ma il mondo oggettivo si situa rispetto alla dimora”, ovvero che è a partire da essa quale luogo e modo del raccogliersi dell'uomo, che questi dispone il mondo e ne dispone, rendendo possibili le cose. L'uomo anzi esiste raccogliendosi in sé nella casa, essendo tale raccoglimento un essere per sé, “dolcezza” e “amicizia” riguardo all'io, un liberarsi dal “godimento” delle cose, ovvero dalla “insicurezza della vita”, dalla “paura”, una “mancanza deliziosa nell'essere” da cui e di cui si costituisce la dimora, luogo proprio al suo ex-sistere tanto che “esistere significa dimorare” e, diversamente da Heidegger, non come “un essere gettato nell'esistenza”, ma come “un venire verso di sé, un ritiro a casa propria come una terra d'asilo”. Il raccoglimento, quale sospensione, separazione dalla nuda vita, le sue occupazioni e preoccupazioni, paure, che tuttavia non perda il mondo ma lo renda ad una familiarità, si produce nella casa come intimità a sé ed avviene a partire da una accoglienza, dalla possibilità di essere accolti, in relazione quindi ad un altro che accoglie, e che “non si riveli nel volto che si fa strada attraverso la propria immagine plastica, ma che si riveli contemporaneamente a questa presenza, nel suo ritiro e nella sua assenza,...la Donna”, “l'accogliente per eccellenza”, anche in una casa in cui lei non sia, dal momento che in essa il femminile aleggia quale alterità costitutiva, sempre presente, che fonda la casa non come proprietà, possesso, ma proprio come raccoglimento ovvero accoglienza, anche dell'altro, e quindi come ospitalità, “accoglienza umana in cui il linguaggio che tace resta una possibilità essenziale”. Dopo aver elevato ne *Il tempo e l'altro* il femminile ad essenza stessa dell'alterità, si direbbe, a paragonare il divino, in *Totalità e infinito* la donna sembra assumere un timbro più umano in quanto figura ed essenza di una interiorità che, nel raccogliersi, è accolta e quindi ospitata, sì che l'io

stesso sia ospite a sé, sebbene, forse in una cattiva coscienza circa la sua assenza-presenza, analoga a quella degli animali domestici che accogliamo e che ci accolgono silenziosi in casa, Levinas tiene a chiarire che “questo silenzioso andirivieni dell’essere femminile che fa risuonare dei propri passi le segrete profondità dell’essere, non è il conturbante mistero della presenza animale e felina di cui Baudelaire si compiace di evocare la strana ambiguità”. Una ambiguità, l’equivoco lo definisce propriamente Levinas, appartenente invece al medesimo femminile che, trapiantato attraverso l’eros e la fecondità, si manifesta ancora quale precipitato di trascendenza e mater-ia. Definito l’amore, non detto né dal parlare erotico, che lo interpreta come sensazione, né da quello spirituale che ne fa un desiderio di trascendenza, come “l’equivoco per eccellenza” connaturato di trascendenza, in quanto movimento verso altri, ed immanenza, in quanto ricerca verso ciò cui si è legati prima ancora della ricerca, Levinas sostiene che esso tende ad altri “nel senso della sua debolezza”, teme cioè per l’altrui debolezza, dalla quale “sorge l’Amato che è Amata” essendo l’Amata, il femminile cioè, il solo genere del *tendre*, tenerezza e tensione verso l’altro e, quindi un che proprio anche al maschile. Di qui, abbreviando molto il ragionamento di Levinas riferito al femminile, il suo soffermarsi sulla carezza quale gesto tendente al di là del corpo, verso l’infinito e, pure connesso alla carne, o sulla nudità, ovvero sulla sessualità che, particolarmente nella donna, nel rapporto con la donna, è continua riproposta della “verginità”, di un erotico che non si dà in nessun appagamento, di una sua intoccabilità, vale a dire di un “verGINE” che è oltre l’eros, oltre la voluttà che pure lo riavvia. Nella sessualità, quindi, come già negli scritti precedenti, il femminile si manifesta in una ambivalenza, un equivoco, tra la caduta nella possibile animalità del godimento e l’aprirsi dell’alterità, della trascendenza, di una soggettività non chiusa in sé dove la proiezione nell’altro è rilancio del tempo, un portarsi di là della morte, manifesto nell’eros come fecondità. Ed ancora una volta la differenza tra maschile e femminile, che rimarrà inalterata negli scritti successivi, si manifesta in una distanza essenziale dove pure appare appartenere solo al maschile la coscienza di una soggettività/alterità che, originata dal femminile, tiene questo in una sorta di pre-origine, se è la paternità che prolunga il sé nell’altro, il figlio, mantenuto nella sua alterità, diversamente dalla maternità che, conservando la continuità della carne, sembra non riconoscere il figlio come autonomo altro.

Emerge in definitiva in Levinas una concezione del tutto consueta del rapporto tra maschile e femminile, tenuti in una differenza costitutiva che non sembra originare dalla materiale, animale, sessualità e che anzi sembra condurre l’eros alla tradizionale distinzione tra amore sacro ed amore profano.

E pure nell’Arca, dove Elohim concentra, forse per la prima volta, l’umano e gli animali nella distinzione tra loro, per coppie di simili, si manifesta, in un particolare animale, che rimanendo fuori dall’Arca, aggrappato alla murata, ne è, come per le polene, il tratto distintivo, il simbolo del consustanziarsi di materia e spirito dove la differenza stessa tra maschile e femminile si rende in una compenetrazione che tenga vivo il loro essere un reciproco rovescio: l’unicorno. Simbolo di trasformazione, come l’Arca, nell’analisi di Carl Gustav Jung, l’unicorno, che in fine sarà un cavallo, è in origine rappresentato in molte specie animali (cavalli, asini, pesci, draghi, scarabei, ecc.) per trasformarsi in una colomba bianca quale spiritus, essendo quindi motivo animale e spirituale insieme che indicherà nel sapere alchemico la duplice natura di Mercurio, il quale, nel medioevo, veniva identificato allegoricamente con Cristo. Il suo corno è in sé stesso, appuntito all’esterno e cavo, a formare il calice mercuriale, all’interno, figura di un pareggiamento, sia pure in una differenza oppositiva, tra maschile e femminile e, del resto, l’iconografia ce lo mostra ferito, adagiato nel grembo di una vergine, “la controparte passiva” rispetto alla sua natura “selvaggia, indomita, maschile, penetrante”, laddove le narrazioni che si propongono sino al Rinascimento ne raccontano la possibile cattura attraverso l’esposizione di una vergine dalla quale è attratto, dove la relazione tra corpo, spirito e vergine rinvia direttamente a Dio e, data la sua natura duplice, allo stesso demonio. Se quindi la *coniunctio oppositorum* che è rappresentata nell’unicorno rende quest’ultimo un simbolo dell’ermafrodito mercuriale, l’iconografia, cui rinvia il medesimo Jung, lo mostra presente al duplicarsi di Adamo, attraverso la sua costola, in Eva, tanto più che, non solo il suo corno è tortile, ma come alessifarmaco, è analogon del serpente che conduce a maturità e perfezione ogni cosa e che, presente a sua volta alla creazione della donna, nella conoscenza del bene e del male conclusa nell’albero che egli stesso è, condurrà attraverso di lei l’umanità al mondo terreno, fuori dal velo della grazia, nella nudità e nel pudore che porranno la distinzione con gli animali, cui sarà necessario un nuovo concreto velo, l’abito, l’abitare, a sua volta un coprirsi, un darsi riparo agli occhi della natura, segnato dal tempio elevato al divino in memoria della separazione, il cui nome greco *naós* deriva dallo stesso serpente *náas*. Aggrappato all’Arca, come il gigante Og, secondo la lettura talmudica di Jung, l’unicorno sarebbe quindi Dio stesso, la cui potenza “si palesa non solo nello spirito, ma anche nell’animalità selvaggia della natura all’interno e all’esterno dell’uomo” e, se nel greco la doppia natura del divino si manifesta nei riti celebrati nel tempio, con la neg(c)azione animale quale conferma all’umano dell’animalità sessuale, i quali offrivano anche allo straniero, qualora partecipe dell’iniziazione al mistero, il diritto di abitare la città, sarà con l’avvento di Cristo che l’ambivalenza divina si riunirà nell’androgina del figlio dove lo spirituale abbandona l’altro verso animale. Appare pertanto singolare che Levinas, legato alla cultura ebraica, legga il femminile, pure inteso luogo del trascendente e della materia, del

vergine e della carne, in una visione cristologia che separa l'umano dalla natura animale, e, in un certo senso, l'amore profano dall'amore sacro, in contrasto con le interpretazioni che la stessa cultura cattolica, attraverso la lettura dei testi ermetici ne hanno offerto, così come è esplicito nel dipinto di Tiziano, titolato alla fine del 1600 *Amor profano ed amor divino*, rappresentati da una donna vestita ed una donna nuda con un mantello rosso nei pressi di un sarcofago, segno di morte, che è anche una fonte di vita, dove l'amore celeste è rappresentato proprio nella carne della donna svestita. Il Tiziano rievocato da Giorgio Agamben in conclusione de *L'aperto*, un saggio che pure si sofferma sulla relazione tra umano ed animale in vista dell'abitare contemporaneo. Riferendosi nella parte iniziale del testo, onde avviare la propria riflessione, ad una miniatura scoperta in una Bibbia ebraica conservata nella Biblioteca Ambrosiana e raffigurante il banchetto messianico dell'ultimo giorno con i giusti effigiati con teste animali, Agamben già sembra alludere al senso conclusivo della sua analisi, all'eventualità cioè che nell'età post-storica l'uomo possa riconciliarsi con la propria natura animale in conflitto con i mezzi tecnici che, nell'apparente liberazione dell'umano, tendono a sacrificare invece, con l'animale, l'uomo stesso. Anche Agamben, come Derrida, sebbene in totale contrasto e nella reciproca critica con il filosofo francese, percorre i modi con cui il pensiero dell'uomo ha ritagliato la propria identità sul sacrificio animale. Secondo Agamben è il concetto stesso di "vita", già in Aristotele divisa tra *zoe* e *bio*, che il pensiero occidentale non riesce a decifrare se non con continue articolazioni con le quali distingue l'umano dal non-umano, per cui può ritenersi che, nella nostra storia abbia agito, nel pensare e nel fare, una sorta di "macchina antropogenica" la quale, messa in azione a partire da una zona vuota in cui non c'era separazione tra umano e non-umano, parlante e vivente, ha deciso di volta un volta ciò che è umano. Di qui la distinzione giunta sino ad Heidegger tra l'animale, la sua *Unwelt*, un mondo-ambiente privo della mondità propria all'umano, in cui esso è l'incosciente partecipe che reagisce solo ad un richiamo per così dire pre-scritto, di mera reazione, privo di disvelatezza, e la *welt* dell'uomo che è invece costruita nel rapporto tra la coscienza del soggetto e le cose da cui si rende la possibilità del disvelare. Di qui anche la capacità dell'uomo ad assentarsi dalle cose nella noia, intesa come l'*esser-lasciati-vuoti*, come un essere consegnato alle cose che pure si rifiutano, o come un *esser-tenuti-in sospeso*, quale modo della possibilità/potenzialità di relazionarsi ad esse pure nell'assentarsi dalla loro realtà viva. Una attitudine del tutto estranea all'animale che appare invece obbligato a corrispondere univocamente alle stimolazioni dell'ambiente di cui partecipa. E tuttavia, sebbene Agamben accetti, a differenza di Derrida, l'idea che l'animale sia ancorato alle proprie reazioni, egli rileva come la noia, messa in luce da Heidegger, tutta umana, pure sospensione dal mondo, non sia luogo del disvelamento per essere anzi, nel rinviare, dato il mancato esercizio delle cose, allo *stupore* metafisico dell'originario rapporto con l'ente, simile all'iniziale stordimento animale: "il gioiello incastonato al centro del mondo umano non è che lo stordimento animale; la meraviglia che l'ente sia non è che l'afferramento dello 'scuotimento essenziale' che proviene al vivente dal suo essere esposto in una non rivelazione", dove il destarsi dall'originario stordimento animale allo stordimento della noia, "questo destarsi del vivente al proprio essere stordito, questo aprirsi, angosciato e deciso, a un non-aperto, è l'umano". Si manifesta pertanto qui il distanziarsi di Agamben da Heidegger, dalla distinzione tra umano ed animale che, ponendo il primo alla luce dell'essere, lo rende attore del disvelamento e produttore di storia, sebbene il concetto della post-storia che egli sembra adombrare appare del tutto distante dall'ottimismo di Francis Fukuyama circa il confluire del mondo verso una economia liberale unitaria promotrice di una timocrazia in cui ciascuno abbia il medesimo "valore", ovvero dall'ottimismo di Kojève, cui Fukuyama si ispira, il quale, leggendo Hegel in contrasto con Bataille, con la visione di un permanere della "negazione" pure in un mondo che sia pervenuto all'autocoscienza, sosteneva come l'esito della storia sarebbe stato, decaduta l'azione negatrice del soggetto rispetto all'oggetto, in un accordo dell'uomo con l'esterno, la natura (come dire: la logica del mercato priva di antagonismi politici, illustrata da Fukuyama, votata all'uguale, analoga al dispositivo logico hegeliano privo, alla conclusione del suo itinerario storico, di negazioni, descritto da Kojève ed inteso da questi rivolto all'armonia con il creato). Per Agamben, infatti, non sono certo i dispiegamenti dell'*oikonomia*, cui confluiscie l'attuale depoliticizzazione, così come vuole Fukuyama, a promuovere per l'uomo, ricongiuntosi nella post-storia con l'animale, un egualitarismo anche biologico, del resto completamente negato, pur nella continuità delle cellule, nelle attuali sperimentazioni genetiche, ed anzi questi non sono che ulteriori modi di produzione del discrimine, di ogni discrimine. Semmai il tratto che unisce l'uomo all'animale e che appare essere strumento di liberazione, oltre l'ansia disseminativa di Derrida, priva di fini e sostenuta dal nulla, così come oltre la trascendenza cui richiama Levinas, è, seguendo Benjamin, l'appagamento sessuale, il riunirsi alla natura immersi in una notte "che non aspetta alcun giorno, e quindi alcun giorno del giudizio", la notte del quadro di Tiziano *Ninfa e il pastore* illustrato alla fine del testo, con due amanti distesi su una pelle di pantera, simbolo di lussuria, sospesi in un "enigmatico *paysage moralisé*, immerso in un'atmosfera che è insieme di stremata sensualità e di sommessa malinconia". L'appagamento sessuale che riproduce concretamente, in termini animali e pure umani, l'abbandono, ovvero la noia, un di là della differenza ontologica in cui l'umano si distanzia dal vivente per esercitare un effimero dominio, restituendo

l'uomo alla sua natura caduca e beata: “la ‘notte salva’ è il nome di questa natura restituita a se stessa, la cui cifra, secondo un altro frammento benjaminiano, è la caducità e il cui ritmo è la beatitudine”.

E' quindi verso una natura che sia, come nell'appagamento degli amanti, “perfettamente inoperosa”, oltre tutte le sciocchezze sulla sostenibilità o sulla bioarchitettura, verso un mondo alieno al conflitto, a doversi inoltrare l'abitare, la casa, anche secondo Levinas/Baumann, aperta all'altro, all'accoglienza del femminile, tuttavia fuori da ogni trascendenza, nel riconoscimento di una uguaglianza fondata nella animalità, nella caducità beata che ci assimila all'animale e che pure affiora nella coscienza umana.

La casa dunque. La singola cellula abitativa, il bozzolo elementare in cui il soggetto si raccoglie in sé in un raccoglimento altresì accoglienza, luogo della relazione viva tra il maschile ed il femminile, l'io e l'altro, è pertanto, anche secondo l'indicazione del Baumann circa la ineludibilità, nel nuovo mondo della globalizzazione, di una morale pubblica fondata nel singolo, ancora l'elemento primario dell'architettura quale costruzione di un ambiente che contempli la presenza dell'altro, dello straniero il quale, già nelle città antiche, murate, conosceva il varco della sacralità. Secondo quanto ha esposto Petrosino, con riferimento a Levinas e Derrida, se è propriamente la casa il luogo in cui l'abitare si manifesta non solo come presenza del soggetto a sé ma anche come apertura all'altro, nell'universo attuale dove ogni valore si “capovolge” in un disvalore, è ancora alla stessa cellula singolare dato proiettarsi in una organizzazione dell'abitare fondata sulla relazione pubblica, oltre il rischio, determinato anche dai mezzi comunicazionali informatici, di fissarsi in una introversione priva di aperture. Se il passato formulava la continuità tra architettura e città, è probabile che il nuovo ambiente umano, oltreurbano ed ultraurbano, non possa a sua volta che far capo ai modi dell'abitare singolare, riscoprendo i termini etici di quella trasparenza tra interno ed esterno proposta dai moderni, oggi tanto derisa nelle vuote facciate postmoderne che, prive di spazialità interna presentano solo esterni, sfavillanti, involucri destinati al consumo di massa dove è perduto sia l'io che l'altro.

Probabilmente sintomo della noncuranza ed anzi dell'ostilità odierna, nella città globale, nei confronti dell'altro, oltre la mancanza di una politica degli alloggi per i reprobri, dai migranti ai sottoproletari, è proprio l'indifferenza dell'architettura delle archistar verso il tema della casa, della cellula abitativa, invece centrale nelle varie versioni del modernismo, da Taut a Le Corbusier, sia nella visione della città diffusa che in quella di una razionalizzazione del territorio metropolitano. Invero i moderni già avevano posto l'idea di una città estesa al globo, si direbbe una città in negativo, debordante oltre i limiti in cui si costituisce ed istituisce l'urbano, fondata sulla aperta disponibilità dello spazio pubblico e sul concentrarsi nel minimum dello spazio privato a sua volta aperto, funzionalmente e formalmente, all'esterno. L'estendersi numerale delle periferie verso la megalopoli si è però determinato come realizzazione perversa di quel disegno che perdendo ogni ragione in una mera ed informe crescita si riflette nelle spazialità liquide di tanta architettura contemporanea, in architetture cioè le quali, tanto più se estese ad ampie parti del territorio, nel sommergere chi le attraversa in una fluida spersonalizzazione, appaiono a propria volta sorgere dalle anonime ottimizzazioni di calcoli strutturali, impiantistici, morfologici, operati dai gruppi di *engeneiring* che affiancano le cosiddette “archistar”, svuotandole anche dei connotati singolari della creatività. Architetture complesse le quali, secondo quanto ha rilevato uno degli architetti maggiormente presenti nello star-system del progetto, Rem Koolhaas, nella loro complessità esautorano persino l'ideatore, l'architetto, divenuto solo l'inutile accessorio cui è richiesto esclusivamente il brand: architetture di solo nome per uomini senza nome. Forse, se mai si potessero mettere in sequenza le molte fluenti architetture delle star e dei tanti imitatori sarebbe veramente difficile distinguere i singoli progettisti dei diversi spazi riuniti in un universo illimitato in cui scivolano grigi visitatori senza *visage*. È probabile allora che, se per quanto si apra lo spazio pubblico, per quanto si apra funzionalmente la casa è proprio la continuità illimitata delle relazioni sociali che tali azioni promuovono a determinare la sensazione della perdita, quella di ogni identità, singolare e di gruppo, da cui è istigata per contro la difesa del sé perduto e la violenza, oltre che affidare l'architettura e la casa ad una apertura funzionale, a quella trasparenza interno-esterno perorata in passato, è probabile sia necessario tradurre lo stesso impegno etico, del tutto dichiaratamente assente nelle cosiddette archistar, nelle nuove modalità estetiche, in forme architettoniche cioè aperte all'interpretazione ed in spazi non chiusi in rigide stereometrie funzionali.

Si è tentato di dire come il riconoscimento dell'altro, di noi, altri al nostro stesso sentirci-pensarci, se non è nella babele dei molti nomi con cui lo chiamiamo, non è neppure nell'afasia che ne individua il volto quale testimone silenzioso di un assoluto e pure silente Altro, per essere, forse, in una nominazione ancora animale, incerta parola o grafismo, in cui il nome si impasta con l'esperienza concreta del suo darsi, termine non del tutto definitorio che, pur individuandolo, sa della propria provvisoria relazionalità, aliena alla possibilità di una sua definitiva cattura, sì che sia tenuto a sé e accettato quale altro. Così anche per l'architettura e la casa, aperte all'altro non tanto nella soglia, quanto nella scrittura costruttiva rivolta a proteggere e rispecchiare un sé mai identico, sempre riflesso, proprio in se stesso duale, quindi essa pure duplice, non “tana di talpa”, edificata solo

quale estensione del corpo, e neppure “abitazione delle idee”, luogo memoriale di un mondo ideale, ma, proprio nel far termine della città, divenuta analoga allo zoccolo fluido-roccioso della sua originaria fondazione, riproposizione del primo sacello di accoglienza della materialità animale e della scintilla cognitiva del soggetto, di quell’ “ibrido” di intelligenza e sensazione, materia e spazio che nel “Timeo” Platone, cui richiama Derrida, definisce *Khôra*, ricettacolo in-forme, nutrice di tutto ciò che si genera dall’uomo, sia materiale, corporeo, che immateriale, logico, doppia cioè già nella propria pietra, nido e cellula ideale insieme, a riflettere la doppiezza dell’io e dell’altro riflessa nella convivenza di maschile e femminile, Hermes ed Hestia, se si vuole casa d’amore, con tutti i significati, sensitivi e spirituali cui apre questa parola, luogo da cui l’uomo si recide in fine dall’animale senza negarlo, rigenerandosi nel vivere e nel pensare, arca di trasformazione quindi, di una temporanea incubazione che mostri l’impossibilità di ogni definitiva e confortevole circoscrizione. Una casa ed una architettura che manifesti già nei propri dispositivi costruttivi, nel proprio linguaggio compositivo di forme, spazi, materiali, la gettatezza finita, mortale, dell’uomo cui offre riparo ed insieme la sua aspirazione incompiuta a definire l’abitare che tutto e tutti raccoglie, molto dissimile, tuttavia, dalla *Hutte* nella Foresta Nera di cui parla Heidegger.

Costruita dal filosofo nel 1922 a Todtnauberg, dietro consiglio della moglie Elfride, piccola, ad accogliere la coppia o il solitario pensare, allontanando i figli ed i numerosi nipoti presso il più ampio alloggio di un vicino colono, la casa descritta alla fine del saggio *Costruire abitare pensare*, vuole rendere, nel suo essere posta “sul versante riparato dal vento, volto a mezzogiorno, tra i prati e nelle vicinanze di una sorgente...(con) il tetto di legno che sporge a grondaia...inclinato in modo conveniente per reggere il peso della neve e che scendendo molto in basso protegge le stanze contro le tempeste delle lunghe notti invernali...(e) l’angolo del Signore dietro la tavola comune...i luoghi sacri del letto per il parto e dell’albero dei morti come si chiama là la bara...”, l’abitare da cui sorge il suo costruire, offrendoci di fatto un abitare sedato, un *geviert* esposto in una definita armonizzazione dei “quattro” - lo stare sotto il cielo, sulla terra, mortali tra i mortali e di fronte ai divini - che non sembra corrispondere alla riflessione, precedente e finale del saggio, sui modi di manifestare nell’ente, senza riuscire a poterlo fissare, l’essere. Per il vero Heidegger avverte che “il richiamo alla casa contadina nella Foresta Nera non vuol dire affatto che noi dovremmo e potremmo costruire case come quella”, ma anche una tale asserzione mette in luce l’eventualità che vi sia un abitare il quale si mostri in forma conclusa nelle diverse storie, un abitare in definitiva arrestato, identificato, nel tempo, un abitare storico. Nello stesso saggio invece, qualche pagina addietro, Heidegger aveva sostenuto come l’abitare sia nell’aver cura della quadratura preservandola “in ciò presso cui i mortali soggiornano: nelle cose”, per cui, essendo la particolare cura del “mettere al riparo la quadratura nelle cose” il costruire, questo, nella conclusione del saggio, viene indicato come insufficiente, carente rispetto al manifestare in sé l’abitare se “la vera crisi dell’abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell’essenza dell’abitare, che essi devono *innanzitutto imparare ad abitare*”. La stessa interrogazione finale su se non sia proprio la “sradicatezza” dell’uomo a non lasciargli riconoscere l’autentica crisi del non essere capace di riflettere sull’abitare, rispetto a quella degli alloggi pure avvertita più prepotente, conduce a riconoscere la sradicatezza, o meglio il soffermarsi della riflessione su di essa, quale “*unico* appello che chiama i mortali all’abitare” cui corrispondere “cercando di portare da se stessi l’abitare nella sua pienezza”. In questo senso, può forse dirsi che la casa nella Foresta Nera abbia condotto in sé, nella sua costruzione, l’abitare nella sua pienezza? O, seguendo ancora Heidegger, non è piuttosto la sradicatezza ad indurre la riflessione verso un senso dell’abitare tuttavia mai raggiunto? E’ quindi tale bilico, di sradicatezza e volontà di pienezza, in cui ciascun uomo si riconosce, che l’architettura può mostrare, definendo case mai appaese, mai pienamente confortevoli, aperte, più che funzionalmente, nel loro essere prolungamento di un soggetto proteso, dal suo sradicamento, alla compiutezza dell’abitare mai manifesto in nessun ente e neppure nel costruire che l’appronta, essendo in ciò veramente accomunato con l’altro che gli vive accanto, con ogni mortale, con gli altri.

Nel 1965, mentre rinnova il soggiorno nell’ospedale psichiatrico di Sainte-Anne di Parigi, Paul Celan lascia alla donna amata, con la quale sembrava avesse diradato la “sabbia” invano accantonata in chiusi vasi, Gisèle, il compito di illustrare le poesie raccolte in *Atemkri-stall*, “Cristallo di ghiaccio”, l’opera in cui risale, nell’incontro con l’altro, la madre morta nei campi di sterminio alla medesima età in cui egli scrive i versi, ovvero nel confronto con il “tu” cui sempre apre il poetare a testimoniare per i tanti nessuno privati della parola, la memoria del respiro scambiato tra gli esseri sino all’inspiegato, iniziale, soffio freddo, di ghiaccio, del primo fiato, là dove si pongono originariamente, oltre le differenze, l’altro ed il sé. Due anni dopo, in una sua visita alla *hutte* nella Foresta Nera nella ricerca di una ragione, di una parola, alla oscura complicità con lo sterminio da parte Heidegger, cui lesse le poesie di *Todesfuge* ed il noto verso *Der Tod Ist Ein Meister Aus Deutschland* (La morte è un maestro tedesco), dovette avvertire il senso del nulla, o propriamente della morte, che avvolgeva la casa e l’essere che vi era accolto, tanto più nel nome del luogo, Todtnauberg, che gli indusse le odi nelle quali il richiamo alla morte, più che i campi di sterminio, sembra riguardare il pensiero stesso del filosofo, quello di un essere privo di lineamenti connaturato del niente. Lo stesso che sembra muovere un altro poeta, un architetto, Le

Corbusier, il quale proprio in quell'anno aveva incontrato concretamente la fine, quella dell'amata Yvonne, lasciata riposare sulla collina di Roquebrune dove l'avrebbe presto raggiunta pure da una piccola *hutte*, del tutto diversa da quella di Heidegger, sebbene essa pure nel legno di scorza di pino d'alta quota, incongruo per il luogo, Cap Martin, pronta a muovere traballante, oltre ogni saldezza terrena, verso il mare, come una cabina con la sua barca. Disegnato nel dicembre del 1951, in poco più di 40 minuti, ad uno dei tavoli dell'Étoile de Mer, il caffè-ristorante eletto a suo soggiorno, Le Cabanon, fatto costruire ad Ajaccio e traversato il mare nel 1952, è il regalo di compleanno per Yvonne, quasi a chiudere, nel suo piccolo ricettacolo quadrato di 365,8 centimetri di lato alto 226 centimetri, secondo i primi due numeri della "serie blu", con il sé, tutta l'alterità del mondo, il suo mobile mare, l'espansività del femminile cui si donava. A differenza della *Hutte* di Heidegger nel *Cabanon*, pur nella sua angustia, non c'è riposo, né l'essere, l'abitare può risultrarvi definitivamente compreso. Le sue misure sono le stesse che guidano quelle delle cellule dell'Unità di abitazione e, come per queste, in esso, nella sua ottusità, dove i tagli sono solo le prese d'aria che ne offrono il segno della vita (le due finestre, infatti, sono chiuse da battenti pieni con dipinti interni, come quadri alle pareti) si apre tutta l'ansia dell'esteriorità, della terra, del cielo, dei mortali e dei divini che qui, veramente, si danno in una relazione inconclusa, non detta, incompresa nei suoi limiti. Certo, riferendosi a *L'Annonce faite à Marie* di Paul Claudel, un poeta molto diverso da Celan e pure a sua volta lettore dei Salmi, Le Corbusier, tra il "maestro della riga" ed il "maestro del compasso", intravedendo nelle performances attraverso gli stili di quest'ultimo l'evasione nella metafisica, finisce con l'associarsi al primo. Ma le figure "maschie" dell'angolo retto devono stargli strette (del resto qualche pagina prima si era chiesto su se la riga a T e la squadra siano un delitto contro il pensiero o contro l'immaginazione) se subito dopo, esponendo un suo interrogativo ad un matematico circa i due quadrati da prendere quali riferimenti metrici, costruiti sulle due secanti dal vertice dello stesso triangolo retto inscritto in un semicerchio e rivolte l'una al centro e l'altra al perpendicolo dell'ipotenusa, avendogli questi risposto che essi differiscono di 6 millesimi scrive: "nella pratica di ogni giorno, sei millesimi di un valore sono quello che si chiama una quantità trascurabile, che non entra in termini di conteggio, ma la si vede con gli occhi. Eppure, in filosofia (ed io non ho accesso a questa scienza severa) presumo che questi sei millesimi in qualche cosa abbiano un significato infinitamente prezioso: non è chiuso, non è tappato; l'aria passa; la vita è là, fatta della ripetizione di una uguaglianza fatidica che non è del tutto uguale... Questo dà il movimento". Nel testo è manifesto come Le Corbusier non sia incline all'uso del compasso che raggiunge ogni misura, ogni forma, oltre la stessa immaginazione, lasciando cadere (diremmo come il computer) l'architetto in un gioco soggettivistico, "femminile", mentre la stessa maggiore propensione alla riga non è assoluta, se nel suo uso ricerca il diseguale dello stesso. Sebbene non ami il compasso deve però piacergli l'indicazione del suo maestro, nella citazione del Claudel, a progettare dall'interno e l'invito ad imparare a costruire attraverso lo stare sulle impalcature a "passare...conche e pietre", secondo le possibilità del corpo, invece che attraverso il disegnare, quel corpo di cui anche Noè aveva tenuto conto nella costruzione dell'Arca e che egli rinvia al modulator, alle sue misure, ai loro rapporti incommensurabili per "quantità trascurabili", quelle stesse che distanziano dal gioco degli Dei cui pure sembrano rinviare, dal cui "giardino di delizie", secondo quanto afferma in chiusura, si tiene "saggiamente fuori". Paradossalmente, pure aureo, divino, nel suo rapporto con il creato ed il corpo, è lo stesso *nombre d'or* infatti a rivelare in quella piccola inezia numerale l'inconcludenza dell'umano, inteso, nella sua sottile separazione da Dio, nel proprio finito mortale, a circoscrivere luoghi sempre rivolti ad un'altra misura, all'infinito, infinita. Agostino da Ippona riferisce le misure l'Arca, secondo modalità analoghe a quelle che saranno di Le Corbusier, al corpo, quello di Cristo, con l'apertura nel fianco che allude alla ferita nel costato e la navicella sbattuta tra i flutti come la città di Dio, la Chiesa, pellegrina nel mondo. Le misure di 300 cubiti, per 50 per 30, essendo l'ampiezza del cubito diversa tra i popoli del mediterraneo orientale, non sembrano rinviare al *Cabanon*, sebbene nella misura di 45,20 cm (quella ebraica) l'altezza appaia proporzionale al 2,26 del modulator. Ma è concettualmente che il *Cabanon* è un'arca, tutto chiuso com'è, costruito dall'interno, sui movimenti del corpo, e tuttavia rivolto a rinviare, sia funzionalmente che nelle sue geometrie all'esterno. Una "mano aperta" infatti lo definiva l'autore, segno, come l'arca, della pace, luogo di una apprensione, comprensione e liberazione insieme dell'esterno o dell'estraneo, con il suo interno multiplo in quanto duale, nell'uso, con Yvonne, e nelle dimensioni, fondate su rapporti invece che su precisi metri, dove, con il femminile, l'altro, tutti gli altri, solo con la loro ferita aperti all'essere, sono compresi. In esso, occluso com'è, nel suo pieno vacante, sembra decadere del tutto la trasparenza tra funzione, statica, e forme cara ai moderni, qualunque fosse il loro particolare credo poetico, eppure nella sua ottusità il *Cabanon* è il monumento più vero a quella trasparenza. Destinato a ripetersi, al modo di una monade in sé doppia, scissa, come di fatto fu, generando il piccolo insediamento a schiera che il maestro gli fece costruire accanto, il *Cabanon* manifesta come la trasparenza, che pure Le Corbusier praticava, non fosse quella reale tra interno ed esterno, né quella di una possibile ricetta poetica, quanto luogo etico, modo di rivolgersi all'altro pur dall'interno del chiuso sé, esso stesso sempre duale, in rapporto, interrotto in ogni esatta identità geometrica. Certo, Koolhaas, seguendo malamente Tafuri a dispetto di Biraghi, ha ragione: gli eroismi del moderno, il desiderio e l'impegno di cambiare il mondo,

sono conclusi. Ma non è affatto venuta meno la necessità del fondamento etico che improntava l'impegno sociale e le diverse poetiche dei moderni, la volontà di guardare all'altro, cui destinare il riparo, già nel suo costrutto, nella sua scrittura costruttiva, come ad un uguale, non nel nome di un dio, quanto nelle stesse misure del corpo e, quindi, nel medesimo agire, nella medesima "sradicatezza" da cui cerca una casa che già nell'incontro aspira ad essere il paradiso.

Tanto più privo oggi di città, come già da prima del *Cabanon*, da sempre, ogni vero architetto, qualunque sia la scala, qualunque il mezzo, pietra, cemento, titanio, scrittura, non può che tentare di edificare una tale casa.

La casa sorge, e si direbbe affiora, o meglio, fiorisce tra le basse piante disposte ai piedi di un ciliegio e di un pesco di un severo e delicato giardino, al culmine di un poggio leggero, quasi suo naturale prolungamento. Progettata nel 1939 interamente dal "poeta-filosofo", quale dimora al suo spozalizio con la geisha Nakanishi Kikue, essa era "il luogo dove si torna per poetare", secondo quanto recitava la calligrafia appesa nel *tokonama*. Nelle sue peregrinazioni attraverso l'Europa, tra il 1921 ed il 1928, alla ricerca di un possibile incontro tra l'*iki* e "le néant qui embellit ce qui est" non sembra che Kuki Shuzo abbia fatto visita alla città di Vienna. E tuttavia la residenza, sebbene costruita secondo i modi Edo per la casa del tè (*chaya*), in quei perfetti timpani sporgenti dal piano della facciata sembra ricordare le ville di Hoffmann. Niente di più lontano, naturalmente, dall'abitazione del conte giapponese sono però le stilizzate case hoffmanniane, a testimoniare come le assonanze spesso intraviste tra mondo occidentale e mondo orientale siano solo apparenti e, spesso, fuorvianti. Vale a dire che, sebbene in Hoffmann i riferimenti all'oriente ed alla cultura giapponese siano frequenti, sin da uno dei primi progetti, la "Haus and der Bergerhohe" per Paul Wittgenstein, con la sua loggia lignea in facciata, e pur nell'aspirazione di Kuki Shuzo a ricercare eventuali confluenze tra il proprio gusto e l'estetica occidentale, sono proprio gli elementi orientali delle case hoffmanniane, il geometrico nitore delle facciate, la loro calligrafica incorniciatura, a riconfermare la rigida separazione occidentale tra interno ed esterno, ulteriormente segnata dalle costolature lignee degli interni le quali tentano di racchiudere, a non lasciarlo in alcun modo sfuggire, in un perturbante conforto, l'*interieur* borghese, allo stesso modo con cui gli occidentali timpani, apposti alla propria casa dal nobile giapponese, non riescono comunque ad essere culmine, finale chiusura, elementi terminali (tego-tectum) di una techne che intessa recinti agli dei, per essere, al contrario dei retorici e adagiati tetti dell'austriaco, proiettate propensioni all'aperto. Fatalmente, proprio negli anni del proprio grand tour europeo Kuki Shuzo non può in alcun modo incrociarsi con un altro intellettuale viennese, egli pure girovago, ma preso, in quel medesimo periodo, dal proprio progetto per una donna, la sorella Gretl, suo femminile alterego, il cui tetto piano in *Hollzement* risulta ancora del tutto alieno alla esperienza artigianale e formale austriaca malgrado le esaltazioni di Adolf Loos il quale, per le sue case, finisce talvolta per ripiegare sui tradizionali tetti a falde o ricurvi in lamiera. Anche in questo, caso niente è più lontano dai modi dell'abitazione giapponese che la casa progettata da Ludwig Wittgenstein, sebbene qui la distanza sia del tutto palese, nel gioco volumetrico, con pieni alieni ai valori di superficie delle case orientali, nella affermata separazione tra interno ed esterno, con la decisione delle lisce pareti perimetrali prive di stucchi sottolineata dalla geometria delle piane occhiaie costituite dalle finestre e, proprio, nel tetto orizzontale, rivolto al sole ed alla luce, come è per quelli delle case mediterranee disegnate in Italia da Hoffmann al tempo del suo progetto per lo zio Paul ed appresi a Cassino durante la prigionia, secondo una disposizione assolutamente inversa a quella dei tetti giapponesi, il cui ombrello radente sembra quasi opporsi al cielo ed a chiudersi nel raccoglimento dell'ombra.

E' noto come Ludwig Wittgenstein, dopo "aver definitivamente risolto nell'essenziale i problemi" con il *Tractatus*, si sia dedicato ai "fatti" dell'esistenza, all'insegnamento scolastico per i giovani allievi delle scuole inferiori ed alla costruzione della casa per la sorella, quasi a ricercare in una materia pur ancora grezza, allo stato rudimentale, quella stessa logica su cui si fondano i più spericolati edifici concettuali che lo avevano indotto a chiedersi sul sistema logico-filosofico. E' stato per questo osservato come il suo dedicarsi ai lavori di costruzione della casa, e l'intero decennio 1918-28, non siano da leggere nei termini di una frattura, quella del rivolgersi al reale rispetto al formale, una crisi, da cui intraprendere l'ulteriore esercizio di riflessione che condurrà alle *Ricerche filosofiche*, quanto in quelli di una discontinuità necessaria, si direbbe essa stessa *logica*, alla definizione del suo sistema di pensiero. Sicuramente una tale interpretazione non intende sottovalutare l'influenza di Brouwer, né tende ad esaltare l'aneddoto dell'incontro con Sraffa che, chiedendo conto del senso di un tipico gesto napoletano induce Ludwig a riflettere sulle origini stesse del senso, per rilevare come la febbrile attenzione di Wittgenstein alle misurate regole costruttive e geometriche, del fare edifici, l'ostinato permanere all'interno dei meccanismi propri al linguaggio costruttivo così come erano stati trovati, nel contatto con la materia da piegare alla misura, sconti già la difficoltà della sistemazione esaustiva del dicibile proposta con il *Tractatus*, rivelando all'allestimento edilizio, pure nel tautologico e chiuso rigore dei suoi *dilemmi*, il carattere di una struttura disposta a diverse possibili "osservazioni" d'esistenza, a differenti risiedere, allo stesso modo in cui accadrà nelle *Ricerche*, con le loro metafore d'architettura, le quali vorrebbero almeno "stimolare qualcuno a pensare da sé".

Tra la volontà espressa nel *Tractatus*, di tracciare un limite tra il pensabile e l'impensabile, ovvero tra ciò che si può dire e ciò di cui si deve tacere, e la scoperta, ravvisabile nelle *Ricerche*, della possibilità di manifestare nel medesimo dire "l'inesprimibile", proprio quando non ci si "studia" di dirlo, vi è appunto l'esperienza di una parola più piena, più densa, persino più stringente nelle sue logiche e tuttavia più labile nei suoi sensi, quella architettonica, praticata nel corso della costruzione della casa per la sorella, con quella didattica rivolta a plasmare i difficili allievi, la quale si costituisce quale "sospensione", più che frattura, tra l'utopia di una formalizzazione esaustiva del dicibile ed il riconoscimento che, come enuncerà il teorema di Godel, ogni dicibilità trova altrove la sua possibilità di veridicità.

E' probabile che il luogo della possibile frequentazione tra Wittgenstein e Kuki Shuzo, in cui entrambi si lasciano prendere dalla essenza dell'esistente, sia il laboratorio di Husserl, dai cui alambicchi era stata distillata la *mathematische existenz* del dottor Oskar Becker, e tuttavia la distanza tra i loro due esperimenti costruttivi rimane incolmabile proprio là dove si mostrano possibili affinità concettuali. Così il nobile giapponese insiste sulla struttura binaria della casa da riferibile alla dualità dell'*iki*, il carattere estetico dei giapponesi che implica una bellezza sempre aperta, ambigua, dove, in assenza di imperiose separazioni tra interno ed esterno, è la labilità della porta scorrevole a costituire insieme l'incontro e la divisione degli spazi, la saletta di quattro tatami e mezzo con la veranda esteriore, nell'offerta del risiedere ad una apertura trascendentale, alla possibilità sempre prossima del materializzarsi della perfezione, a quella di una immersione nel "fra i due" che si mostra anche nella originaria differenziazione tra i sessi e che regola tutta la strutturazione della costruzione. Se in Wittgenstein il dualismo dei *dilemmi* allestiti nelle articolazioni della casa per la sorella è disposto da un processo logico, una procedura, non a caso esplicita nelle percorrenze interne che aprono sempre a doppi cammini, quasi sentieri biforcati nel cui labirintico ramificarsi della doppia possibilità sia raccolto ogni eventuale movimentazione del risiedere, il dicibile dell'abitare, posto in modalità funzionali-costruttive, nella casa di Kuki Shuzo gli elementi binari, il contrasto tra legno e bambù, la divisione tra i chiusi pannelli inferiori ed i riquadri aperti nella carta riso superiori, la distinzione dei materiali tra soffitto e pavimento, o anche la dualità manifesta nel disegno del soffitto o nella separazione, sul pavimento, tra *tatami* e *tokonama*, inducono piuttosto ad uno statico conflagrare della differenza, una calligrafia in cui si sveli si direbbe il grado zero della scrittura costruttiva dove si aprono le diverse modalità di circoscrivere l'abitare, così come è per l'*iki* interpretato dall'ineffabile fascino della *geisha*, in cui convivono la sensualità e la tenerezza, l'ammiccamento e la riluttanza, l'alterità e la seduzione, la morbidezza e il rigore, l'inflessibilità e l'eleganza. Certo, il dispositivo architettonico di Wittgenstein si configura secondo i modi dell'aforisma, tanto da far apparire per un attimo ogni scelta essenziale ed ineluttabile come un *haiku*, sebbene, mentre a proposito degli aforismi del viennese, Bertrand Russell abbia ironizzato circa il loro carattere conclusivo rivolto insieme al proprio superamento, per lo *haiku* sia stato detto invece come esso non sia incline a nessun prolungamento, essendo una pura enunciazione cui sono sottratte "le due funzioni fondamentali della nostra scrittura classica, da una parte la descrizione,...dall'altro lato...la definizione", esponendo una visione cui non si addice neppure il commento, "un ricciolo grazioso articolato su se stesso", un dire cui è abolito il senso e l'uso, simile, alla maniera dell'uomo ancora fuso con l'animale o dell'infante, al "gesto indicatore del bambino piccolo che mostra con il dito qualsiasi cosa dicendo soltanto: quello!". Un'altra analogia potrebbe essere rilevata tra la composizione di Wittgenstein, dove è stato messo in luce il riferimento all'architettura settecentesca del Barocco viennese e quella della casa giapponese di Shuzo per la quale è stata esposta la somiglianza tra il suo gioco dei ripiegamenti interni, ovvero del continuo scorrere degli spazi lungo interiorità ed exteriorità, rappresentato anche nella disposizione dei paraventi e nelle pieghe epifaniche degli origami, ed il barocco occidentale, essendo in entrambi, nel continuo piegare della luce nell'ombra, ravvisabile una metafora del nascondimento dell'essere proprio nelle forme in cui si disvela, della sua umbratilità proprio là dove appare traslucere, secondo quanto è sintetizzato nel termine *orime* e dalla correlazione heideggeriana tra *zunefalt* ed *entfaltung* ripresa da Derrida e Deleuze nella illustrazione del pensiero di Leibniz e del Barocco. Anche qui tuttavia, se Wittgenstein dispiega l'organizzazione planimetrica della villa settecentesca in uno snodarsi degli spazi che si esteriorizza nel gioco dei volumi sotto la luce, sfuggendo proprio i panneggi stilistici del Barocco viennese, non per un loosiano rifiuto dell'ornamento, quanto per esternare i dispositivi compositivi, formali del linguaggio costruttivo istituitosi nella tradizione della città e del suo vivere casalingo, nella casa giapponese le funzioni, più che dilungarsi lungo le "enfilades" dei percorsi, si accumulano in un unico spazio, si direbbe, appunto, in continui ripieghi, segnando con quella viennese una incolmabile distanza. Per non parlare infine del rapporto architettura-città, anche qui apparentemente analogo, prese come sono entrambe le case, quella giapponese e quella wittgensteiniana, dai loro intimi colloqui spaziali, dalle loro interne misure che sfuggono il misurarsi con l'intorno costruito, ponendosi però, l'una, quale accezione singolare di un modello ripetibile, del tutto aliena in realtà ad una possibile composizione urbana, e, l'altra, quale exemplum finale, esaustivo di una modalità compositiva propria alla costruzione manifesta dietro gli stucchi della città di Vienna.

Il sottolineare la distanza tra le due modalità di configurare l'abitare in occidente ed in oriente se tende a manifestare le difficoltà di correlare le due esperienze non può evitare di lasciar colloquiare le loro diversità come un mettersi in cammino verso una possibile comune origine. Sicuramente appare fuorviante leggere ad esempio l'esperienza architettonica attuale giapponese alla luce delle tendenze occidentali rilevando "la religiosità minimalista di Tadao Ando, l'esotismo eclettico di Arata Isozaki, la precisione interpretativa di Fumihiko Maki", o interpretando il caos urbano di Tokio sorretto da un "ordine nascosto" e la sua eterogeneità come "esuberanza dionisiaca" effetto di uno "slancio vitale", sebbene non si possa, probabilmente, non rivolgersi alle radici, all'essenziale delle due diverse culture onde riconoscere un possibile fondamento comune, oltre il vezzo globalista di ritrovare superficiali analogie rivolte al consumo ed alla moda perdendo il senso stesso dell'architettura, interprete invece dei motivi profondi del nostro stare. E' indicativo in tal senso come, nella interpretazione dell'opera di Tadao Ando, Francesco Dal Co abbia distanziato l'architetto di Osaka dalle letture "consolatorie" che tendono ad evocare, attraverso le sue architetture "un progetto di rifondazione, in grado di rinnovare i valori positivi della modernità e ripristinarne le prospettive etiche e morali", leggendo in esse, a dispetto della loro solitudine, ancora la possibilità, per l'arte del costruire, "di operare nel segno della continuità della cultura, progettare *luoghi* ove è possibile *poeticamente dimorare*, nel pacificato confondersi di tecniche e tradizione, di natura e artificialità, di poesia e usabilità". Tuttavia, pur concordando con Dal Co circa l'inattendibilità di alcune scorciatoie critiche, se veramente "mette a disagio" la disinvolta utilizzazione dei concetti heideggeriani, quella del "conflitto fra Terra e Mondo, fra l'essere della prima e l'esporsi del secondo" nelle letture dell'architettura giapponese, è probabile che il ricorso al filosofo tedesco, sia pure deprivato delle volgarizzazioni "rifondative", possa essere calzante proprio nel caso di un architetto così denso di nihonjinron (nippologia) come Ando, la cui architettura sembra voler manifestare i tratti essenziali dell'abitare in Giappone, così come si è risolto lungo la sua tradizione, pur nella utilizzazione di materiali costruttivi comuni a quelli occidentali.

Del resto la medesima difficoltà ad interpretare i concetti estetici occidentali ed orientali attraverso le due diverse dicibilità era emersa già nei colloqui tra Heidegger e Shuzo negli anni venti, e proprio il discorrere sul possibile incontro tra i due linguaggi diversi risalendo alle possibili comuni radici sin nella fisicità del primo dire (quello verso il quale Sraffa rivolge l'attenzione di Wittgenstein), aveva messo in luce la possibilità di trovare sensi comuni alla bellezza ed all'*iki* in quei tratti nei quali l'essere si rivela nel modo dell'ente ("l'ente che proviene dalla φύσις ha l'essere nel modo dell'entità (οὐσία") ed insieme in quelli dei segni, del linguaggio, della parola originaria dell'arte in cui è l'ente ad emergere, per così dire naturalmente, quale luogo dell'essere, apertura della Terra nella sua mondità. Estremamente differenti, quindi, la casa di Kuki Shuzo e quella di Wittgenstein, oltre le possibili assonanze estetiche/esteriori, pure rintracciabili, rivelano un possibile comune etimo, non tanto nelle modalità costruttive, del tutto diverse, quanto nella rivelazione dell'essenza del loro differente dire, del loro diverso allestire l'edificio, in entrambi quasi una eidetica messa in parentesi dell'edificare, in una costruttività cioè che, svuotandosi dei differenti sensi del risiedere e della propria attitudine a definire il vario dimorare, mostri il suo fisico farsi, lasciando scorgere nella sorgività edilizia l'affiorare stesso dell'essere. Se pertanto la φύσις è natura vivente nella motilità dell'ente nella quale si coglie l'essere, si direbbe in analogia alla natura illuminata del *Loto*, è altresì la nozione di spazio a distanziarsi, attraverso l'ascolto heideggeriano, dalla consueta interpretazione di puro intervallo, *spatium-σπαδην* per rivolgersi a quella del "luogo", cui riferire ogni spazio, dove si raccolgono i quattro, l'abitare, e da cui ed in cui si installa ogni possibile costruire, sì che sia rintracciabile, forse, nel concetto di spazio come "fare spazio" e, quindi nel fare spazio della costruttività in Shuzo e Wittgenstein, l'ulteriore correlazione tra il *Ma*, il vuoto, che pervade l'esistere per i giapponesi e l'Aperto di cui riferisce anche il filosofo tedesco, sebbene l'accesso a quella sospensione che si apre nel flusso delle occupazioni dell'esistenza dalla coscienza della loro relatività, la *lichtung*, analoga nella sua metafora alla illuminazione del *satori*, l'apertura all'altro, ovvero alla alterità, quale carattere proprio all'ente, si direbbe connaturato nell'ente persino nella sua stessa violenza, forse meglio si offre nell'immagine rilkiana densa di naturalità, propria all'animale che Wittgenstein doveva conoscere, quella del luogo, di nascita e di morte, se si vuole di "caducità beata", definito come "lo spazio puro dove *aufgehen* i fiori a non finire", in un verso che Heidegger non intende nell'ambiguità del verbo *aufgehen*, lo schiudersi ed il dissolversi insieme, quanto solo nel significato di "scioglimento", al modo di una zolletta di zucchero nell'acqua, onde riconfermare all'animale, che non è soggetto di fronte alle cose e non ha la cognizione della morte, l'incapacità di confronto con l'Aperto, senza comprendere evidentemente che il poeta voleva proprio riferirsi alla ciclicità di vita e morte in cui sta l'intero vivente e manifesta, se si vuole, ancora nel rapporto con il femminile, in cui ogni ragione umana conserva e doppia la natura animale dell'umano. Ed è probabilmente l'originario essere-niente che si concreta nella natura e che si espone ed agisce nelle efflorescenze muliebri ad inoltrarsi nei dualismi costruttivi, pure diversi, di Shuzo e Wittgenstein, dove lo stesso incontro con la prima casa, il corpo, trova un io-tu e, quindi, il corpo dell'altro, il femminile, a sua volta duale nella lettera cretese-moabita che prima lo dice, la *beit*, intermedia tra i pittogrammi

egizi ed il greco, dalla forma della prima costruzione terrena, il labirinto, disegnato sui passi della danza della gru che mima gli anfratti dell'erotismo ed a sua volta binario, con l'uscita che doppia l'entrata, introdotto da due donne Arianna e Fedra entrambe figure d'amore e di morte, dell'accesso e del commiato, della continuità della natura, se si vuole dell'essere e del nulla che in questa si conserva.

* Il testo qui pubblicato è ancora in fase di sistemazione. Mi scuso pertanto con il lettore, particolarmente per l'assenza delle note.

DIALOGO SULLA CITTÀ

Francesco Sorrentino

A: Visto che siamo stati invitati a discutere sulla città, comincerò dicendo che quest'ultima è costituita essenzialmente dalla sua architettura; la città è una grande architettura composta da tante architetture, attraverso le quali essa si identifica, è dotata di una forma, governata da processi individuabili, segnata da tracce, tappe, fasi di sviluppo o di declino: la città, come l'architettura, è un fatto sostanzialmente formale.

B: Quindi tu credi che sia possibile applicare alla città le stesse logiche applicabili all'architettura, le quali sottendono la comprensione della città ed allo stesso tempo governano i processi tipici dell'architettura.

A: Credo di sì. Certo, la città è un'architettura molto complessa, la cui composizione è dovuta ad innumerevoli fattori spesso esterni a quelli propriamente architettonici, ma in qualche modo riconducibili ad essi. Questi fattori fanno parte delle sue vicissitudini storiche, riguardano la geografia del suo territorio, la presenza di determinati materiali, di specifiche condizioni economiche e di mercato.

B: I fattori di cui tu parli sembrano costituirsi nel tuo discorso come invarianti, ovvero fattori permanenti, rintracciabili tanto nelle singole architetture che nella città.

Secondo tale tesi, dovrebbe quindi esistere un corpus, un quadro disciplinare certo ed individuabile attraverso il quale trarre le logiche utili alla comprensione – e, a questo punto direi, anche alla composizione – dell'architettura e della città.

Beh, dal mio punto di vista questa ipotesi può ritenersi fallita, smentita dal destino al quale sembra essere stata affidata oggi la città.

A: Di quale destino parli?

B: La città non può essere destinata alla ripetizione di codici formali e compositivi, che, seppure propri alla città, sono stati oramai traditi da una crescita che ne ha definitivamente rotto ogni legame e spezzato ogni filo. La città sembra, in questa ottica, piuttosto prodursi più come «*anticittà*», cioè come negazione di tutto quello che tu hai prima inteso per città.

Se la città si è consolidata storicamente in un centro, in cui erano presenti i fattori identitari di una comunità, fattori che l'architettura interpretava formalmente, oggi tale processo si è totalmente capovolto. La città non indica più alcuna specificità, piuttosto si apre al generico, all'eterogeneo, disperde e non concentra, consuma, estingue e non conserva, non trascina con sé i valori che il centro espone ora come in una vetrina, offrendosi liberamente al consumo, infine mistificando la sua stessa identità.

A: A questo punto sento l'esigenza di chiarire il mio discorso. Sembrerebbe riduttivo considerare la città come una semplice ripetizione di schemi formali, ed in effetti lo è. Ciò che intendo dire invece è che ogni città ha una sua specificità, che la rende unica e restituisce senso al suo essere e allo stare degli individui che la abitano. Tale specificità è data in prevalenza dalla sua architettura e dall'insieme di fattori e condizioni che ne hanno determinato gli aspetti formali, materici e costruttivi. La città medioevale, ad esempio, con gli isolati irregolari e composti da lotti stretti e lunghi, gli ingressi sulla strada e gli orti ed i giardini retrostanti, ha una determinata forma che è in connessione inscindibile con la sua architettura, la quale a sua volta è strettamente vincolata, agli aspetti materici, e quindi anche geografici e territoriali, alle tecniche costruttive, e la parcellizzazione del territorio, la divisione in lotti, ci riconduce ad aspetti di natura economica e legislativa; la città ottocentesca con gli isolati in blocchi squadrati costituiti da case a corte, i quartieri borghesi con la tipologia della villa urbana con il giardino antistante, oppure i centri che hanno conservato il loro impianto a scacchiera di origine romana o greca, gli sventramenti, le espansioni, le composizioni barocche e neoclassiche, sono la perenne testimonianza del fatto che la città si esprime attraverso la forma della sua architettura indicando il senso e le profonde radici del suo essere. Tutto questo patrimonio, insieme storico, architettonico, culturale e sociale con tutte le sue implicazioni anche economiche che si celano dietro ai vari assetti formali della città, non può essere ignorato, messo da parte, ma deve necessariamente diventare materia compositiva, suscettibile di reinterpretazione, arricchimento, attraverso metodologie non ripetitive, e sottoposte invece ad una continua rielaborazione critica, infine creativa. Non fraintendermi queste cose non hanno nulla a che vedere con ogni sorta di «*ambientalismo*» o «*contestualismo*», tantomeno di «*storicismo*»! Esse esprimono la volontà di una città che non rompa con se stessa

e con la propria identità.

B: È di sicuro interessante quello che tu dici, ma non credi che sia un po' utopico? Di quale identità parli? Che specificità hanno le metropoli come Shanghai, Tokio, Pechino, se non quella di non averne più alcuna? Non è forse questo il fascino della città contemporanea: l'assenza di ogni specificità, il senso di libertà e di continua apertura che in essa si respira? Sembra ormai fuori luogo ogni espansione che sia in qualche modo coerente con le logiche che hanno governato la costruzione del suo centro, quest'ultimo destinato ai turisti o a soddisfare le esigenze di *status symbol* della nuova élite e delle sue velleità pseudo culturali, non c'è più spazio alla storia e al progetto, la città è luogo di marketing, è un *brand* affidato a scaltri pubblicitari, l'architettura, ridotta a prodotto che intercetta il tessuto di immagini e di informazioni provenienti dal basso, dagli stimoli che il mercato stesso produce, affrancandosi da sovrastrutture, liberandosi da ogni ideologia, rappresenta la punta di un iceberg, il culmine delle spinte che attraversano la città.

Ogni tentativo di ricucire, di creare connessioni con il passato, con la disciplina stessa dell'architettura assomiglia ad un tentativo nostalgico, persino romantico, con il rischio che possa essere a sua volta fagocitato da un'operazione di *brandizzazione*, tramutandosi in pura finzione, edulcorata immagine da vendere in cartolina a nuovi acquirenti sensibili a tale fascino. La città cresce e si espande liberamente, senza regole formali, quest'ultime vengono stabilite di volta in volta a seconda delle esigenze di mercato, assecondando l'immaginario dell'utenza alla quale essa è destinata, un'utenza sempre più globalizzata educata alle immagini delle ultime poltrone alla moda, degli arredi e delle luci dei locali in cui riversarsi per consumare e acquistare.

A: Sono d'accordo sul fatto che la crescita della città, se vuoi la sua «*territorializzazione*», la sua continua diffusione sul territorio, rendono vano ogni tentativo di ripristino, di tamponamento dell'emorragia che la colpisce, a meno di devastazioni o eventi catastrofici; ad ogni modo ciò non elimina la possibilità di agire dall'interno della disciplina architettonica, ragionando quindi sui processi che hanno guidato lo sviluppo della città. Affidare il progetto alle spinte provenienti dal basso, lasciando che sia solo il mercato a decidere, a sostituirsi al pensiero, al ragionamento sull'architettura, vuol dire abbandonare ogni estetica che sia realmente critica del presente. Non credi che sia un errore ritenere che il mercato abbia la capacità di costruzione del nuovo e non invece che sia la città stessa, attraverso le sue logiche compositive, in grado di rigenerarsi reinventandosi continuamente? Non credi che la tua «*anticittà*» sia in realtà il luogo di una finta libertà?

B: Non credo che quello che tu dici possa realizzarsi concretamente. La città di cui tu parli avrebbe bisogno innanzitutto di un piano, capace di dedurre – reinterpretare, rielaborare ecc. – dalla città le logiche della sua coerente crescita e soprattutto capace di vincolare tale crescita alle sue previsioni. Peccato che l'urbanistica sia fallita! Sono ben poche e rare le occasioni in cui un piano sia stato in grado di governare i processi urbani, di solito abbiamo assistito negli ultimi sessant'anni ad un fallimento generale, prima culturale, poi politico, di ogni iniziativa imposta dall'alto, di ogni azione ordinatrice, le città hanno continuato a crescere al di fuori di previsioni e disegni, assecondando le esigenze di investitori, operatori e abitanti, disegnando uno spazio risultante, «*spazio rifiuto*», apparentemente privo di senso, eppure in definitiva capace di trarre proprio da questo apparente non senso un'infinita attribuzione di sensi, come terra vergine, isola da colonizzare.

A: Ti invito di nuovo a riflettere sul concetto di libertà al quale sembri associare il tuo modello di città e di architettura. Lo sviluppo della città di cui parli, capace di assecondare le «*spinte dal basso*», si alimenta, quindi, proprio dall'assenza di un piano “forte”, sostituito quest'ultimo da un piano “debole”, in grado di affidare al mercato e ad i suoi operatori il futuro assetto della città, che giungerebbe così a disegnarsi autonomamente, attraverso meccanismi interni ed autoregolanti; l'architettura in questo processo diventerebbe il vestito, l'abito da cucire su misura e per il successo delle varie operazioni imprenditoriali, in funzione delle quali stabilire di volta in volta la sua immagine: minimal, hi-tech, green, ecc., assecondando le mode e le strategie di marketing del momento, impiegando le stesse metodologie già in uso nel mondo della produzione di largo consumo. Finalmente anche l'architettura e la città saranno affrancate dall'alone di pesantezza dal quale da sempre sono state avvolte, definire le linee di sviluppo di un quartiere, sarà grosso modo equivalente al lancio sul mercato dell'ultima collezione di *Prada*! Avremo un'architettura *cheap* per quartieri *cheap*, in classe economica, destinata all'utenza di massa, fatta con materiali economici e a basso contenuto tecnologico, ma con un design accattivante stile *Ikea*, e quartieri eleganti e di lusso per la nuova élite, in cui destinare i centri per lo svago ed il benessere e qualche museo progettato dalla star più in voga, mentre fuori, sempre più lontano, nell'ulteriore cerchia periferica in continua espansione, gli enormi centri commerciali sorgeranno a monito della imminente crescita, per l'evasione circense e domenicale delle nuove masse sempre più assuefatte e anestetizzate, alle quali vendere l'ultima elemosina di finta libertà! Dov'è la libertà di cui tu parli? Tutto è già deciso, stabilito e pianificato nella torre

d'avorio che orienta e governa il mercato, nella quale ci si cura bene di nascondere ogni mossa ed ogni passo, lasciando così tutti inconsciamente ignari della sua stessa esistenza, convinti, ahimè miseri, di essere realmente liberi di scegliere.

B: Che quadro apocalittico! Adesso sì che avverto quell'alone di pesantezza che avvolge l'architettura e la città, ma, a mio avviso, anche le tue idee. Forse hai ragione a credere che in realtà non c'è piena libertà nel mercato, che le stesse spinte dal basso siano il frutto di un disegno prestabilito e di volontà meramente speculative. Ma credi che si possa realmente essere liberi, o che la città riesca ad essere il luogo in cui tale libertà possa esercitarsi a favore dei suoi abitanti? Giochiamo a carte scoperte: credi che i tuoi Rossi, Grassi, i tuoi Ungers e Kollhoff, e la scia dei loro seguaci siano in grado di dare risposte adeguate alla città e alle sue nuove emergenze? Credi davvero che sia possibile trovare una soluzione alla città partendo dalla sua architettura, ritornando allo studio della morfologia, della tipologia, delle dinamiche tra residenza e monumento, centro e periferia? Ti ripeto tutto questo è ormai pura utopia! La città non è più il luogo delle identità, essa è necessariamente il luogo delle diversità, che l'architettura inevitabilmente rappresenta. I centri commerciali, gli aeroporti, le stazioni ferroviarie sono i luoghi della nuova socialità urbana, i quali, a meno della libertà di cui tu parli, non possono che rappresentare lo spirito di un'apertura al globale che proprio attraverso il consumo delle merci e, perché no, dell'architettura stessa si inverte. In fondo proprio le merci ci restituiscono l'idea e o lo spirito del nostro tempo, il loro migrare insieme ai flussi economici che spostano uomini ed informazioni, il loro diffondersi in maniera equivalente su tutto il globo, diramando il loro carico seducente di immagini, il loro contenuto simbolico, intercettando i desideri e le aspirazioni dell'utenza. Perché l'architettura e se vuoi finanche la stessa città dovrebbero sottrarsi a tale meccanismo così radicato nello spirito del nostro presente?

A: Mi hai invitato a giocare a carte scoperte, beh, a questo punto non posso fare a meno di farti notare che il tuo atteggiamento, chiaramente preso in prestito da Rem Koolhaas e comune a tutti i «*Koolhaassiani*», pur funzionando come un ottimo meccanismo pubblicitario, accompagnato da *slogan* alla moda e dotati di *appeal*, sia sotto il profilo del pensiero totalmente scorretto. La critica, che tu fai, della società odierna sembra nascere da una lettura capziosa ed ingannevole del pensiero, ad esempio di un Marc Augé o di un Baudrillard: laddove questi ultimi indicano delle criticità, delle fratture all'interno del codice antropologico dei valori di socialità, identificazione e riconoscimento, che nel consumo e nella fruizione dei prodotti e dei luoghi/non luoghi, con tutto il loro portato simbolico e pubblicitario, vengono quotidianamente sovvertiti, tu vedi invece la soluzione, la via di uscita, la natura salvifica del mercato al posto della sua lontananza dall'umano, l'apertura all'eterogeneo, alla diversità, al posto della globale omogeneizzazione degli individui. Sei sicuro che sia proprio questo lo spirito del nostro presente che l'architettura e la città dovrebbero fideisticamente rappresentare?

B: Forse hai ragione, ma di sicuro nessuno dei due ha in mano la soluzione.

A: Su questo anche io sono d'accordo, anzi credo che continuando così questo dialogo non approdi a nulla. Forse il limite del mio pensiero sta nel fatto di ritenere che la città nel suo sviluppo non possa fare a meno della storia, non possa fare a meno del suo passato, rintracciando in esso un appoggio sicuro, confidando nello già sperimentato il successo dell'odierno agire, dimenticando di essere giunti ad un punto dal quale è difficile tornare indietro, ad un momento in cui ogni sguardo al passato sembra davvero assumere il tono del nostalgico e dell'utopico. Tuttavia non rinuncio alla volontà di sfidare il presente, non rinuncio a credere che la lezione dell'architettura e della tradizione che la disciplina architettonica reca con sé possano essere lo strumento più valido per il disegno delle linee di sviluppo verso le quali indirizzare la città.

B: Da questo punto di vista, invece, il mio pensiero sembra essere troppo legato al presente, non riesce ad essere selettivo, stenta a porsi come pensiero critico accettando per buono tutto quello che la contemporaneità ci restituisce. Non rischia l'utopico, riesce a trovare nell'immediato soluzioni più praticabili, ma perde ogni attitudine trasformativa sul reale.

Mah, chissà ... senti, a me è venuta fame, avrei proprio voglia di mangiare qualcosa di tipico ...

A: Di tipico ... uhm ..., sì!, mi hanno detto che hanno aperto un ottimo ristorante proprio qui vicino.

B: Dove?

A: Nel centro commerciale inaugurato di recente.

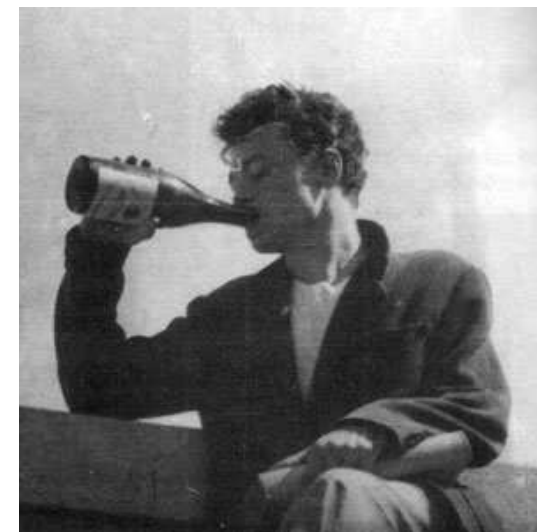
CITTA' ALLA DERIVA: GILLES IVAIN

Giacinto Cerviere

Durante il 1959 Ivan Chtcheglov, noto nell'ambiente situazionista come Gilles Ivain, è ricoverato su disposizione della moglie nella clinica psichiatrica vicino Blois. La causa dell'internamento è da ricercarsi specie in quella sua ossessione di abbattere la Tour Eiffel, che gli costò anche il carcere. Nella notte le luci della torre si riflettevano sulla soffitta della sua stanza impedendogli di prendere sonno. Con Henry de Béarn acquistò una modesta quantità di plastico per preparare l'ordigno ma subito i due furono scoperti e arrestati. Gilles Ivain nel '59 ha soltanto ventisei anni, eppure la sua figura d'interprete radicale della realtà urbana si staglia in alto assieme a quella del vecchio compagno Guy Debord. Come Debord aveva avuto trascorsi nel movimento Lettrista di Isidore Isou per poi aderire, in un secondo momento, all'Internazionale Lettrista nel '52, fino a rompere nel '54. Dopo la rottura si avvicina all'Internazionale Situazionista fondata in Italia, vicino Imperia, nel luglio 1957. Dal principio erano confluiti nell'IS anche Asger Jorn (gruppo CoBrA), Ralph Rumney (della sedicente *London Psychogeographical Association*) e il pittore Pinot Gallizio, che in passato aveva contribuito con Jorn a fondare il MIBI nato sulle esperienze didattiche di Max Bill. Il Situazionismo sul piano politico ha dei debiti culturali col marxismo e più in particolare con l'anarchismo, oltre che con la psicanalisi freudiana su quello scientifico e con le prime avanguardie artistiche del secolo scorso in campo artistico.

Proprio dal manicomio, verso la fine della convalescenza, Gilles spedisce una lettera agli amici in occasione dell'IS del 1964. Il suo è spaventosamente un discorso lucido, nonostante sia stato rinchiuso per cinque anni e sottoposto di frequente a scariche elettriche. Racconta ancora una volta del suo originale concetto di "Deriva" risalente al 1953, probabilmente ispirato dai suoi primi vagabondaggi giovanili (toccò anche Genova in cui rischiò l'inedia) e dal massiccio sciopero dei trasporti che colpì Parigi in quell'estate. Si trattava di una procedura di liberazione emozionale, anche ludica, che otterrà grande fortuna teorica illustrata da un termine che, passato dalle superfici marine a quelle metropolitane (la relazione acqua-metropoli tuttavia era già stata sperimentata dai futuristi) ha avuto tanto da raccontare. Ivain dice in quella lettera di sentirsi un privilegiato perché può studiare dall'asilo psichiatrico l'atteggiamento dell'individuo in gruppo. La *deriva* psichica del linguaggio psicanalitico è simile a quella geografica: "La

Deriva è appunto una tecnica, quasi terapeutica", di passaggio improvviso da un ambiente all'altro. L'amico artista Abdelhafid Kathib, sempre nel '53 in un saggio sul quartiere di Les Halles, già nel periodo lettrista aveva proposto il termine "psicogeografia" per relazionare i due mondi e decostruire i luoghi repressivi di Parigi. Ora dal chiuso dell'ospedale Ivain ricorda agli amici che, insieme, durante quattro mesi tra il 1953 e il 1954, erano arrivati ad un limite estremo, avendo in mente il vagabondare pericoloso per Parigi che non conosceva né giorno né notte: "E' un miracolo che non siamo morti". La sua energia teorica esplose quando mise a punto *Il Formulario per un Nuovo Urbanismo*. La prima stesura è già eseguita sotto l'influsso lettrista nel settembre 1953. Con Debord diviene uno dei documenti più preziosi dell'Internazionale Situazionista, stampato senza il consenso di Ivain con alcuni tagli e modifiche nel 1959 nel primo numero della rivista omonima. Nella versione precedente, pubblicata soltanto nel 2006 per la parigina Allia, molto dopo la sua morte avvenuta nel 1998, si leggono parti dove è chiara, e dura, la critica all'urbanistica moderna funzionalista. Bersaglia direttamente Corbu (prima che lo facesse il Team X) e il suo stile che "si addice bene a fabbriche e ospedali", nonostante il noto avversario avesse riaggiornato in quegli anni il proprio linguaggio razionalista: "un modello di Le Corbusier è la sola immagine che suscita in me l'idea di suicidio immediato". Tali idee di Ivain risalgono al 1953. L'anno dopo gli stessi attacchi a Le Corbusier sulla *Città Radiosa* si leggono frequentemente sul bollettino *Potlach* dell'IL. All'architettura fredda, per Ivain, è possibile sostituire una nuova, mutevole e nomade. La tecnologia ha azzerato le differenze addomesticando il clima degli interni. Ora questa deve essere usata per rendere stretto il contatto dell'uomo con la realtà cosmica, per costruire *situazioni*, un termine che ha a che fare non solo con i "siti" ma anche con le "condizioni" che questi determinano: le case devono avere soffitti vetrati per godere meglio delle differenze climatiche, e pareti mobili per essere invase dalla vegetazione. Le abitazioni possono essere montate su strutture rotanti, per inseguire il sole, o binari lineari per spostarsi al mare di mattina e risalire nella foresta di sera: "Sulla base di questa civiltà mobile, l'architettura sarà almeno all'inizio un mezzo per sperimentare mille modi di modificare la vita". Il *Formulario*, come si nota, è intriso di temi di larga immaginazione. Ivain continua col profetizzare che



prima o poi ci saranno ambienti favorevoli ai sogni, più potenti di qualsiasi droga, e case dove non si potrà fare a meno di amare ... Al triste *zoning* funzionalista Ivain contrappone una città emozionale tematica: esisteranno quartieri Bizzarri e Felici (per abitare), quartieri Nobili e Tragici (per i bambini buoni), quartieri Storici (dove collocare scuole e musei), quartieri Utili (per la produzione e la sanità). “L’attività centrale di chi li abiterà sarà la *Deriva Continua*. Il cambiamento del paesaggio di ora in ora sarà responsabile di uno spaesamento completo”.

Oltre al *Formulario*, Ivain sarà autore nel '54 di *Introduzione al Continente Contrescarpe*, un testo sulle prime esperienze di Deriva. Tale continente era la prima “unità d’ambiente”, ossia un’atmosfera che certi luoghi possedevano e diffondevano oggettivamente.

Ma già a questo punto Ivain e i situazionisti si inoltrano su teorie deterministiche mai dimostrate nei fatti. Certo, nella filosofia urbanistica di Ivain potrebbero emergere a tratti cattivi effetti e facili relazioni con gli antichi e i futuri parchi ludici materializzati non “dal basso”, ma da quelle forze capitalistiche che gli stessi situazionisti avevano avversato con la loro critica alla Società dello Spettacolo. La sua lezione, insieme a tutto il lascito situazionista, rimane tuttavia di estrema importanza per lo sviluppo delle successive avanguardie politiche e artistiche, a partire dal maggio francese a cui queste parteciparono attivamente, proseguendo per la cultura *punk* (nota l’attrazione di Malcom McLaren per l’IS) e all’influenza più o meno dichiarata che ha avuto sull’architettura contemporanea, da quella pop e radicale fino alla decostruzionista.



LA “TRASMISSIONE” DELLA CITTA’.

Breve riflessione sulla percezione *mediata* del rapporto tra città e periferia.

Riccardo Renzi

“Negli Stati Uniti d’America incominciamo a riconoscere praticamente che la libertà è “spazio” e che per esso la vita degli uomini è del tutto rinnovata.”

F. L. Wright, Architettura Organica, 1945

“Ricorderai - fece il buffone - che una volta ti dissi come veniva tenuta in vita la città, come i banchi memoria ne mantengano lo schema cristallizzato per sempre. Questi Banchi sono qui attorno a noi, con le loro infinite celle dove sono conservate le formule di ogni cosa, e determinano la città come si presenta oggi. Forze da noi dimenticate legano ogni atomo di Diaspar alle matrici racchiuse in queste pareti.”

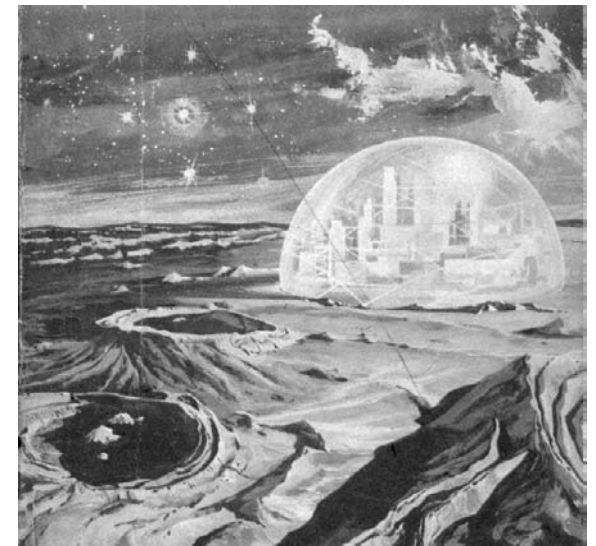
Affascinante descrizione della città di Diaspar (al contrario di Lys la cui linfa vitale sono i propri abitanti) che non muore mai, che non muta e che viene costantemente monitorata e corretta grazie alla forma ideale memorizzata da un gigantesco sistema di computer, questo passaggio de *La Città e le Stelle* scritto nel 1957 dal genio di Arthur Clarke preconizza una visione di terrore immaginaria in un lontano futuro dove, identità, carattere e controllo dell’uomo sulle proprie sorti si sono distaccate dall’idea di vita urbana che ad oggi conosciamo. Opposto e contrario al concetto di controllo consapevole della destinazione di vita collettiva, espressa mediante la progettazione della conformazione fisica e strutturale della città, questo scritto, assai geniale per l’epoca, accumuna il tema stesso della destinazione urbana ai destini dell’uomo, inducendo una riflessione da cui parte la ricerca di una migliore condizione personale e sociale, con cui il personaggio principale del romanzo parte per una lunga ricerca da cui ritornerà illuminato sul proprio destino.

Questo breve scritto vuole dunque analizzare un preciso momento storico, a cavallo degli anni cinquanta e sessanta del novecento, ove, in Europa, l’idea di città e della sua periferia (soprattutto il sistema di relazione che si genera tra le due) viene rivalutata in vista degli interrogativi segnati dal dopoguerra e dalle pressanti necessità imposte dall’inurbamento, e dove, al contempo, negli Stati Uniti l’immagine stessa di insediamento residenziale, si trasmette grazie alla amplificazione del messaggio cinematografico hollywoodiano che ne diventa il principale promotore. Il mezzo cinematografico in Italia, e televisivo negli U.S.A. fornisce una percezione alterata, e soggettivamente interpretabile, definendo per la realtà europea però un modello di sviluppo inattuabile anche se idealmente auspicabile nelle attese di quegli abitanti che nutrono la speranza di veder attuata una concezione di vita migliore, grazie alla concreta occasione offerta della ricostruzione e delle fasi di espansione delle maggiori città.

Con la fine della seconda guerra mondiale il cinema italiano si scopre spoglio di quella patina ideale che lo aveva avvolto nei suoi primi passi e nel periodo del regime, dove l’idea di romanzo sospeso in un clima da sogno ideale, dettava il passo alle trame ed alle scene da rappresentare. Sono dunque scorci di vita urbana reali, soprattutto esterni, a prendere il sopravvento ed a marcare non senza una capace e sottile ironia delle caratterizzazioni dei singoli personaggi, il tenore delle narrazioni delle pellicole dei primi anni cinquanta. Trovano spazio interessanti vedute di brani urbani di grandi città quali Roma e Milano che, capaci di attrarre a sé una moltitudine di cittadini in fase di crescente inurbamento, modificano senza sosta intere aree ai margini esterni del loro perimetro, inglobando, il più delle volte senza piani di sviluppo reali, aree di limite con altre funzioni.

Un frame preso da *Un giorno in pretura* del 1953 con la regia di Steno, mostra infatti un giovane Alberto Sordi mentre si sta recando a fare il bagno in uno stagno a margine di un contesto urbano nascente di periferia, dove alle grandi volumetrie costruite non corrisponde ancora una idea programmatica di città. Sono presenti infatti, come un substrato indelebile, le stesse caratteristiche native del luogo, dalla ferrovia come limite ma che sorge troppo a ridosso delle costruzioni, alle campagne lasciate tali e quali alla loro natura precedente, fino allo stagno in cui i ragazzi del quartiere vanno a rinfrescarsi d’estate. Ancora a Roma ne *I soliti ignoti*, Vittorio Gassman insegue una giovane ragazza per una strada di Roma dove stanno sorgendo quartieri interi di nuove edificazioni composte da alte palazzine residenziali, la cui massificazione amplifica e distorce quello che auspicabilmente doveva essere un originale bilanciamento equilibrato tra densità abitativa e città.

Il concetto di periferia interdependente da un centro, espresso da Koolhaas in *La città generica* del 1995, trova nella espansione residenziale degli anni cinquanta le radici di un primo passo per la creazione di tale atteggiamento politico, sociale e



generazionale che, soprattutto in Italia, è degenerato portando poi alla crisi degli anni fine sessanta ed inizio settanta, nata in realtà come risposta a tale modello, con l'impiego di megastrutture abitative.

Il caso americano è tutt'altra cosa. Gli interrogativi da porsi all'interno di un momento così delicato per le sorti della città come habitat umano, vengono dalla necessità di interpretare la spinta affascinante dei modelli di sviluppo urbano raccontati e trasmessi dal cinema statunitense di quegli anni, in cui un reale gap non solo viene rappresentato nelle migliaia di pellicole girate e viste anche in Europa ed in Italia, quanto pone nelle aspettative delle persone un preciso ideale da raggiungere come limite a cui tendere.

La diffusione cinematografica tipica di quegli anni (si pensi alla nascita e diffusione del drive-in) amplifica il modello di sviluppo a tal punto da creare un riferimento autonomo di *life-style* per ogni famiglia americana, capace di sognare e di aspirare ad una tipologia abitativa ben definita.

Indipendentemente dalle risorse economiche a disposizione, il concetto espresso da F.L.Wright nel corso delle lezioni tenute alla Royal Architect Association nel 1945, secondo cui ad ogni americano spetta un acro di terreno per poter definire la propria autonomia gestionale e misurare la giusta distanza dal proprio vicino come elemento di civile convivenza comunitaria, trova un riscontro concreto nelle enormi *development* degli anni quaranta e cinquanta. Sono esempi i lavori di Q.Jones per la Mutual Housing Association in California dove il fattore naturale esprime una giusto compromesso tra unicità dell'abitazione ed immagine comune dell'intero complesso. Così come sono esempi le diffuse distese residenziali sorte attorno alle maggiori città americane che presto prendono nome in agglomerati *sub-urbani*, e così come il caso di Lake Success a Long Island nello stato di New York che nel 1949 sviluppa la sua estensione per acri ed aciri definendo un nuovo stile di vita residenziale grazie alla intuizione del costruttore W.J.Levitt che da qui genera un nuovo sistema di agglomerati ripetibili in diversi contesti.

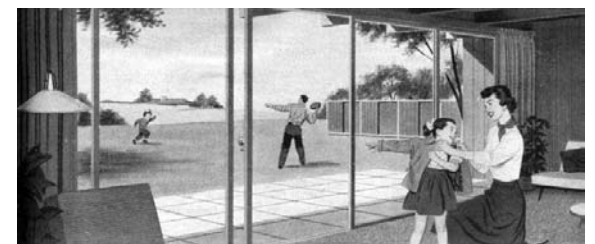
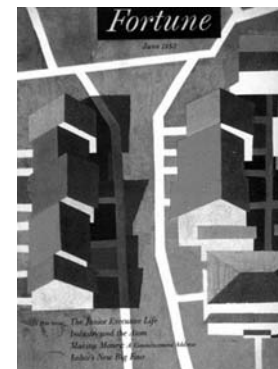
Il caso di Los Angeles è considerato emblematico dal geografo francese J.Beaujeu-Garnier, che vede la città come primo modello ispiratore per tutto il territorio statunitense, le cui concause sono da ricercarsi nella nuova disponibilità dei mezzi di locomozione privati e nella economicità dei costi della terra e delle costruzioni residenziali, alla portata dunque di quei cittadini californiani inclini alla vita sub-urbana (in cui si miscelano sia una certa vicinanza alla città che delle condizioni prettamente naturali da cui attingere un riposo dalle fatiche quotidiane). L'immagine cinematografica scandisce di pari passo, ad una rappresentazione legata al

prodotto pubblicitario, una linea da seguire. Sono infatti presenti nel panorama statunitense sia esempi di campagne promozionali in cui la casa diviene il simbolo di quell'*american life-style* già citato, sia film in cui il parametro suburbano gioca un ruolo chiave nelle relazioni inter-trama. Il mondo degli spot realizzati per la tv si sviluppa proprio negli anni cinquanta e pone al centro del messaggio comunicativo, qualsiasi sia il prodotto, il modo di vivere del cittadino medio americano, affiancando infatti star del cinema e conduttori radio e televisivi, i prodotti vengono consigliati in maniera chiara e diretta, partendo dall'assunto che il consumatore *ha bisogno* di quel preciso prodotto. Un caso particolarmente proficuo dal punto di vista di questa breve ricerca, risultano essere gli spot commerciali realizzati per le autovetture di serie a partire dal 1951, quando la Willys (famosa per le jeep militari del secondo conflitto mondiale) sovrappone alla immagine del proprio prodotto, una ambientazione residenziale monofamiliare, il cui progetto si discosta dallo sviluppo residenziale standardizzato già da tempo. Seguono poi tutta una serie di spot realizzati per la televisione (cosa che invece tarderà di circa dieci anni ad arrivare in Italia) che coinvolgono il paesaggio suburbano americano come set scenico, e la donna-massaia come attore principale. E' il caso dello spot *Two Ford Freedom* del 1955 (anticipato da un film-studio del 1953 intitolato *automotives* in cui vengono elencati numeri delle periferie suburbane rispetto alla città grazie all'impiego di automobili) in cui una massaia descrive lo stile di vita tipico della periferia suburbana, reso possibile dalla disponibilità della automobile e non solo, ma nel caso specifico di *due* Ford, una per il marito ed una per la moglie, che caratterizzerà da qui in avanti tutta la organizzazione dei trasporti per gli anni a venire.

Un terzo elemento da non sottovalutare è poi l'importanza assunta dalla abitazione monofamiliare per tutta la generazione di architetti post-seconda guerra mondiale, la cui attenzione viene rivolta, grazie alla rivista *arts & architecture* verso il *case study houses project* (dal 1945 al 1966) la cui intenzione programmatica auspica a fornire esempi-tipo per migliorare la composizione progettuale e tecnologia della residenza singola.

Sono dunque i nomi di Charles Eames, Pierre Koenig, Craig Elwood, Raphael Soriano, Eero Saarinen e di nuovo Quincy Jones a spiccare per originalità ed innovazione compositiva.

Questi talenti risultano capaci di compiere un passo oltre rispetto alle tendenze diffuse fino a metà degli anni quaranta, in cui la recente tradizione costruttiva americana aveva già standardizzato il prodotto-casa, con tanto di tetto a falda e rivestimento in assi sovrapposti, come pubblicizzato



sulle riviste del tempo, di architettura e non. L'immagine della CSH n°22 di Pierre Koenig diviene il simbolo di questo rinnovamento progettuale ed insieme alla casa Kaufmann di Richard Neutra assurgono a simbolo di un nuovo modo di concepire la casa monofamiliare, le cui caratteristiche non solo rifiutano il lusso della villa-tipo, di derivazione padronale-agricola dal modello di sviluppo californiano, ma impongono un rigido ed inflessibile approccio tecnologico rispetto al problema meramente compositivo.

Con la metà degli anni cinquanta si afferma l'idea di una immagine della città e della sua periferia non solo attraverso lo strumento cinematografico, bensì anche con la comparsa delle serie televisive, legate spesso ad una forma di ambientazione che prende atto proprio nella vita quotidiana delle milioni di massaie che si rispecchiano in tali rappresentazioni. *I Love Lucy*, serie tv di enorme successo, fa la sua comparsa già dal 1951 ed ambienta il set degli eventi in ambiente domestico, proponendo un modello ed un sistema di riferimento condiviso nella società americana per tutto il decennio. Sono poi riscontrabili in serie televisive come *Perry Mason*, o i famosi *Alfred Hitchcock racconta*, o ancora i successivi *Bewitched*

e la serie derivata da *Payton Place*, scorci di vita suburbana delle periferie medie americane, in cui spesso le ricostruzioni dei set cinematografici amplificano i contesti reali per riproporre scenari alterati in maniera caricaturale dei rapporti tra interno ed esterno, tra piante e verde in sovrabbondanza, portici e lunghi percorsi in legno.

Film come *Rebel without a reason* del 1955 raccontano attraverso studiate sequenze come l'ambiente suburbano sia caratterizzato da una altissima attenzione al sistema a verde pedonale, tipico dello sviluppo di tutto il paesaggio generato attorno alle maggiori città, limite della proprietà pubblica e innesto dei giardini frontestanti le abitazioni monofamiliari private, il cui un modello è riscontrabile nelle parkways concepite per primi da F.Olmsted e Vaux per Brooklyn nel 1866, come sistema a verde di mediazione tra strada ed abitazioni. Sono ancora produzioni come *It happened at the world's fair* del 1962 o *Send me no flowers* del 1964, solo per citarne alcune, a presentare ricostruzioni di esterni in set cinematografici la cui vita domestica viene raccontata attraverso il filtro di una sospensione temporale tipica del gesto teatrale.



BIBLIOGRAFIA

- F. L. Wright, *Architettura Organica*, Ed. Muggiani Milano, 1945.
The Architectural Forum, (volume 103 n° 3 settembre 1955), Ed. Times, New York, 1955.
 S. Gideion, *Breviario di architettura*. (1956), Ed. Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
 A. Clarke, *La città e le stelle*, Ed. Urania Mondadori, Milano, 1957.
 K. Lynch, *L'immagine della città*. (1960), Ed. Marsilio, Venezia, 2006.
 Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, Ed. Laterza, Bari, 1965.
 J. Beaujeu-Garnier, G. Chabot, *Trattato di Geografia Urbana*, Ed. Marsilio, Venezia, 1970.
 A. Fein, *Frederick Law Olmsted and the american environmental tradition*, Ed. Braziler, New York, 1972.
 L. Jackson, *Contemporary. Architecture and interior of the 1950's*, Ed. Phaidon, London, 1994.
 R. Koolhaas, *La città generica* (1995), contenuto in "Junkspace" Ed. Quodlibet, Macerata, 2006.
 C. Buckner, A. Quincy Jones, Ed. Phaidon, London, 2002.
 M. Bertozzi (a cura di), *Il Cinema, L'architettura, la città*, Ed. Dedalo, Roma, 2002.
 J. Heimann, W. Wilkerson, *The golden age of advertising, the 50's*, Ed. Taschen, Colonia, 2005.
 E. A. T. Smith, *Case study houses*, Ed. Taschen, Colonia, 2007.
 Frame da "It happened at the world's fair", 1962.
 Frame da "Send me no flowers", 1964.

II TERRITORIO DELLA POST-METROPOLI

Rosario Di Petta

Viviamo nelle città / le città vivono dentro di noi...
Win Wenders

E' innegabile che lo sviluppo della città moderna sia oramai dispersione e diffusione, secondo un modello lontano dalla tradizione europea ed approssimativamente vicino a quello schema americano di cui è emblematica la Los Angeles narrata da Reyner Banham: "Così come antiche generazioni di intellettuali inglesi impararono l'italiano per poter leggere Dante in originale, io ho imparato a guidare l'automobile per leggere Los Angeles". La fascinazione di una simile lettura ha condotto agevolmente diversi protagonisti del dibattito architettonico italiano (basta riflettere a tal proposito sugli studi condotti dalla "scuola pescarese") ad identificare entusiasticamente tale seducente immagine di città con il modello risolutivo delle problematiche connesse allo spazio urbano europeo. E' Massimo Cacciari ad osservare come "il territorio, letteralmente, non conosce più alcun Nòmos (poiché Nòmos, Legge, significa all'origine, appunto, suddivisione-spartizione-articolazione di un territorio o «pascolo», nomòs, determinato). La città è ovunque: dunque, non vi è più città. Non abitiamo più città, ma territori (territori da terreo, aver paura, provare terrore!). La possibilità stessa di fissare confini alla città appare oggi inconcepibile, o, meglio, si è ridotta ad un affare puramente tecnico-amministrativo. Chiamiamo città quest'«area» per ragioni assolutamente occasionali. I suoi confini non sono che un mero artificio. Il territorio post-metropolitano è una geografia di eventi, una messa in pratica di connessioni, che attraversano paesaggi ibridi".¹

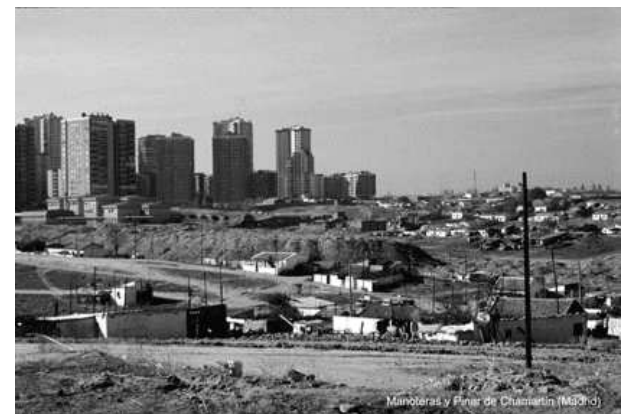
La città quindi si disperde nella campagna e la campagna diventa a sua volta il luogo adatto ad ospitare gli *shopping mall*, luoghi deputati al consumo ed a favorire le relazioni sociali. E' così che nasce la definizione di *città diffusa*, ampiamente argomentata da Bernardo Secchi. "Una fascinazione, questa, (come nota Gregotti) che è forse solo accelerazione di quella attitudine alla mutazione, al nuovo che è stata individuata come uno dei caratteri della cultura europea ma è, nello stesso tempo, perdita dell'equilibrio nei confronti della permanenza".² Eppure le città europee non hanno del tutto perso, per fortuna, i loro caratteri identitari e la loro capacità di polarizzazione, frutto di stratificazioni

millenarie e di sapienti interventi relazionali. Tutto ciò sembra essere sempre più spesso dimenticato, in nome di una città della seduzione, popolata di manufatti atipici che molto spesso rispondono ad un unico obiettivo: rendere visibile la firma dell'archistar di turno, divenuto oramai un "puro facitore estetico di immagini... ai fini di una sorta di marketing territoriale; pubblico o privato che sia".³ Anche il *pensiero debole* ha del resto favorito un'attitudine teorica più relativistica e disposta ad adattamenti contestuali, sotto il segno della frammentarietà.

Franco Purini nota come "la città europea si presenta oggi come un sistema tipologicamente e morfologicamente consolidato, il cui funzionamento però, rispetto a questa condizione di relativa stabilità, risulta largamente inferiore alle attese dei suoi abitanti a causa delle insufficienze dei suoi luoghi storici ad assolvere a quelle nuove funzioni, tipiche della società postindustriale, che sono legate all'informazione, al tempo libero, alla distribuzione, e che si iscrivono nell'ambito, definito da Lyotard, degli immateriali".⁴

Molti vedono così una rinascita della metropoli che assegna la massima importanza al settore delle infrastrutture, la cui traduzione in termini formali diviene quella del circuito elettronico, una atipica "City of bits" in cui si fa strada l'idea di uno spazio che è possibile ideare ed edificare con la consapevolezza dell'importanza dei nuovi luoghi, come del resto viene raccontata nel fortunato libro di William J. Mitchell.

Resta il fatto, tuttavia, che progettare un nuovo brano di città non può eludere del tutto il problema di un rapporto con l'esistente. Un rapporto che non si risolve certo con la soluzione mimetica nell'atto progettuale, ma che al contrario deve consentire una piena riconoscibilità dell'intervento, seppure all'interno di significative e corrette relazioni (di affinità o di dissonanza) con gli edifici ed i tracciati preesistenti. Del resto, Giuseppe Samonà amava ripetere che qualsiasi progetto urbano acquista un senso compiuto solo se riesce ad iscriversi nella continuità architettura-urbanistica, intesa proprio come il realizzarsi della forma nella pienezza dell'abitare.



¹ M. Cacciari, *Quando la città non ha più confini*, in Repubblica, 23 marzo 2004.

² V. Gregotti, *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Einaudi, Torino, 1999, p. 82.

³ Ibidem, p. 93.

⁴ F. Purini, *Il progetto urbano come pratica del limite*, in M. Petranzan, G. Neri, F. Purini - *La città uguale*, Padova, 2005, p. 278.

Nella lucida analisi che Richard Ingersoll compie sullo *sprawl*, ovvero la città diffusa, emergono quindi i caratteri contrastanti tra due distinti modelli urbani: quello della città verticale e ritta in piedi, e quello della città sdraiata, dispersa nel territorio. L'autore ci spiega perché le nuove trasformazioni delle periferie non sono così alienanti dopo l'adattamento a un nuovo codice di percezione "cinematografico", dominato dall'effetto ottico di frammentazione tipico di chi guida l'automobile. E' evidente come si sia giunti così ad un vero e proprio azzeramento, che da un punto di vista spaziale si traduce nell'immagine di una superficie equipotenziale in ogni sua parte. Si sono accentuate sempre più la discontinuità, la frammentarietà, la casualità tipiche della periferia, all'interno di una visione in cui la preminenza è data a valori estetici prima che insediativi. Assistiamo così ad esperienze estetiche caratterizzate da un carattere indefinito che rinvia al fascino dell'attraversamento, accogliendo suggestioni poetiche da tempo elaborate da protagonisti di vari campi artistici (Eliot, Antonioni, Wenders, Ghirri). Del resto, è evidente come "il vuoto fa risuonare la differenza tra le cose. Il vuoto è allora il materiale necessario di una città della quale è accettata la discontinuità, che lo stesso vuoto rende percepibile come valore. Qualcosa di più del vuoto come interstizio o intervallo, dove il suo significato si riconosce nel servizio che rende al pieno, al costruito, realizzando ad esempio la *distanza interessante* tra le parti".⁵

Ritorna al contempo utile la riflessione elaborata da Vittorio Gregotti sul paesaggio inteso non come natura, ma come costruzione umana, come natura ideale del giardino, in cui è possibile assistere ad una infinita varietà di frammenti continuamente diversi in delicato equilibrio, aperti ad un confronto con i tempi lunghi della geologia, della tettonica, delle sue tracce insediative. E' evidente però come tutto ciò si opponga a quella espansione edilizia quantitativa e della occupazione indifferenziata dei suoli, come se il territorio fosse un fondo infinitamente disponibile alla crescita come valore assoluto.⁶ Quel che è certo è che, anche all'interno di scenari urbani profondamente mutati e contraddistinti dalla frammentarietà, permangono pur sempre una serie di regole millenarie relative al modo di posizionare gli edifici tra loro in maniera significativa e tale da rendere vitali i vuoti che segnano le distanze tra le architetture. Basta riflettere su esempi mirabili in tal senso, a partire dal modello dell'acropoli di Atene, reinterpretato nella modernità da Louis Kahn in opere caratterizzate dal gioco irregolare di solidi perfetti, fino a giungere al

modello della griglia tridimensionale di matrice brunelleschiana, tradotto da Mies van der Rohe in composizioni esemplari, e destabilizzato in differenti modalità da Wright, con l'uso di griglie esagonali, e da Le Corbusier con l'adozione dello schema della natura morta.

Oggi sempre più frequentemente assistiamo ad interventi di progettazione urbana che presentano una *spazialità liquida*, un mondo formale composto da superfici sinuose che simulano il movimento, e che sembrano sempre più rinunciare a quella spazialità razionale originata dal modello cartesiano. Del resto, Peter Eisenman è stato tra i primi ad averci suggerito come lo *spacing* (termine coniato da Jacques Derrida per la scrittura) si opponga al *forming*, suggerendo una relazione figura/figura che propone una nuova condizione dell'interstiziale, alternativa a quella astrazione figura/sfondo incapace di coinvolgere corpo, mente e sguardo. Si è passati così da una visione prospettica intesa come metodo per regolare le distanze ad una plasticità digitale in cui non sempre è chiara l'articolazione e la metrica delle parti, come del resto accade in alcune opere di Frank O. Gehry, ma ancor di più in quelle di progettisti come Gregg Lynn.

Anche in virtù di questa maggiore *fluidità* negli interventi progettuali la città ha raggiunto dimensioni territoriali, perdendo quella distinzione indispensabile tra spazio urbano e spazio naturale, mostrando spesso un sistema evidentemente in crisi. Da tale situazione emerge la necessità di una diversa strategia di sviluppo, nella direzione di un minor consumo di suolo naturale e di una intensificazione dei progetti di rigenerazione urbana. In tal modo diventerà possibile la riattivazione di quelle aree urbane degradate, con demolizioni e ricostruzioni tese ad una opportuna densificazione della città che freni finalmente quella espansione infinita in cui troppo spesso non vi è più alcuna traccia di relazioni con l'esistente.



⁵ P. Barbieri, *Metropoli piccole*, Meltemi, Roma, 2003, p.54.

⁶ Cfr. in V. Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari, 2004, pp. 97-100.

CAPSULE SPAZIALI IN TERRA

Nello Luca Magliulo

Sono passati ormai cinquanta anni dal quel 1961, quando Peter Cook, Dennis Crompton, Warren Chalk da una parte e David Greene, Ron Herron e Michael Weeb dall'altra, si riunirono in Gran Bretagna per dare vita alla rivista "Archigram", stesso nome del gruppo costituito e pubblicata sino al 1974, che esaltava la grandezza tecnologica e la standardizzazione al servizio del popolo, proponendo progetti futuristici con tratti provocatori. Lo stesso nome Archigram voleva richiamare in qualche modo l'idea di "[...] un messaggio o una comunicazione astratta: telegramma, aerogramma, ecc.[...]"]¹.

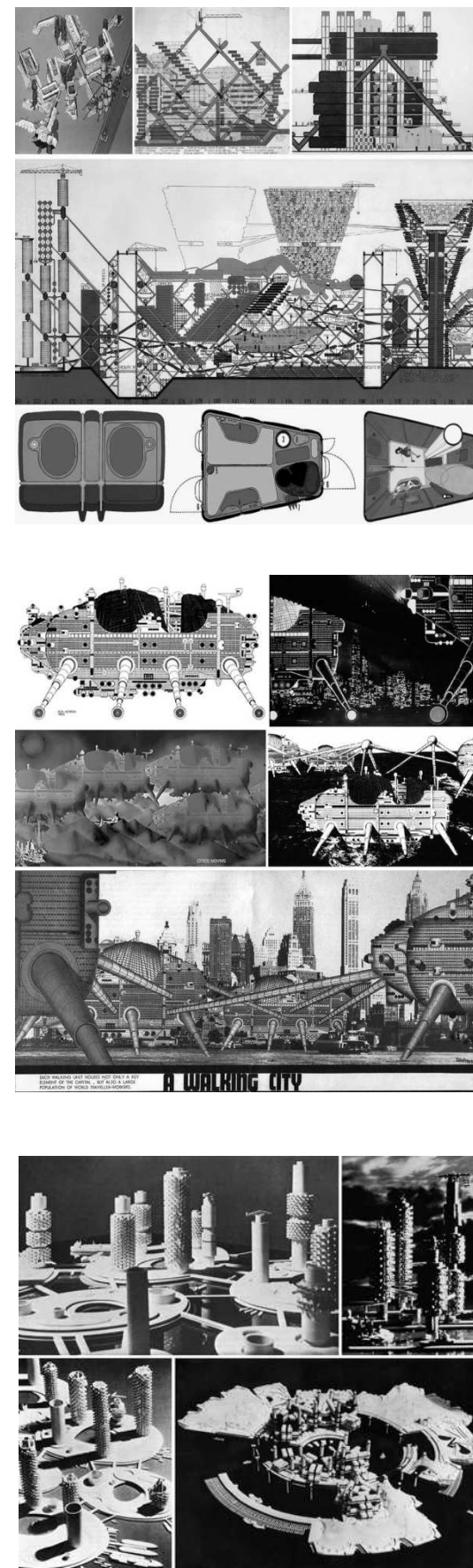
Nei primi anni l'attenzione del gruppo sarà riversata sulle "megastrutture", ovvero su idee di città concettuali che potevano camminare, muoversi e cambiare assetto. Basti pensare alla *Plug-in City* di Peter Cook e *Walking City* di Herron. La prima, pubblicata nel 1964 in "Archigram 5" da Peter Cook, proponeva un modello di città, privo di costruzioni, sempre a carattere megastrutturale, dove diverse funzioni erano poste in relazione diretta attraverso una fitta rete di comunicazione e circolazione. La *Plug-in City* si basava su di un complesso sistema di trasporti e servizi rivolto a soddisfare anche esigenze primarie quali l'elettricità e il riscaldamento. Al di sopra di esso erano disposte le strutture commerciali e le cellule abitative da porre in opera con gru di servizio in un cantiere flessibile, rapido e continuo.

La città si basava su di un modello a pianta quadrata, ruotata di 45° rispetto al percorso di circolazione principale. All'idea di una città "fissa" e che fornisce servizi, si affiancava quella di un alloggio mobile innestato sulla rete e, quindi, parte di un insieme più grande. All'idea di un sistema permanente, quale quello di una città articolata nei suoi servizi pubblici, si affiancava un modello di abitazione di durata limitata, concepita come abitacolo mobile, con arredamento spartano (il minimo necessario quali un letto, un bagno e tutto quant'altro necessario all'interno di un'unica capsula) ma ricco di tecnologia audiovisiva. Le abitazioni avrebbero dovuto infatti avere una durata limitata, a differenza dell'intero sistema che, invece, avrebbe avuto una vita di quarant'anni. Sullo stesso concetto si basa la *Walking City* di Harron, sempre del 1964, formata da edifici alti quaranta piani la cui particolarità era quella di poter camminare e spostarsi

insieme con i suoi abitanti grazie a delle zampe telescopiche simili a quelle degli insetti. L'immagine che ne derivava era quella di una colonia di coleotteri che, uniti fra di loro, negli spostamenti comuni, avrebbero generato una forma sempre nuova di città. E' chiaro che in questi progetti, seppur concettuali e provocatori, si scorge un'idea di città completamente opposta a quella che in quegli anni andava realizzandosi, ma soprattutto più avanzata anche rispetto a quella che si è realizzata oggi a distanza di cinquanta anni. In essi si gettavano le basi per un'idea di città fuori dagli schemi, "globale" e capace di adattarsi a qualsiasi ambientazione naturale in una sorta di tentativo di ricreare le abitudini umane di vita quotidiana ma in chiave ultratecnologica.

Lo stesso concetto di cellula abitativa ipotizzava una conformazione ridotta al minimo (simile a quelle delle imbarcazioni), all'interno di conformazioni urbane del tutto decontestualizzate dove agli uomini si offriva una vita simile a quella proposta dalla fantascienza cinematografica. Negli stessi anni in cui nascevano gli Archigram, in Giappone, nel 1960, fu redatto il manifesto "*Metabolism 1960 - the proposals for New Urbanism*", in nome dello stesso gruppo formato da K. Kurokawa, K. Kikutake, M. Otaka e F. Maki. Le tematiche che caratterizzavano i progetti erano, anche in questo caso, legate ad un'idea di mobilità propria alla città stessa - tema affrontato alle diverse scale - con molta attenzione alla differenziazione della struttura fissa da quella mobile. La ricerca si instaurava su un'idea di edificazione delle aree marine che, sulla scorta del progetto per la Baia di Tokio, produceva la *Town Shaped City e Marine City* di Kiyonori Kikutake. L'idea era sempre quella di creare nuovi spunti di urbanizzazione futuribile secondo immagini che precorrevano i tempi, la cui caratteristica principale, anche nell'immagine, era la forte ricerca tecnologica. Del resto, già nel 1958, Buckminster Fuller aveva elaborato un concetto di città volante, denominata "Cloud Nine", che si basava sull'idea di chiudere una città all'interno di un enorme pallone d'aria calda. La sfera, realizzata di alluminio e con un diametro di mezzo miglio, rimaneva sospesa grazie all'effetto del surriscaldamento dell'aria interna e alla differenza con quella esterna: le persone avrebbero fatto da contrappeso e le sfere fra di loro sarebbero state collegate come fanno le strade con le città.

Tutte queste proposte erano chiaramente utopistiche, in quanto non sembravano neppure



¹ Catalogo della mostra, *Archigram*, Paris: Centre Pompidou, 1994, p. 13, traduzione personale.

voler tentare una reale sperimentazione o applicazione, e tuttavia, se all'epoca venivano formulate tra ideologia ed evasione, per coprire, secondo l'analisi di Tafuri, il "terrore" derivante dalla nuova dimensione oltre metropolitana o, anche, per un avvertito bisogno di rinnovamento della cultura in temi di urbanistica, oggi risultano essere più che attuali, soprattutto per quanto riguarda il tema dell'alloggio ridotto al minimo spazio come elemento trasportabile o comunque inteso come elemento variante nel progetto generale. Le tematiche attuali, per cui si sperimentano nuovi modelli residenziali, oltre che da motivazioni di carattere energetico, nascono infatti da fattori intesi ad offrire la possibilità di vivere in luoghi difficili, in conseguenza della necessità di colonizzare nuove aree del pianeta a causa della scarsità di suolo edificabile.

Spesso le soluzioni più altamente tecnologiche sono quelle che riscuotono maggior interesse perché, cinquant'anni fa come oggi, l'*high - tech* rappresenta uno strumento in grado di risolvere molte esigenze riducendo gli spazi di abitabilità, oltre ad essere un elemento di grande fascino. Uno studio interessante, proveniente da un progetto dell'ESA (Agenzia Spaziale Europea) ha prodotto un modulo abitativo che si avvale di tecnologie di altissimo livello per la sopravvivenza nello spazio. Si tratta di una sfera schiacciata ai poli che poggia su dei bracci portanti e che la fanno somigliare ad un ragno. Nel suo interno sono previsti tutti gli spazi necessari ridotti al minimo cercando di sopperire al limite della quantità di spazio attraverso un enorme apporto tecnologico. L'idea di applicare questa cellula abitativa, prevista per lo spazio, sulla terra, è nata nel momento in cui è stata avanzata la proposta di realizzare la stazione antartica tedesca Neumayer-III.

Nel 2001, infatti, l'Alfred Wegener Institute, ente che si occupa della ricerca polare e oceanica e della stazione antartica tedesca, dopo averne esaminato il progetto preliminare, ha deciso di mettere su una squadra per sviluppare con l'ESA un prototipo di abitazione polare sulla scorta della Space House. Nello stesso anno, il progetto preparato dal team è stato mostrato al ventottesimo meeting del Comitato scientifico sulla ricerca antartica, tenutosi a Breda. Sulla stessa falsa riga nel 2008 è stata presentata una capsula abitativa destinata ad essere utilizzata, anche in questo caso, come rifugio di alta quota. Progettata dallo studio di design Lovegrove, questa capsula ha una forma di semicalotta con il lato piano che fa da base, la cui forma è una rielaborazione e semplificazione dell'abitazione tipica degli eschimesi: l'igloo. Il tema principale di questo progetto, oltre all'obiettivo di riuscire a racchiudere tutti i comfort all'interno di uno spazio minimo, onde poter so-

pravvivere anche nelle condizioni più impervie, è la totale immersione nella natura. Questa cellula sperimentale ha un diametro di otto metri e una superficie realizzata con un doppio vetro ricoperto da una speciale membrana. In questo modo i progettisti hanno voluto ottenere il doppio effetto di portare, da un lato, la natura visivamente dentro l'abitazione e, dall'altro, di rifletterla, mimetizzando l'oggetto con il contesto circostante o addirittura quasi smaterializzando la capsula stessa.

Da un punto di vista energetico è stata stimata, dalla casa produttrice, la totale autosufficienza dell'involucro, mentre gli interni sono realizzati con materiali riciclati. Guardando questi due prototipi è chiaro il rapporto, anche se su piccola scala, con le teorie degli Archigram e dei Metabolism. Forse non compare il tema dell'assemblaggio, ma è evidente quello della sperimentazione tecnologica. Soprattutto è possibile pensare ad intere città che, fra centinaia di anni, saranno formate da cellule abitative simili a queste, creando un'immagine completamente diversa da quella cui siamo abituati oggi, dove la città, sfuggendo i suoi confini tradizionali, si estende in ogni dove negando quindi se stessa, priva anche delle interrelazioni con il contesto che l'hanno sin qui caratterizzata.

Oggi, naturalmente, le applicazioni reali sul mercato non hanno ancora raggiunto livelli di ampia diffusione e progetti come la Space House sono ancora del tutto sperimentali, privi di applicazione all'interno della nostra vita quotidiana. Il mercato attuale propone infatti una vasta quantità di alloggi definiti ad "impatto zero" come è per la Space House, che, tuttavia, nella loro immagine richiamano modelli ancora molto vicini a quelli abituali della tradizione. Basti pensare alla Smarthouse prodotta da MABO, villa monofamiliare a impatto zero totalmente prefabbricata, o alle cellule abitative del BedZed. Si tratta di progetti che sfruttano al massimo le tecnologie conosciute per il risparmio energetico e che spesso perdono di interesse architettonico perché rivolti principalmente a fornire indicazioni pubblicitarie e di marketing per i prodotti tecnologici utilizzati. Forse fra tutte le proposte di rimodulazione dell'alloggio in chiave sostenibile di autosufficienza energetica, i progetti formulati dall'architetto Cibic, appaiono tra i più interessanti, capaci anche di mettere insieme le attuali tendenze abitative con le teorie nel minimo spazio.

Tra essi il progetto "more with less", che prevede la realizzazione di un alloggio piccolissimo e totalmente prefabbricato, con misure quattro metri per quattro metri. La cellula abitativa comprende due camere da letto, un angolo cottura, un bagno con doccia su due livelli e può essere rivestita esternamente con qualsiasi materiale, avendo la



copertura costituita da un tetto verde. Il costo della casa, presentata all'ultima Biennale veneziana di architettura e prodotta da un giovane imprenditore del nord-est, è di circa mille euro al metro quadrato. La forza del progetto consiste nella capacità di Cibic di riuscire ad interpretare i bisogni della nuova società, che vedono il ruolo della casa sempre meno importante nella vita quotidiana sempre più svolta all'esterno in una reinterpretazione del "Cabanon" di Le Corbusier, il quale, se fu interpretato come massimo esempio del funzionalismo, oggi appare essere più attuale che mai.

La casa è sempre esistita nella vita dell'uomo, dal rifugio nelle caverne, alla capanna sulle palafitte sino al grattacielo. Quanto è cambiato nei secoli, e continuerà a cambiare, non è pertanto, forse, la funzione dell'abitazione, quanto la sua conformazione, dal momento che essa, più di ogni altra tipologia architettonica, manifesta le abitudini della singola cellula umana che costituisce la società e le sue esigenze, le quali non possono essere assunte come dati costanti ma come variabili nel tempo.



LA SOLITUDINE PUO' GENERARE IL COLLOQUIO CON LE COSE?

Francesca Buonincontri

La civiltà del XXI secolo è sicuramente civiltà metropolitana, dal momento che più del 75% della popolazione mondiale vive in aree urbane e buona parte di essa abita in mega-città con più di 20 milioni di abitanti.

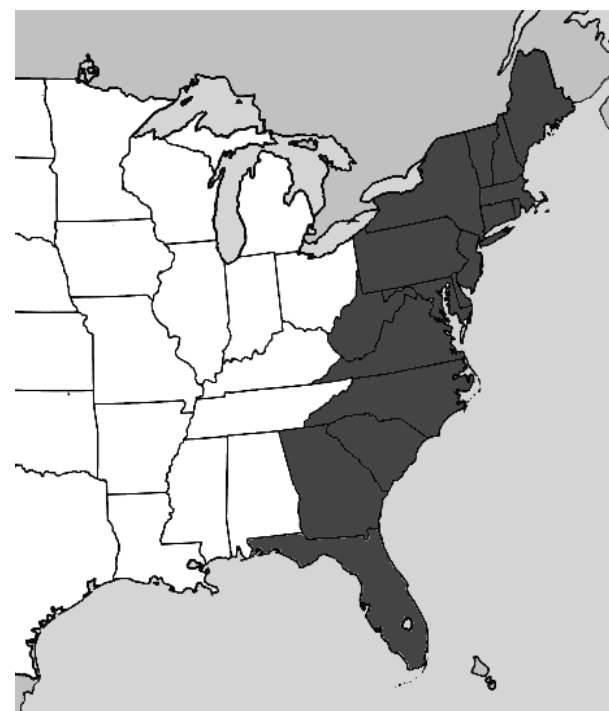
Può dirsi quindi che la città contemporanea, quella stessa fisica, materiale, racchiude in sé tutti i disagi ambientali, gli spaesamenti, le incertezze di identità della società la abita, palesi nella sua immagine caotica, segnata anche dalla mancanza di un rapporto concettuale e formale tra l'oggetto d'architettura ed il luogo su cui è costruito. La nuova forma urbana, così estesa e confusa, non può cioè che riflettere il nostro instabile vivere tra una quotidianità che si svolge entro limiti territoriali definiti e un *"network interattivo di relazioni tra attività e individui, a prescindere dallo specifico contesto di riferimento"*¹. La città contemporanea appare cioè essa stessa il risultato di una produzione di immagini eccessivamente abbondante, ideate per stupire, da osservare velocemente, in modo superficiale, mentre lo spazio urbano appare troppo esteso, non perimetrabile, dove è impossibile fissare il limite da contrapporre al vuoto, dimenticando con l'antica cinta la convivenza civile che al suo interno si sviluppava al sicuro contro ogni incognita esterna.

Nelle sue forme di decentramento e di diffusione la città contemporanea è cresciuta con troppa rapidità e senza alcuna regola, senza progetto, senza centro, si è andata concretizzando in un insieme disordinato, non decifrabile, di spazi, di oggetti e di collegamenti, in una rete senza fine in cui cominciano a prevalere le relazioni virtuali. La smaterializzazione digitale ha a sua volta alterato la città generando due modelli: la città "reale", ovvero quella tradizionale composta da un centro e da una periferia, o, nei casi delle supermetropoli, più centri e più periferie, ed un'altra "virtuale", ancora in parte non realizzata, progettata parallelamente per le reti informatiche, dove gli schermi informatici diventano il vero tramite tra i cittadini. Alla *polis*, fondata sulla chiara razionalizzazione dei luoghi e delle società che l'abitavano, si sostituisce la *megapolis* priva di un preciso itinerario progettuale, involontaria, "in intenzionale", come scrive Kundera, governata da logiche contraddittorie, oscillante come dichiarano i sociologi Manuel Castells e Saskia Sassen, tra legami locali e slancio globale. In tale contesto, incapace, in quanto dispositivo comunicazionale, di svolgere la funzione di collegamento tra globale e

locale *"... oggi l'architettura ha molto poco a che fare con il mondo in cui viviamo"*, secondo quanto dichiara Eisenman, tanto più *"che la globalizzazione ha influito sul nostro modo di pensarla. Prima di oggi c'era una sorta di architettura regionale che aveva a che fare con cose come il clima, gli usi e i costumi, l'iconografia locale e così via. Tutti questi fatti locali sono stati riassorbiti dai media.... Non c'è più alcuna sostanza nel locale"*, per cui, mentre prima era solita occuparsi del contesto, del significato e dell'estetica, oggi deve davvero ripensare criticamente quale sia il suo ruolo, quale sia il suo posto nello spazio, nel tempo, quale la sua forma.²

La città tradizionale, risultato delle trasformazioni avvenute nel tempo sino al moderno, lasciava scorgere la continuità di regole e dispositivi dell'organizzazione spaziale, oggi l'*urban sprawl*, che non può dirsi città, nasconde una realtà complessa e in movimento, formata da un insieme di spazi differenti collegati da un'infinità di percorsi. La cosiddetta *città diffusa* appare cioè caratterizzata dalla mancanza di regole e di scala o, se segue un ordine, questo è un ordine diverso, che sfugge ogni controllo ed ogni progetto, estraneo alle categorie di lettura che siamo abituati ad usare. All'ordine, alla omogeneità, si è andata sostituendo la frammentazione; alla città nata da un piano fondato su precisi e armonici rapporti e proporzioni, considerata persino opera d'arte, si è contrapposta una struttura governata da logiche contraddittorie e segnata da presenze diseguali. Offrendo di sé un'immagine molto diversa da quella ordinata e armonica progettata anche dai modernisti, questa si muove in termini contraddittori, in continua evoluzione e mutazione, dove architetture temporanee, emblematiche, oggetti stupefacenti, danno forma alle artificiosità emozionali del tempo, a costituire multiformi aggregati composti da oggetti singoli, in cui la qualità è rappresentata dalle singolarità. Accanto alla eterogeneità che la distingue, vive però l'interesse non solo della crescita ma anche del limite, manifestandosi in essa, forse dalla sua cattiva coscienza, la sensibilità verso uno sviluppo sostenibile, verso la difesa del territorio, la sua conservazione, e la valorizzazione della memoria.

Poiché l'esperienza della città sta trasformando il nostro stesso modo di vivere, in termini di tempo, di spazio, di rapporti sociali, la nuova sensibilità ci spinge ad analizzare il modo in cui le identità si



¹ M. Castells, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia, 2004

² Peter Eisenman a colloquio con Günter Uhlig, *Il carattere critico dell'architettura*, in «Domus» n. 824, marzo 2000.

modificano, a riconoscere i processi attraverso i quali linguaggi differenti vengono tra loro in contatto producendo combinazioni di senso e di ambienti di vita per noi inusuali.

Si comprende allora la necessità di trovare strumenti differenti che ci permettano di decifrare le nuove morfologie, che ci consentano di riconoscere i caratteri ricorrenti nelle attuali situazioni multicaulturali, multilinguistiche e multirazziali, tecnologicamente complesse, generate da stratificazioni temporali, post-identitarie, luoghi oltretutto in cui conflitti sociali possono più facilmente scatenarsi.

Senza più limiti si estende infatti la *città diffusa*, frammentaria e imprevedibile, formata dai ‘buchi neri’ dell’universo metropolitano, spesso a noi sconosciuti, una città-non-città, disarmonica, formata da villettropoli, non luoghi, aree dismesse, ormai non più resti ma oltre la stessa scala urbana, fuori scala, non solo per la dimensione, quanto per l’assenza in essi di relazioni intenzionali, integrazioni sociali e spaziali, del tutto inesistenti, così come i rapporti tra i tessuti edilizi ed i luoghi pubblici, sostituiti dalle traiettorie lineari delle “strade mercato”.

Del resto, a proposito dei percorsi che segnano la megalopoli o la postmetropoli, la postcittà, appare ulteriormente fallito il tentativo di trasformare le infrastrutture in un sistema ordinatore del territorio così come vanno sempre più in crisi molte altre sicurezze degli urbanisti. Sensibile al problema urbano, nel 2006, infatti, la Biennale veneziana di Architettura, diretta da Richard Burdett, pose in questione la possibilità di trovare un modello per la città del XXI secolo, capace di offrire un potenziale contributo ad un mondo più sostenibile, democratico ed equo. Analizzando il problema è risultato che, anche in Europa, nell’arco di un tempo limitato, la “città” è stata sostituita dalla megalopoli (le più grandi aree metropolitane italiane sono, secondo Censis, la lombarda - 8.047.125 abitanti -, la napoletana - 4.996.084 ab. -, la romana - 4.339.112 ab. - e la veneta - 3.267.420 ab.-) sebbene contemporaneamente molti centri urbani si stiano restringendo perdendo abitanti in favore dell’hinterland diffuso. Alla stessa Biennale, l’Italia è stata rappresentata da Franco Purini, il quale, probabilmente, senza comprendere neppure il senso del problema posto, mostrando come gran parte della cultura architettonica accademica italiana sia aliena al dibattito internazionale, ha presentato il progetto di una città futuribile, di circa trentamila abitanti, a metà strada tra Verona e Mantova, con il nome, Vema, che proponendosi quale modello, è apparso più arretrato di quanto ormai già si è realizzato in Italia, con la saldatura di centri urbani ben più lontani delle due città assunte. Ideata con giovani architetti della generazione Erasmus, nel tentativo di radicare la sua costruzione al territorio mediante

l’integrazione e l’incorporazione delle tracce viarie e delle edificazioni preesistenti Vema è apparsa di fatto più che un modello da imitare un fenomeno già in atto cui l’architetto non riesce ad offrire alcun contributo. Probabilmente la questione delle nostre città, della città, e dell’architettura, non appartiene solo ai progettisti, ma investe, oltre la dichiarazione circa la “fine degli eroismi” delle avanguardie moderne, tra Tafuri e Koolhaas, il ruolo etico dello stesso architetto. Di fronte alle forme che stanno assumendo le nostre città, come scriveva all’inizio di questo secolo Jacques Derrida, “*dobiamo ripensare le condizioni per la coesistenza*”, ed è pertanto necessario che l’architettura riscopra il senso civile, sociale si direbbe sacro, sia pure in senso laico, che la fece essere.

Forse i modi con cui si può affrontare la nuova condizione urbana e sociale sono quelli indicati da Italo Calvino: “... due modi ci sono per non soffrirne: accettare l’inferno e diventarne parte, fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige apprendimento continuo: cercare di sapere chi e che cosa in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare e dargli spazio”³.

La Città Ideale dell’Anonimo Fiorentino conservata nel Museo Nazionale di Urbino

Foto plastico della città di Vema

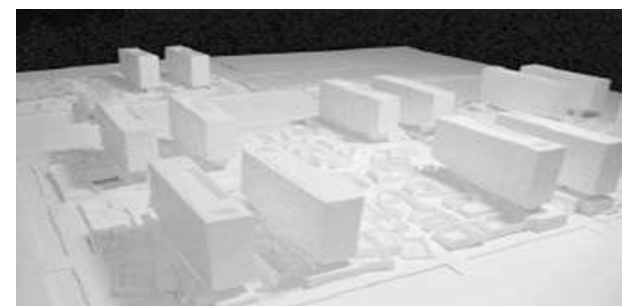
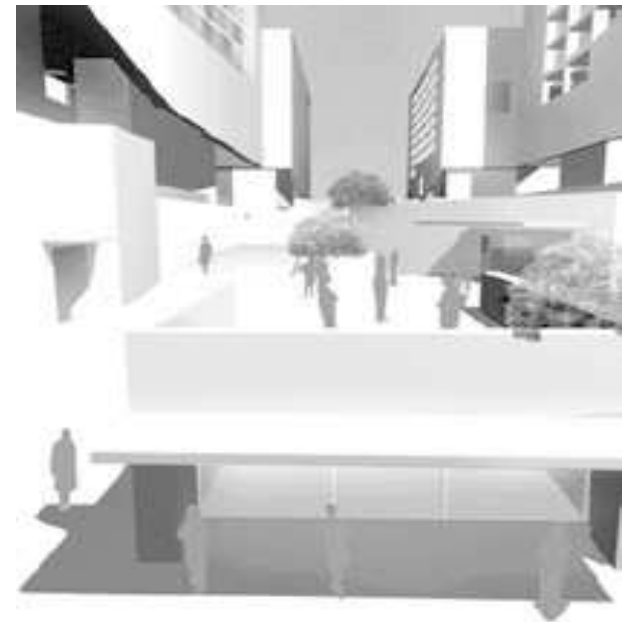
La città diffusa a Nord di Milano (da Boeri, Lanzani e Marini, 1993)

Città di Seaside (Florida), progettisti Duany & Plater-Zyberk esponenti del movimento del New Urbanism originato da un congresso tenutosi ad Alexandria (Virginia) nel 1993

Città di

Los Angeles

BAMA acronimo di Boston-Atlanta Metropolitan Axis



³ I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1973, p. 170

IL TERZO PAESAGGIO E L'URBANITA' PERDUTA

Mario Coppola

Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. Quest'insieme non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce. Si situa ai margini. Dove i boschi si sfrangiano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati dalle coltivazioni, là dove le macchine non passano. Copre superfici di dimensioni modeste, disperse, come gli angoli perduti di un campo; vaste e unitarie, come le torbiere, le lande e certe aree abbandonate in seguito a una dismissione recente. Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è schiacciata.
Gilles Clement

L'uscita della metropolitana di Londra chiamata "Willesden Green" sembra un'uscita della *tube* come tantissime altre: un incrocio ben curato, degli alberi, qualche negozio qua e là, e poi l'impressione vaga, un po' inquietante a dire il vero, di non essere più affatto nella City, della quale non si scorgono più neppure il *gherkin* di sir Norman Foster o il cantiere della nuovissima e sgargiante *scheggia* di Renzo Piano, nonostante in fondo siamo nella centralissima *zona 2*.

Edifici bassissimi, uno, due o massimo tre piani, tutti con tetto spiovente, tegole rosse consumate dalla pioggia degli anni: più ci si incammina più si ha l'impressione di starsi allontanando troppo dall'unico avamposto "urbano" della situazione, e quelli che all'inizio sembravano amichevoli, riconoscibili e accoglienti edifici anglosassoni ben presto diventano un incubo di proporzioni *tim-burtoniane*, fino ad accorgersi di stare all'interno di un labirinto, infinito, suburbio verde inglese.

Dopo pochissime decine di metri i negozi – pochissimi per la verità, a malapena ciò che serve per sopravvivere secondo lo spirito anglosassone, e cioè un supermercato, un blockbuster, una banca e una specie di giornalaio/ferramenta – svaniscono definitivamente e di fronte agli occhi una miriade di strade tutte uguali, senza nessun punto di riferimento (pare fatto apposta): una serie senza interruzione di casette a schiera con giardinetto all'inglese con tanto di albero e automobile di lusso parcheggiata all'interno di uno steccato di legno (pure questo uguale per tutte le casette), e dopo un altro centinaio di metri è difficile evitare un tremendo e profondo senso di smarrimento e un conseguente atroce mal di testa.

La propria casa dopo un po' – all'inizio è impossibile non affidarsi ciecamente al numero civico – la si riconosce per qualche dettaglio, per esempio il punto esatto dove si è lasciata la spazzatura la sera prima, ma soprattutto per la distanza precisa che c'è tra la soglia dello steccato e la traversa della traversa della strada principale (lievemente più ampia e con una fermata dell'autobus) che riconduce salvifica alla fermata della metropolitana di cui abbiamo già

detto. Questa distanza diventa essenziale: essa misura in effetti lo spazio lineare che separa il nostro rifugio nel nulla, cella di un alveare senza fine immerso in una zona la cui estensione reale resta oscura ai più, da quel pezzettino di città, quell'incrocio vivo e rassicurante da cui potersi finalmente muovere – con la velocità/fretta di un eccezionale servizio metropolitano – verso la città.

Dopo un po' di esperienza, si scopre che questa situazione in realtà non è nient'affatto unica né tantomeno rara: Londra pullula di fermate della metropolitana che conducono in men che non si dica in altri nulla, altri alveari mostruosi senza forma né perimetro costituite da questo modulo fisso – la casetta col giardinetto e lo steccato che recinge l'automobile di lusso – il cui migliore strumento conoscitivo è *Google Earth*: digitando un indirizzo preciso, con tanto di numero civico, sul monitor assistiamo alla picchiata che dal globo ci conduce sul tetto di casa nostra, ma è la percezione di ciò che viene dopo, quando *scorriamo* sul mouse per allontanarci, che è davvero degno di nota, e che rassomiglia molto a quel *sublime matematico* kantiano che normalmente identifichiamo nel classico cielo stellato: per nostra sorpresa e meraviglia, scopriamo che quello che ci sembrava un "normale" labirinto, per lo meno a scala umana, in realtà nemmeno con un filo d'arianna lungo chilometri saremmo riusciti a venirne fuori, senza conoscere precisamente la posizione della tanto agognata stazione ferroviaria.

Il fenomeno cosiddetto dello *urban sprawl* (letteralmente "spaparanzamento urbano" o "stravaccamento urbano") è comunissimo in tutte le grandi metropoli europee e soprattutto americane, come se l'aumento della dimensione a scala metropolitana a un certo punto costringesse la pianificazione a fermarsi, a "semplificarsi", lasciando la strada libera a questo genere di insediamento "spalmato" sul territorio in maniera totalmente omogenea, che dà appunto vita ai suburbi di Londra come Willesden Green, oppure agli immensi quartieri dormitorio di Los Angeles, New York eccetera, e senza dubbio una grossa responsabilità di questo fenomeno è rintracciabile nelle *città giardino*



Londra, Willesden Green

satelliti di Howard.

La dimensione urbana, pur nelle sue diversissime accezioni, si perde, come si sciogliesse quasi man mano che la distanza dal centro città aumenta, stemperandosi in luoghi – o, forse, “non luoghi” – dal carattere indeciso, una via di mezzo tra il parco – che parco non è perché il verde non esiste se non nella forma del giardinetto microscopico privato ma uguale per tutte le case – e la città – che città nemmeno è perché non ci sono cinema, teatri, ristoranti, e mancano addirittura le strade urbanamente intese come spazio direzionale che ospita la vita sociale e, ovviamente, le piazze, delle quali non aleggia che un debole fantasma nei crocevia e negli slarghi alberati deserti.

“Il carattere indeciso del Terzo paesaggio corrisponde a un’evoluzione lasciata all’insieme degli esseri biologici che compongono il territorio, in assenza di ogni decisione umana (la decisione amministrativa di creare una riserva circoscrive il territorio della riserva senza alterare la meccanica della sua evoluzione; sancisce l’indecisione umana a proposito di un luogo)”.¹

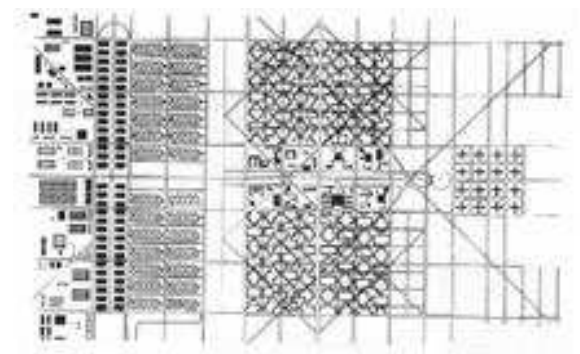
Se, quindi, secondo Clement, il Terzo paesaggio consta dei luoghi privi (per una ragione qualsiasi, da quella amministrativa di proteggere una riserva naturale a quella riguardante l’impossibilità da parte dell’uomo di sfruttare una data zona, magari per problemi legati all’accessibilità) dell’impronta umana decisa, potremmo dire che le fasce semi-urbane di cui si è discusso appartengono anch’esse, se non a un’area priva di regolamentazione, sicuramente a una mancata consapevolezza della dimensione territoriale dell’antropizzazione, e questo riconduce a una strettissima connessione tra il Terzo paesaggio di Clement e il finire indeciso e indefinito della città: “In ambito urbano corrispondono a terreni in attesa di una destinazione o in attesa dell’esecuzione di progetti sospesi per ragioni finanziarie o di decisione politica. Gli sfasamenti temporali, spesso lunghi, permettono alle aree urbane abbandonate di coprirsi di un manto forestale (foreste dei residui: lo studio “Forêt des délaisseés”, diretto da Patrick Bouchain, mostra come un territorio abbandonato può diventare una ricchezza). (...) La città produce tanti più residui quanto più il suo tessuto è rado. I residui sono scarsi e piccoli nel cuore delle città, vasti e numerosi in periferia”.²

Questo legame rappresenta in realtà il corollario del fallimento amministrativo-progettuale delle fasce “finali” della città, nelle quali la dimensione urbana, appunto, va affievolendosi sempre più fino a perdersi del tutto, e costituisce la ragione alla base della tragedia ecologica di proporzioni epiche alla

quale sempre più si va incontro con l’aumentare della superficie su cui le nostre città si *stravaccano*: la diminuzione drastica della biodiversità, che Clement appunto indica rifugiarsi proprio all’interno del Terzo paesaggio, va di pari passo con l’estensione dei suburbi e con la conseguente frammentazione del territorio “primario” o naturale, che così viene affettato dalle frattaglie di una città che occupa sempre più spazio, che paradossalmente sottrae all’ecosistema pur senza arruolarlo tra le fila di quello urbano.

Altro genere di residuo è quello che nasce, appunto, dallo sfrangiamento della griglia urbana, che si diffonde verso le periferie forse addirittura peggiori delle “villettepoli” anglosassoni, verso aree sempre più extraterrestri e squallide, sempre meno città, verso le aree residenziali disposte a pettine lungo strade desolate nelle quali il verde ammonitichiato a contorno degli edifici di notte è più inquietante di un horror, o verso le aree industriali rinchiusi nei recinti di cemento, quelle aree dove geometrie elementari e “tradizionali” cozzano l’una contro l’altra, senza un dna che ne mostri l’appartenenza a un unico organismo, mostrando spigoli e divergenze paradossali al guidatore che non ha altro riferimento che le linee bianche (quando non ancora consumate del tutto) della strada - da dove possiamo vedere le ciminiere spesso abbandonate mentre acceleriamo in macchina nel terrore di un guasto o di una bucatina che ci costringerebbe a fermarci e a *uscire allo scoperto*, in uno spazio che percepiamo e che è soltanto un “fuori” tanto che è lontano dalla dimensione urbana, quella dimensione che a ben vedere rende anche lo *spazio esterno* uno *interno* - e che ci fa sentire in pericolo anche quando non ci mette in pericolo per davvero, come accade nella zona sottostante al Centro Direzionale di Napoli, che pare fatta apposta per fare da ambientazione a un film tarantiniano di sparatorie, di massacri cruenti e fumettistici, di robot killer sanguinari o di alieni venuti per estinguerci, dove viene voglia di spingere l’acceleratore a manetta dopo aver chiuso i finestrini e le sicure degli sportelli.

Oltre alla mancata visione d’insieme, in grado di mettere a fuoco la territorialità a cui tendeva la città storica, il problema alla base della *diffusione urbana* e alla essenziale non-urbanità di larga parte delle zone “nuove” e del dopoguerra, sembra trovare una grande responsabilità nella natura dell’ideologia che stava alla base dell’urbanistica e della progettazione nel momento cruciale, cioè negli anni in cui le città storiche iniziavano a traboccare sempre più velocemente: il *modernismo*, che proponeva modelli di città zonizzate in compartimenti stagni monofunzionali, fondati su una algida bellezza, figlia di formule aritmetiche disumane e di geometrie sovrimposte al territorio umano e naturale, che anche



Le Corbusier, La ville radieuse

¹ G. Clement, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, 2004.

² G. Clement, *ibidem*.

se generate con la sezione aurea – richiamando così la bellezza classica della civiltà antica che fu – non avevano alcuna speranza di contrastare, di organizzare o anche solo di gestire la complessità di quelle che di lì a poco sarebbero diventate le odierne metropoli, organismi esplosi in una scala territoriale che riflettono la natura multidimensionale, liquida e ineffabile della società contemporanea in tutta la sua contraddittorietà e instabilità³. Questi organismi, se in questo modo possiamo chiamare la co-esistenza spesso bellicosa di insediamenti diversi e non relazionati tra loro, sono così privi di qualsiasi coerenza, e quindi di armonia, a causa proprio di quei modelli conformati dal gusto dell'autorità⁴, che mal scom-

³ A questo proposito Giulio Carlo Argan scrive, parlando di Le Corbusier, che questi “Si è sentito investito di una missione storica, vi si è dedicato con un impegno lucido e coraggioso che sarebbe da vili non ammirare; ma infine, malgrado il suo vivacissimo, spregiudicato interesse per la vita sociale, si è sempre sentito al di sopra di essa, come un salvatore. Per ogni problema aveva pronta la soluzione giusta, ed era sempre la più semplice, perchè non il raziocinio, il pregiudizio è complicato. Senonchè, tra le due guerre e con la manifesta tendenza del capitalismo mondiale a trasformarsi da sistema economico in sistema di potere, l'umanità non aveva bisogno di un San Giorgio che lottasse col drago, ma di qualcuno che l'aiutasse a prendere coscienza delle sue lacerazioni, dei suoi mali interni, ed a trovare in se stessa la forza e la volontà di risolverli. Non aveva, insomma, bisogno di sentirsi dire «non muoverti, ci penso io», ma «muoviti, pensa ai casi tuoi»”. Cfr. G. C. Argan, *L'arte moderna 1770 – 1970*, Sansoni, 2002

⁴ In riferimento a questa questione, Argan, parlando dell'architettura organica di Wright, entra nel profondo della questione del razionalismo-classicismo e quindi della questione del principio d'autorità: “Tanto Le Corbusier che, e sia pure con maggiore tormento interiore, Gropius accettano, per esempio, il dato che la civiltà moderna sia una civiltà meccanica; e si limitano a vedere in essa la reazione all'intimismo romantico, al sensibilissimo impressionista. Quando Le Corbusier pone la razionalità della sua forma nella perfetta aderenza a una necessità pratica non fa dell'empirismo perché questa praticità si sistematizza nella forma, ma ipostatizza il dato dell'esperienza, assume come base una condizione presente della società e l'ultimo orizzonte delle sue aspirazioni riformistiche è di trasformare quel transeunte momento della storia in un sistema di validità universale ed eterna. Cercherà di eliminare sistematicamente tutte le interne contraddizioni di quello stato di fatto, senza chiedersi se esse non abbiano una profonda giustificazione, non esprimano un disagio, uno stato di insoddisfazione che si tradurrà necessariamente, perché la storia non è altro che questo divenire, in uno sforzo progressivo, di superamento. Anche il pensiero urbanistico di Le Corbusier è chiuso in questo limite; non è il pensiero di una società che si sviluppa, ma di una società che si normalizza; non il pensiero di un'etica, ma di una igiene sociale. Perciò Le Corbusier è l'esponente tipico di una borghesia che avverte il pericolo imminente e butta fuori bordo tutto il suo carico di privilegi pur di salvare, con se stessa, i “supremi valori” della civiltà; e piace immaginarlo, anche per il suo rigorismo normativo e per lo zelo e l'indiscutibile abilità tattica della sua polemica, l'Ignazio di Loyola della controriforma borghese europea. Possiamo dunque considerare il cosiddetto “razionalismo” architettonico come una serrata analisi o critica della tradizione, diretta a rintracciarne i fondamenti più autentici e originali, a restaurarne i valori

mettevano di controllare la società umana e quindi la propria espressione urbana e architettonica, rinchiudendola all'interno di uno schema in cui tutto fosse fisso e predeterminato, in cui non c'era posto per l'errore ma neppure per la speranza, per la libera espressione dell'individualità e soprattutto dell'interindividualità, in nome della proporzione classica e perfetta, da propugnare anche nella scala urbana e territoriale (e viene in mente il senso letterale, quel *per-fectum* che vuol dire insieme concluso, compiuto, che è l'opposto della vita dal momento in cui, a rigore, solo ciò che è morto è concluso).

Stupisce che nonostante la forza linguistica dell'architettura organica, che grazie alla sua elasticità e mutevolezza è riuscita a dare vita a edifici di grandissima complessità che ancora oggi riscuotono pieno e meritato successo (come il Guggenheim newyorkese, che continua ad essere un'icona positiva della città, ospitando l'arte contemporanea e i visitatori insieme con una freschezza e una interattività che pochissimi altri spazi offrono), anche la proposta wrightiana, indecisa tra la grande emergenza architettonica della torre alta un miglio e la *terrestriale* Broadacre City, manchi nella sostanza il problema, fuggendo esplicitamente la dimensione urbana per proporre un a-storico e quindi assurdo ritorno alla vita solitaria e individualista, da cui proprio a quel tempo l'umanità iniziava a emanciparsi, tendendo alla convivenza civile e quindi all'urbanità.

Così, di fronte a regole amministrative e progettuali astratte (nel senso letterale di abstractum, e cioè tratto al di fuori dal contesto, che è sempre complesso, molteplice, sempre imperfetto, sempre vivo e in movimento), restrittive e autoritarie, di fronte all'imposizione dei compartimenti stagni monofunzionali (come i centri direzionali, che alla chiusura degli uffici diventano il simbolo della non-città), di fronte alle imposizioni cosiddette di salvaguardia storica (che hanno negato a Wright di costruire un edificio lungo il canale veneziano), le metropoli sono esondate, sfuggendo a ogni pia-

essenziali: perciò si riconduce, sia pure contro il classicismo accademico, a un classicismo ideale e contro un naturalismo consuetudinario al fondamento stesso dell'idea di natura. Quando la cultura europea vuole oltrepassare il limite razionalistico del Cubismo scientifico e dell'architettura che gli è connessa non ha più che una strada: capovolgere il problema, opporre al valore della coscienza il valore dell'inconscio. E' la strada chiusa del Surrealismo. Wright non conosce abbastanza la storia dell'arte per poter dare un preciso obiettivo storico alla sua irritata avversione per l'arte classica e in genere per la grande tradizione figurativa occidentale; ma è abbastanza acuto per individuare la causa dell'avversione nel principio d'autorità, sul quale quella tradizione si fonda. Ma di fronte all'argomento-base della polemica antitradizionalistica europea rimane dubbioso: anche la civiltà meccanica ha i suoi miti e il suo principio d'autorità. In G. C. Argan, *Introduzione a Frank Lloyd Wright*, in «Metron», N°18, Roma, 1947.



R. Koolhaas, Headquarters of Central Chinese Television



R. Koolhaas, Headquarters of Central Chinese Television

nificazione, *stravaccando* e sparpagliando quelle stesse geometrie “razionali”, che avrebbero dovuto redimere l’umanità offrendo ordine, armonia e sacralità, in tessuti orfani di un senso più alto che sapesse tenerne insieme i pezzi, generando un caos eterogeneo di parti monotone o desolate che spesso ha molto poco di sublime e ancor meno della bellezza delle *poleis*, le antiche progenitrici che pure ispirarono i maestri del *Movimento Moderno*.

Alcuni boschi incantati, incorniciati da svincoli e passanti autostradali, che paiono essere meravigliosi proprio per l’assenza della mano dell’uomo, fanno riflettere: come se l’umano fosse per natura impossibilitato a vivere in armonia con un ecosistema più ricco di bio diversità, come se per forza di cose dovesse semplificare, “razionalizzare”, epurare e invece non convivere, non compatire, non godere di un ecosistema fatto di risorse naturali che pure gli spettano ma nello stesso diritto in cui spettano alle altre forme di vita, in una sfuggente visione biocentrica della simbiosi opposta a quella antropocentrica della pura prevaricazione che nonostante tutto continua a essere la cifra dei nostri giorni.

L’avanzata della non città va di pari passo con l’oppressione del territorio naturale, il terzo paesaggio di Clement, e urge quindi interrogarsi sul fronte opposto della natura profonda dell’urbanità proprio per ritrovarla, ripensarla nei termini contemporanei della nostra società sempre più assetata di interattività e di connettività – in una estetica sempre più anche neuro-estetica, nella quale il valore della bellezza è anche e soprattutto connesso a ciò che i nostri sensi e i nostri neuroni istintivamente ci suggeriscono essere più adatto a noi e alla nostra naturale attitudine e propensione ad esprimerci liberamente – che costituiscono una difesa insuperabile contro la disuguaglianza e all’ingiustizia, al dominio e alla prevaricazione violenta dei pochi sui molti in quanto strumento aggregativo democratico, caratteristica indispensabile di una società sempre più elastica e *fluida*, nella quale vita personale e lavorativa sempre più si basano su networks di contatti e quindi sulla collaborazione, e infine unica via di fuga alla solitudine dell’uomo moderno.

E così contemporaneamente si potrebbe offrire al Terzo Paesaggio quella possibilità di diventare “qualcosa”, come dice Clement, cioè di interconnettersi a sua volta ripristinando la continuità alla base della bio diversità e a tutti gli equilibri ancestrali che reggono l’ecosistema Terra, che sempre più profondamente e irreversibilmente stiamo sfidando e mettendo a repentaglio, in un gioco di cieco sado-masochismo nutrito dal bisogno selvaggio e abietto di una vita dove il piacere sia sempre più facile e gratuito, e proprio per questo in fondo superficiale ed effimero. Il successo e il fallimento di molti nuovi tessuti aspiranti urbani – progettati

secondo diversi linguaggi architettonici spesso molto differenti tra loro, sia storicistici, e quindi formalmente analoghi a quelli storici che ripropongono, che innovativi – nella resa finale di uno spazio vitale, attrattivo, funzionale e armonizzato coi tessuti adiacenti indica che forse non esiste una ricetta alchemica per la sicura produzione e riproduzione dell’urbanità, di certo non un legame univoco, semplicistico e deterministico che rende assolutamente valide delle tendenze e assolutamente non valide delle altre, o che in generale fa prevalere un definito linguaggio architettonico sugli altri, come dimostrano moltissime capitali europee e non (tra cui, per esempio, Berlino e New York: si pensi a Potsdamer Platz o a Times Square, dove nonostante evidenti e profondissime differenze con la città tradizionalmente intesa, e nonostante alcuni difetti spaziali facilmente rintracciabili – come la torre di Piano che un pò “infilza” lo spazio di Potsdamer Platz – la dimensione urbana risulta nettamente percepibile).

Sembra invece che il problema della non-città riguardi più da vicino il senso più profondo della dimensione urbana – o meglio delle dimensioni urbane – che è legato ad aspetti di non facile e univoca definizione: si vuol far riferimento a una riconoscibilità che non è direttamente connessa a un preciso stilema architettonico o a una definita tipologia spaziale, ma a una riconoscibilità estesa e profonda che riguarda la percezione dell’uso avvenuto e quindi strutturato nel tempo, e quindi dei veri e propri riti che definiscono e scandiscono la vita dei tessuti urbani nella loro quotidianità, che sono connessi a loro volta con la stratificazione sociale e culturale che spesso è inesistente nei nuovi insediamenti (come quelli prodotti dall’edilizia residenziale popolare) e in generale quando non si ha l’accortezza di ricorrere a politiche insediative intelligenti e progressiste, che impediscano l’appiattimento e l’omogeneizzazione di un intero quartiere o area su una sola etnia, fascia sociale o professionale: questo errore è alla base della ghettizzazione e della atomizzazione della società metropolitana, ed è forse la chimera più letale per lo sviluppo dell’urbanità – e quindi per la proliferazione della non-città – nelle metropoli contemporanee, dal momento in cui genera dei veri e propri muri invisibili, delle prigioni a compartimenti stagni che producono incessantemente xenofobia, insofferenza e malessere diffuso, anche favorendo la criminalità e la microcriminalità.

Accanto a queste questioni di carattere sociale c’è poi la stratificazione storica del tessuto edilizio vero e proprio, che nella città dovrebbe implicare sempre una varietà di linguaggi architettonici diversi per stile e per epoca in armonica coesistenza tra loro: la molteplicità e soprattutto l’accostamento di edifici antichi e di altri nuovissimi è senz’altro una



F. L. Wright, Broadacre City



F. L. Wright, ricostruzione dell’edificio alto un miglio

delle chiavi di volta della città (e infatti raramente avviene nei contesti della non-città) in quanto arricchisce e rivitalizza il tessuto storico introducendovi la novità, evitandone l'appiattimento, la monotonia, giacché forse rimanda alla questione umana della continuità generazionale, che si oppone alla divisione della città in aree divise per studenti e per pensionati, essendo tale continuità necessaria alla vita sociale dal momento in cui arricchisce la vita dei primi e non squalifica o taglia fuori quella dei secondi.

Un altro carattere sostanziale dell'urbanità si trova nella relazione diretta, spirituale, psicosomatica e quindi multisensoriale, tra le persone e lo spazio morfologicamente inteso, e cioè nelle sue caratteristiche evidenti e palpabili, nella sua capacità intrinseca di essere più o meno adatto ad ospitare, ad accogliere le persone, e soprattutto cioè la natura precipuamente umana dell'abitare. Il gioco delle concavità, degli spazi collettivi coperti e a cielo aperto, del ritmo e dell'alternanza tra dinamismo e staticità e quindi della diacronia di direzionalità e centralità, nella preferenza dell'apertura sulla chiusura degli spazi pubblici, la scenografia delle connessioni oblique o verticali e la conseguente compenetrazione di spazi a diverse quote, la scelta che alla monodirezionalità fa preferire le pluri-direzionalità, portando quindi in campo urbano l'esito della policentricità, le sfumature date dalle diverse grane e textures che avvolgono lo spazio a seconda dello stile architettonico e quindi della pelle esterna degli edifici: sono questi alcuni dei caratteri attraverso i quali si conforma il tessuto spaziale della città e che concorrono insieme agli altri fattori precedentemente discussi a determinarne il successo o il fallimento, un successo le cui ragioni sono probabilmente nascoste nella relazionalità, nella complessità di interazioni scambievoli e molteplici che il contesto architettonico, urbano, e quindi territoriale, riesce ad offrire alle persone che lo abitano.

Tornando al concreto dei nostri giorni, un esempio senz'altro positivo da questo punto di vista e che vale la pena di sottolineare è il Vulcano Buono di Renzo Piano alle porte di Nola, nell'hinterland campano, da programma uno dei maggiori centri commerciali della regione, con una lista di attività rivolte al pubblico pressoché infinita: si va dall'hotel al cinema multisala targato Warner, dal megamercato Ocean fino alla palestra, passando per ristoranti, fast food vari e addirittura rivenditori di automobili. Con queste premesse, se da un lato la riuscita della vitalità del progetto era favorita proprio dalla grandissima varietà delle attività previste, dall'altro il pericolo di realizzare l'ennesimo parco giochi simbolo del consumismo più abietto era dietro l'angolo, con la conseguenza di una ennesima non-città, l'ennesimo avamposto di non-

identità, di spaesamento, di squallore e in definitiva di disumanità.

Eppure, il progetto di Piano riesce miracolosamente ad evitare tutto ciò, riesce a dare la percezione completa di un ambiente fortemente caldo e umano, dove stare è piacevole indipendentemente dalla frenesia dello shopping, che pare quasi passare in secondo piano rispetto al passeggiare negli spazi del centro, dove è piacevole andare anche semplicemente per vedere l'ultimo film di Allen al cinema.

Prima ancora di costituire un effettivo avamposto di urbanità nel deserto della periferia, il Vulcano Buono riesce a dare una risposta estremamente valida dal punto di vista dei limiti esterni, della demarcazione del confine tra città e territorio "naturale" e quindi del rapporto con il *landscape* naturale che lo accoglie: l'architetto evita il conflitto violento della verticalità sull'orizzontalità del paesaggio, preferendo un gioco dialogico che rende lo stesso *landscape*, che si solleva ad ospitare gli spazi al di sotto, il dna del progetto, senza interrompere quindi lo skyline territoriale e insieme riuscendo a delimitare chiaramente il luogo umano da quello naturale.

Il successo della resa "urbana" del progetto è insieme anche la scommessa fatta da Piano in fase di concept-designing: la piazza interna, il cratere del "vulcano" pavimentato e attrezzato, attorno alla quale si articolano gli spazi che ospitano le diverse attività, e che costituisce un vero e proprio spazio urbano a cielo aperto, nella quale viene spontaneo uscire per fare due passi, sedersi su una panchina a chiacchierare o che semplicemente è piacevole guardare mentre si percorre l'anello connettivo interno, la cui doppia altezza guarda la piazza esterna attraverso una vetrata high-tech. Certo, come per Potsdamer Platz, anche qui bisogna dire che il gioco spaziale è intaccato dalla struttura forse troppo invadente, che come per la piazza berlinese pare "infilzare" lo spazio interno, interrompendone in parte la continuità, per mezzo di quadripodi rovesci di acciaio, che anche se colorati con dei bei colori pastello (in armonia con le diverse aree demarcate con diverse sfumature, a voler dare la possibilità di orientamento all'interno di uno spazio circolare che forse è troppo elementare) riempiono più del dovuto le doppie altezze, i bei spazi che ospitano le scale mobili e i tapis-roulant, ostacolandone in parte la visione, la comprensione e quindi la fruizione e il godimento.

Nonostante ciò, sta di fatto che il progetto, con la sua piazza, le passerelle aeree, i canyon spaziali che ospitano passaggi, slarghi e strettoie popolate da persone che vi sostano o vi si muovono dirette verso le svariate mete possibili, con la commistione di attività commerciali, ristorative e culturali, riesce in



R. Piano, Il vulcano buono



R. Piano, Il vulcano buono

tutto e per tutto a restituire un'atmosfera davvero riconoscibile come urbana, cioè ricca, vitale, accogliente, e perciò estremamente diversa da quella di moltissimi altri centri commerciali, che nella loro confusione risultano facilmente gli alienanti simboli della non-città, non-luoghi che oltre a essere squalidi e disumani costituiscono una grave deturpazione del paesaggio.

Il Vulcano Buono dimostra la possibilità di una progettazione contemporanea anche di larga scala, dove la grande dimensione non è quella dell'immensa fortezza sinistra, angosciante e minacciosa del *New Headquarters of Central Chinese Television* di Koolhaas, ma invece si articola in una continuità differenziata di spazi diversi e interconnessi, che non si vergogna di sé stessa e della sua contemporaneità e che al contempo riesce a rendere autorevole e condivisibile la propria alterità rispetto alla tradizione banalmente intesa, manifestando esplicitamente un ottimismo, la scommessa, in questo caso vinta, che è possibile sostituire il giogo dell'autorità cieca e ottusa con quello della relazionalità

e dell'interattività, verso cui pure sembrano tendere i nostri giorni: la scommessa di una *città complessa* dove la dimensione urbana viene preservata ma continuamente rinnovata, resa contemporanea, vitale e sostenibile.

Viene naturale sperare che sia altrettanto possibile immaginare anche una città che smetta di danneggiare l'ecosistema espandendosi senza freni verso il territorio naturale, e che invece riesca a indietreggiare, drenando le sue periferie ipertrofiche e disaggregate, lasciando il suolo e l'ecosistema liberi di respirare e interconnettersi, e che, per dirla proprio con Renzo Piano, riesca a ridurre la propria estensione anche e soprattutto crescendo in altezza – ma un'altezza nuova, spazialmente ricca e complessa, un'altezza urbana e non composta di picchi di solitudine quali sono molti dei grattacieli del nostro tempo – piuttosto che spalmarsi sulla Terra senza criterio né qualità, e quindi arricchendosi con coraggio del nuovo, del progresso positivo, aggiustando o ricostruendo con decisione e ottimismo ciò che ha fatto il proprio tempo.



R. Piano, Il vulcano buono

TRA CITTÀ, NON CITTÀ E CITTÀ ALTRA ALCUNE PROSPETTIVE SUL POSTURBANO

Claudio Roseti

La *non città*, una sorta di *jeu de mots* (diventato ormai tipologico), è posta in evidenza dalla sua negazione che, aporeticamente, ne sottolinea l'esistenza. Non si può non riconnettersi psicologicamente, in queste assegnazioni negative, all'opposizione dialettica luogo-non luogo ideata dall'ormai ben noto sociologo francese Marc Augé, che con tale binomio di tipo generalizzabile contrapponeva le piazze storiche ai centri commerciali, agli aeroporti, le stazioni, ecc, incrementando il rischio dello sterile immobilismo senza ipotizzare, in luogo di una negatività non ben giustificata, una più opportuna e costruttiva "alterità".

E' stato verificato, come vedremo nelle susseguenti citazioni di progetti riguardanti le infrastrutture telematiche con i loro relativi annessi e connessi, che il volume delle stesse non è tale da incidere architettonicamente o connotare urbanisticamente la morfologia architettonica per cui resta più che altro nominale la definizione mediatica che conserva il significato di ricezione mentre si pongono piuttosto in positivo la presenza e il riscontro di iniziative produttive nello specifico campo digitale con le possibili induzioni in campi affini e/o complementari e pertanto, vista la qualità e il grado di incidenza in tale casistica, non è a mio giudizio ascrivibile un'interpretazione negativa.

Una versione verificata e senza riserve della *non città* invece è concordemente assegnata al recente dilagare della periferia, ormai maggioritaria rispetto al centro, che ha dato luogo alla cosiddetta "città diffusa" incentivata dalle dismissioni industriali, dal nomadismo lavorativo (l'uso della residenza originaria + quella sul luogo di lavoro + quella per il *week end*). Ma la città diffusa, destinata a divenire in forme più ordinate la, sia pure periferica, "terza città", è andata sempre più perdendo quella pur minima quota di autocontrollo per l'intervento massivo dell'abusivismo *in progress* maggiorato ulteriormente dalle ancora più disordinate infiltrazioni extracomunitarie.

Il *medium* di tali trasformazioni, com'è noto, si identifica nello schermo del computer o della TV (che ha sostituito il focolare nell'oikonomia contemporanea) *interfaccia* dell'attuale rapporto tra soggetto e oggetto. Lo schermo è il *transfert*, il luogo dello scambio attraverso cui tutto potenzialmente passa, dove tutto è contenuto, nomi e cose, in un sorta di fusione uomo-macchina, prolungamento della casa e prima ancora del luogo di lavoro, protesi ormai ineludibile e irrinunciabile del terzo millennio che appare segnato da una deriva postumana.

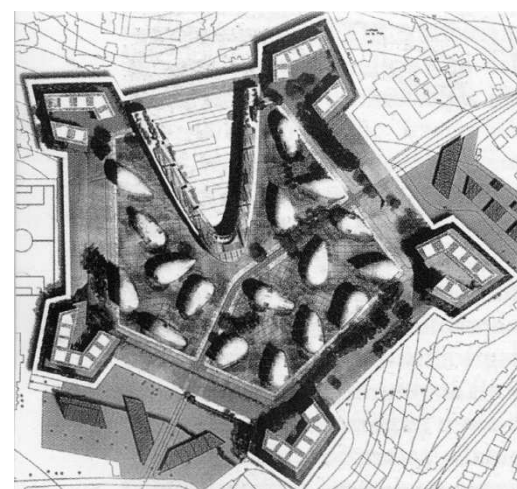
Ogni distanza si è annullata. La città è *sovraesposta* giacché l'intero pianeta può essere contenuto entro lo schermo che detiene in sé stesso un'ubiquità totale e assoluta. Ciò comporta una sorta di atopia perché "ogni luogo" equivale a "nessun luogo"; ed a tale aporetico rapporto corrisponde per contro una "topologia elettronica", della quale tutto lo spazio è partecipe e dove le dimensioni spaziali sono relativizzate dal tempo di percorrenza, in questo caso l'istantaneità, poiché nello schermo si ha un "presente permanente"; tutto arriva senza neppure partire, "l'arrivo soppianta la partenza"¹.

Questi aspetti concettuali di notevole portata sono estremamente utili ai fini della comprensione delle tematiche e problematiche più profonde e complesse di questa fenomenologia che ha cambiato molte forme e molti ambiti della nostra esistenza.

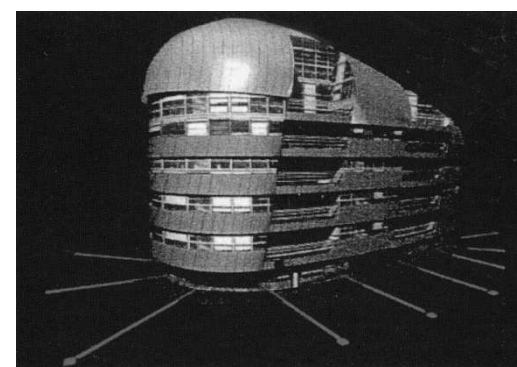
"La città telematica è una scelta emergente ancora invisibile, ma di cui sono già in atto tutte le premesse: cablaggio a larga banda e trasmettitori di terra, antenne di trasmissione satellitare, le nuove localizzazioni per la gestione ed il trattamento delle informazioni. Queste localizzazioni sono luoghi specializzati nella ricezione, elaborazione e trasmissione a distanza di merci leggere quali dati, suoni, immagini e informazioni e vengono dette infrastrutture o strutture per l'informazione. Nelle varie aggettivazioni di paesaggio digitale, cablato o dei bit, la città telematica è un'innovativa esperienza dello spazio architettonico e urbano che nasce dallo sforzo congiunto degli amministratori, dei politici e dei progettisti per promuovere un comune obiettivo: quello di definire, immaginare, creare ambienti mediati dal digitale."²

Si analizzeranno quindi a seguire, molto sinteticamente, alcuni progetti comprendenti le strutture utili alla telematizzazione e volta a volta diversi generi di servizi ovvero, com'è pure riscontrabile, dei nuclei residenziali in ordine ad un corretto obiettivo di integrazione globale con la città di tutte le strutture informatiche utile a coprire la maggiore quota possibile di informazioni sul tema.

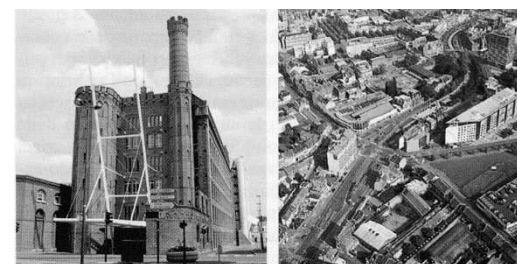
Il progetto di *Architecture Studio* per il Centro residenziale a tecnologie avanzate per Parigi "è posizionato al centro dell'area e permetterà ai visitatori la scoperta del mondo cyber attraverso



Parigi, *Le Fort Numerique d'Issy*. Planovolumetria dell'intervento



Parigi, *Le Fort Numerique d'Issy*. Tipologie residenziali informate al mouse.



Roubaix Eurotéléport. In alto: L'imponente ex stabilimento tessile di Motte Bossut riconvertito in centro per le telecomunicazioni avanzate. A sinistra: il nuovo ingresso dell'Archive du monde du travail. A destra: Foto aerea del centro di Roubaix.

¹ P. Virilio, *Lo spazio critico*, Bari, Edizioni Dedalo, 1998, pp. 12 e 15.

² C. Del Vescovo, "Città telematica: ipotesi e scenari", in M. Pazzaglini (a cura di), *Architetture e paesaggi della città telematica*, Roma, Mancosu, 2004, p. 74.

spazi ad altissima tecnologia: tra questi, una galleria d'arte virtuale, l'acquario virtuale e la cava del virtuale; tutte esperienze alle quali il visitatore verrà guidato da uno specifico *know-how* fornito sul posto da qualificati atelier. Alla quota più alta dell'edificio infine, sorgerà la *promenade virtuelle*; spettacolare punto di osservazione su Parigi: speciali *lunettes numériques*, veri e propri obblò informatici permetteranno, infatti, di visualizzare eventi passati e presenti della storia francese.”³

Un esempio ormai definibile come tipologico è costituito dai “teleporti”⁴ che sono generalmente formati da un'area di accesso ai vari mezzi di telecomunicazione a distanza comprendente una zona di attività economiche e una rete di distribuzione posta a servire, al di là del proprio perimetro, un vasto agglomerato urbano.

A Roubaix il progetto è dovuto ad Alain Sarfati che ha attuato il recupero del grande complesso del cotonificio Motte-Bossut, uno dei maggiori esempi dell'industria tessile.

“Oltre alla polarizzazione di funzioni a scala internazionale si stanno producendo effetti di trascinamento sul tessuto locale, con l'evoluzione di un connettivo per la fornitura dei servizi tecnologici e della formazione. Il comparto dell'Eurotéléport, la cui domanda di spazi va espandendosi in aree limitrofe con nuovi edifici terziari (per una potenzialità complessiva di circa 110.000 mq e oltre 3000 addetti), ospita le antenne di oltre 3500 imprese e ha fatto registrare nel 2002 un flusso di circa 100.000 utilizzatori regolari e più di 20.000 chiamate al giorno.”⁵

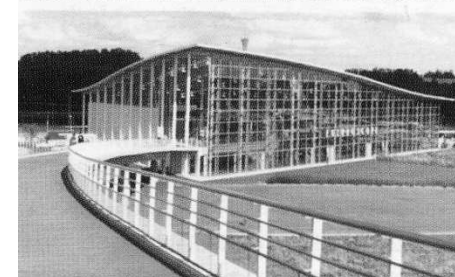
Un altro progetto di *Architecture Studio* è per la cittadina di Poitiers nota come “la più piccola delle grandi città della Francia” che persegue dagli anni '80 un'ambiziosa politica di sviluppo mirando al ruolo di città-regione favorita dalla riforma nazionale degli enti locali del 1990 entro cui attraverso l'operazione Futuroscope col relativo parco ludico-scientifico è stato attuato un polo d'eccellenza con attività turistico ricreative e l'introduzione progressiva di meccanismi di partenariato pubblico-privato. Questi meccanismi hanno permesso la crescita di una Televille, un parco teleportuale specializzato nei servizi di alta formazione e nei servizi alle imprese del terziario avanzato. Il bilancio parla chiaro: ventiquattromilioni di visitatori nell'anno di apertura; un'area di sessanta ettari con millecinquecento addetti all'anno; comparto del terziario avanzato (centodieci ettari), con attività per l'alta formazione,

cinque centri teleportuali specializzati contigui al parco creativo e antenne di formazione universitaria.

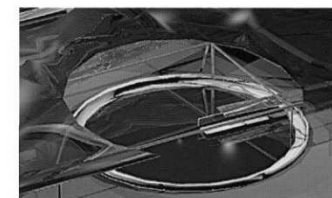
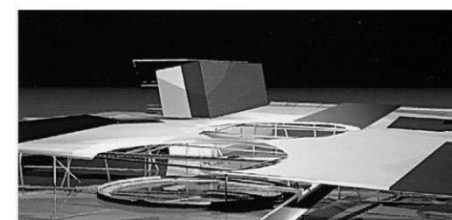
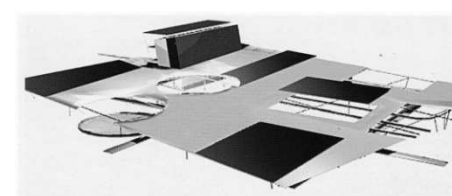
In Italia infine per i “Siti geneticamente modificati” abbiamo una serie di progetti per il lago di Bolsena, redatti con il coordinamento scientifico di Marcello Pazzaglini e quello progettuale di Roberto A. Cherubini, che riguardano: un impianto di depurazione (progetto di S. Egidi, S. Leone, M. Petrangeli) con torre-camino, logo architettonico dell'insieme innestato nella copertura di cui supera la quota svolgendo una funzione di “segnale territoriale”, oltre agli utilizzi tecnici e alla caratteristica di essere abitato e praticabile; un centro di informazioni, trasporti e servizi commerciali (C. Del Vescovo, N. Trasi) e un centro nautico (F. Mangione, D. Martellotti), il tutto comprendente infrastrutture e attrezzature varie per la produzione di energia con sistemi fotovoltaici utile anche all'intorno territoriale.

In questa sezione dedicata al progetto con la sinteticissima raccolta di centri telematici di varie nazioni europee si è potuto vedere come, sia entro le strutture della città storica che in quelle della città moderna che ne è la prosecuzione, sia stato attuato, nella quasi totalità dei casi, l'inserimento di numerose e notevoli strutture per il tempo libero e per attività complementari connesse in vario modo con i diversi servizi telematici.

Il problema è invece diverso per la *non città* costituzionale, la “città del rifiuto” che necessita di una progettazione *totale* che vada dagli aspetti urbanistici, sociologici, economici, amministrativi, ecc. immediatamente a quelli architettonici che, per la scala lata e la complessità generale del tema, appaiono ben risolvibili attraverso quella disciplina plurivoca e complessa in cui è definito il ruolo del paesaggio divenuto del tutto totalizzante (così come regolamentato nella Convenzione Europea sul Paesaggio). L'attualità e la cogenza della tematica in oggetto ha fatto sì che questo mio intervento, per il tema della *non città* assegnato per questo numero di “Bloom”, seguisse a distanza di pochi giorni quello già redatto per la ricerca Prin Miur 2007 “Progetti di paesaggio per i luoghi rifiutati” nella quale l'*équipe* guidata dal Prof. Franco Zagari ha prodotto quattro progetti di paesaggio che, uniti ad alcuni saggi sul tema, compongono un testo dal titolo *Il paesaggio chiama: quattro progetti per la città non città*, attualmente in corso di pubblicazione⁶ al quale ho partecipato con il saggio “Paesaggio architettura totale” ed a questo si rimanda per ulteriori appro-



Futuroscope a Poitiers. In alto: Teleport 5 a pianta triangolare. Al centro: Vista aerea del parco del loisir. In basso: La nuova stazione TGV.



Lago di Bolsena, Il sito del depuratore. In alto: Il sistema delle coperture con al centro la torre-camino. Al centro e in basso: L'organizzazione dei vuoti in corrispondenza delle grandi vasche di decantazione.

³ M. Pazzaglini, *op. cit.*, Roma, Mancosu, 2004, p. 92.

⁴ Cfr. di S. Aragona, *La città virtuale. Trasformazioni urbane e nuove tecnologie dell'informazione*, Roma, Gangemi, 1993.

⁵ B. Monardo, “La città digitale: miti e realtà”, in M. Pazzaglini, *op. cit.*, p. 116.

⁶ Il testo, a cura di Giovanni Laganà, è composto dai saggi di G. Brandolino, C. Roseti, G. Sarleti, G. Laganà, G. Celestini, F. Manfredi, M. Pugliese, G. Quattrone, C. Bertorelli, M. R. Russo, con apertura di V. Gioffré e postfazione di G. Donin. In corso di edizione presso la casa editrice Libria (Matera); l'uscita è prevista entro il mese di settembre.

fondimenti. Attraverso questa esperienza ho potuto verificare come il progetto di paesaggio (così come ho scritto nel saggio sopracitato) appare, a mio giudizio, negli aspetti operativi e attuativi il più idoneo al recupero e al ridisegno urbanistico, architettonico ed estetico di una *non città* rifiutata e dispersa a partire dai relativi spazi aperti d'uso pubblico (le strade, le piazze e il verde) il tutto visto nel suo senso generale e onnicomprensivo dove si rileverà come la metodologia adottata di seguito descritta si ponga quale sistema risolutorio particolarmente idoneo per la *città non città*.

Appare utile e opportuno, ai fini di una più esatta e documentata descrizione delle forme di approccio, di operatività e di metodologia del progetto di paesaggio redatto dal gruppo Zagari, svolgere un rapido esame dei quattro progetti citati nel testo ai fini di un primo ed importante livello di conoscenza delle strategie e dei procedimenti adottati:

1. Le circoscrizioni di Gallico e Catona nella zona Nord di Reggio Calabria: Ricerca Prin Miur 2007 "Progetti di paesaggio per i luoghi rifiutati".
2. La città di Carlotta (Rivalta, Reggio Emilia). Il luogo è fortemente connotato dai resti di una enorme reggia estense rimasta incompiuta da destinare a giardino per una comunità molto preparata, ricettiva e dotata di una consapevolezza profonda.
3. Del tutto diversa la ricerca "la città del Delta", resa difficile per la sistemazione del vasto Delta del Piave, quarto fiume d'Italia.
4. Il quarto tema comprende gli undici Comuni del Campo Sampierese, da tempo in odore di federalismo, che, alle porte di Padova, "si sono costituiti in unità per gestire insieme una serie di servizi e per condurre una politica unitaria del territorio, dal punto di vista dell'urbanistica e del paesaggio, dando in tal modo vita di fatto a una piccola città di circa centomila abitanti".

L'eterogeneità delle quattro diverse sedi degli interventi e degli obiettivi prefissati rende prevedibile la complessità e la pluralità dei temi già a fronte delle diversità dei contesti storici, geografici, culturali, fisici, urbanistici, ecc.

I principi più generali comprendono quello che io ritengo la caratteristica più significativa dal punto di vista operativo-attuativo, direttamente connessa alla vastissima multidisciplinarietà, sostenuta dalla nota formula di Lucien Kroll "tutto è paesaggio", cui si accompagna quella enunciata da Bruno Zevi se pure di senso diverso "architettura come paesaggio"⁷.

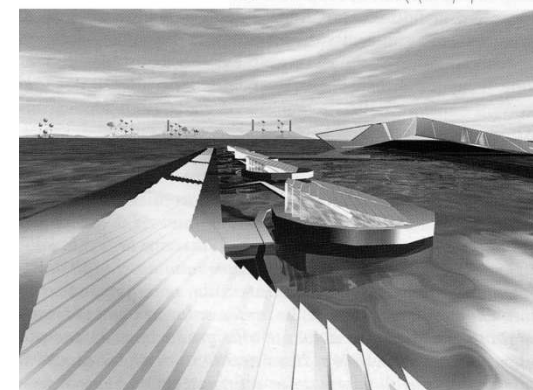
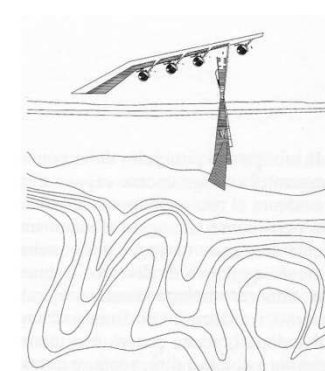
Da tali totalizzazioni si comprende come sia inevitabile il coinvolgimento di una molteplicità di discipline che vanno dall'architettura all'urbanistica, alle arti plastiche, la storia, l'economia, l'estetica, la semiotica, ed ancora le scienze della terra, come la geografia, l'agricoltura, la botanica, l'ecologia, la geologia oltre alle scienze e alle tecniche dell'ammnistrazione e della comunicazione.

In tale coacervo di discipline è stata individuata da Zagari e la sua *équipe* una serie di principi e di comportamenti progettuali innovativi e attentamente conformati in ordine alle particolarità postulate da ciascun contesto.

Tali criteri si possono sintetizzare in: superamento degli aspetti analitici a favore di quelli più autonomamente propositivi, stante la prolissità e l'estensione che caratterizza l'analisi nella tradizione disciplinare nazionale e data anche l'indubbia interpretabilità della stessa che, dato l'impegno indiscutibile, consegue talvolta il rinvio del progetto *sine die* mentre il relativo contesto può nel frattempo mutare notevolmente, essendo tali fenomeni dipendenti dall'abusivismo, in ordine al quale la *non città* cresce quindi "per addizione e mai per integrazione" (Zagari).

Pertanto le scelte qui sintetizzate vengono in alternativa orientate verso forme più facilmente gestibili a partire da un meticoloso Atlante fotografico composto mediante numerosi sopralluoghi ai fini di letture realmente coscienti ed esaurienti.

Si procede quindi abbozzando "una strumentazione attuativa per 'mirati' piani modulari molto articolati e flessibili, perseguibili con risorse pubbliche e private ragionevolmente disponibili, opere parziali disponibili a successivi altri interventi, con l'obiettivo di ristabilire la qualità di un paesaggio urbano, creare un principio di centralità e di orientamento tutelando, mantenendo e innovando caratteri significativi" dove il paesaggio urbano è comprensibilmente da interpretare nel senso più esteso ovvero onnicomprensivo del termine.



Lago di Bolsena, Il sito del litorale. In alto: Planimetria generale di progetto. Il ponte del centro nautico e il pontile fotovoltaico con le ninfee solari. In basso: Il molo fotovoltaico con sullo sfondo le ninfee solari e il centro nautico.

⁷ Per un contributo critico su tale argomento si rimanda al saggio di C. Roseti "Architettura come paesaggio", in "Op.cit" n. 109, pp. 5-17.

SAN PEDRO TLATEPSUCO: LEARNING BY DOING

Riccardo Perrone e Nicola Toscano

Questo è il racconto di una esperienza formativa che dalla progettazione arriva fino alla completa esecuzione dell'opera e che, sviluppandone i risultati, continua col progettare nuovi elementi architettonici e tipologie costruttive affini al luogo ed all'opera compiuta.

"... Il Messico è energia che eleva le energie altrui, come vento che soffia su di una piccola fiamma, rinvigorendola ed esplodendo in incendio che si rivela arduo a sopirsi, nella straordinaria capacità di quella gente e di quella Terra di coniugare colore, caldo, freddo luminoso, ricchezza della natura, asperità e dolcezza:"

Tutto nasce nel gennaio del 2010 da un workshop in progettazione architettonica svoltosi a Napoli dal titolo: "Una Casa Comunitaria per San Pedro Tlatepusco - dall'ideazione alla costruzione. Progetto didattico di cooperazione decentrata in Architettura".

Promossa dall'associazione Archintorno, l'iniziativa aveva come obiettivo la progettazione di una casa per eco-turisti, dotata di dodici posti letto, una mensa ed una cucina, nel sud del Messico, in località San Pedro Tlatepusco, nella regione di Oaxaca.

Il workshop si è articolato in tre fasi.

La prima è stata quella di studio e progetto, svoltasi in Italia e culminata con la stesura di cinque progetti da parte di altrettanti gruppi di studenti. Tutti i lavori, sono stati inviati alla comunità di San Pedro Tlatepusco e sottoposti al vaglio dei capifamiglia, che ne avrebbero scelto uno da realizzare.

La successiva fase, dopo la scelta del nostro progetto, ci ha visto protagonisti nell'elaborazione dell'esecutivo e nell'organizzazione delle opere di cantiere.

La terza fase, è risultata la più intensa, perché ci ha impegnati nell'esecuzione materiale dell'opera.

Solar 10: il progetto

L'obiettivo del progetto è stato quello di rifunzionalizzare una struttura preesistente costituita da un telaio strutturale in calcestruzzo armato e tamponata con mattoni in cemento.

Avendo ben presente le necessità del villaggio si decide quindi di progettare un ricovero per eco-turisti, in regime di autocostruzione.

Il progetto ha previsto quindi la distribuzione delle funzioni comuni al piano terra: cucina, mensa, camera da letto e blocco servizi, con il blocco servizi unito al collegamento per l'accesso al piano

superiore, e quest'ultimo, con le ulteriori stanze per i letti. Infine il progetto ha previsto nella sua parte principale una tettoia-filtro onde permettere il collegamento aperto, ma allo stesso tempo coperto, dei vari spazi tale da produrre notevoli benefici in qualsiasi condizione climatica, elemento, questo, di chiara ispirazione locale.

La scelta dei materiali è stata fortemente legata ed influenzata dal luogo e dalle sue risorse naturali, prediligendo l'impiego del legno. In linea con i principi base dell'autocostruzione ed utilizzando sistemi tecnologici e costruttivi tradizionali si è fatto uso solo di strumenti largamente diffusi in loco.

Per produrre benessere climatico si è ideato, nella parte comunitaria dell'edificio, costituita da mensa e cucina, un sistema di coperture il cui intradosso potesse convogliare l'aria calda, sfruttandone la naturale ascensione, espellendola all'esterno grazie all'effetto camino prodotto dalla geometria delle coperture. Al contrario, la copertura e le pareti della zona notte sono state dotate di un sistema di micro-ventilazione che, come uno scudo (d'aria), isola l'interno dalle alte temperature esterne.

La facciata a sud-est è stata prevista totalmente schermata da un sistema di frangisole ed il sistema delle coperture raccoglie tutte le acque piovane in piccole vasche, il cui utilizzo diviene idoneo all'uso domestico.

Partenza

Le fasi di studio, progettazione ed organizzazione del cantiere si sono svolte da Gennaio a Marzo 2010; nei primi giorni di Aprile c'è stata la partenza alla volta di San Pedro Tlatepusco.

Questo villaggio si trova nella regione di Oaxaca, immersa in una delle aree più verdi del pianeta, basti pensare che la biodiversità vegetale ed animale di questa foresta tropicale è pari all'8% della biodiversità mondiale.

Partiti da Città del Messico, la prima tappa è stata la città di Oaxaca (dell'omonima ragione) dove ha sede l'ong C.A.M.P.O., che ha curato i rapporti, l'ong Archintorno e la comunità del villaggio. Ospiti di questa associazione abbiamo iniziato a conoscere il Messico. Assaporata l'essenza della "città", abbiamo iniziato il vero e proprio viaggio che da Oaxaca ci ha portato verso l'ultimo villaggio urbanizzato, Usila, prima di immergerci nella selva tropicale chinanteca.

Ad Usila l'espansione dell'uomo si arresta per lasciar spazio solo alla natura intatta e purissima, percorribile, manco a dirlo, solo ed esclusivamente a



piedi. Il tragitto da Usila a San Pedro Tlatepsuco è stato un viaggio quasi onirico, difficile da descrivere. Fiumi, cascate e mille coniugazioni di verde intorno a noi ed a perdita d'occhio. Questa faticosa ma incredibile camminata è durata circa otto ore, ma verso l'imbrunire siamo arrivati al villaggio dove la popolazione si era già riunita per accoglierci.

Cantiere

La comunità di San Pedro Tlatepusco conta meno di trecento abitanti. Il villaggio è molto esteso e si è sviluppato su terrazzamenti lungo le due sponde del fiume. E' caratterizzato da una zona centrale dove sono situate le costruzioni che ospitano le funzioni collettive e religiose, tutte realizzate in calcestruzzo armato, mentre la quasi totalità della popolazione vive in iconiche capanne di legno con copertura in vegetale, molto spesso ad unico ambiente con le amache a fungere da letto. L'impianto abitativo comune si chiama solar e comprende l'abitazione ed uno spazio limitrofo esterno dove si svolgono le attività domestiche, dai servizi igienici all'orto e all'allevamento ittico in piccole vasche. La famiglia si sviluppa e cresce intorno al solar materno con la comunione degli spazi comuni (con risparmio di risorse economiche ed energetiche).

Uno degli aspetti più interessanti per noi è stato capire la loro forma di autogoverno regolata dal *tequio*. Il *tequio* è un modello organizzativo per lavorare a beneficio della collettività, dove i membri di una comunità forniscono materiale o manodopera per costruire un luogo di servizio come una scuola, un pozzo, un recinto, una strada e così via.

Grazie a questo sistema, durante le fasi di realizzazione dell'opera, il coinvolgimento di tutti gli abitanti del villaggio è stato costante: dai giovani agli anziani, dalle donne agli uomini. Fattore fondamentale per la realizzazione dell'opera e per un approfondito scambio culturale e professionale.

La giornata lavorativa iniziava alle otto del mattino, e, con una breve pausa pranzo, i lavori di cantiere si spingevano fino al buio completo ed anche oltre, in alcune fasi.

Le condizioni lavorative sono state difficili da gestire, con temperature medie sotto i 35° e percentuale di umidità tra il 70% ed il 90% ma ciò che più di tutto ci ha tormentato, ed è stato difficile da combattere, sono stati i mosquitos, moscerini la cui puntura era minuscola, ma copiosa capace di generare un prurito molto intenso.

In questa fase di cantiere tutte le criticità emerse dal sopralluogo prendono coerenza: l'esigenza ad aprirsi diviene funzione, lo studio del vento diviene il sistema di ventilazione, lo studio del percorso solare diventano schermature.

Le tecniche costruttive impiegate, come la capriata ed il sistema di pareti adoperato, sono facilmente riproducibili, con elementi che consentono alla struttura di espandersi e di essere flessibile.

Il cantiere, portato avanti da maestranze non specializzate, ha offerto l'occasione per formare la manodopera locale su tecniche tradizionali perfezionate e rinnovate. Il progetto ha quindi adottato come strategia fondamentale lo sviluppo e la trasmissione di conoscenze verso la popolazione locale.

È doveroso dire che lavorare fianco a fianco con la comunità ci ha permesso di imparare moltissimo su come si eseguono i lavori manuali in ogni loro aspetto: noi conoscevamo una parte della teoria e loro ci hanno mostrato il modo corretto di renderla realtà.

Arrivati agli ultimi giorni di cantiere, oramai per il popolo di San Pedro Tlatepsuco eravamo divenuti parte del villaggio, tanto che, dopo la festa di chiusura del cantiere, alla quale prese parte tutto il villaggio e che si svolse all'interno della casa comunitaria, scoprimmo come alcuni abitanti ritenessero che il rifugio eretto fosse la nostra residenza e che da quel momento in poi avremmo vissuto a San Pedro Tlatepusco; a malincuore e con difficoltà dovemmo spiegare loro che non sarebbe stato così.

Il viaggio di ritorno nuovamente verso Usila fu silenzioso e leggero, ognuno consapevole ed orgoglioso di aver iniziato e completato un'opera che sarebbe stata di aiuto ad una piccola comunità rurale desiderosa di preservare la propria cultura e allo stesso tempo di aprirsi al mondo contemporaneo.

Vivamente speriamo che l'effetto globalizzazione non travolga realtà rurali come San Pedro Tlatepusco.

Epilogo

Questo racconto lo chiudiamo come s'è aperto, ovvero sottolineando che la nostra è stata un'esperienza semplicemente "ricca" e che, in un mondo come quello odierno, poco lineare, ci ha "riempito" il cuore. Il Messico di queste piccole realtà deve essere vissuto per essere compreso e noi, umilmente, consigliamo di farlo almeno una volta nella vita, perché siamo fermamente convinti che proprio le popolazioni che vivono ancora a livelli elementari abbiano molto da insegnarci e noi molto da imparare.

Di ritorno in Italia ma con il Messico nel cuore, abbiamo deciso di sviluppare un lavoro di tesi che riguardasse le tipologie costruttive ed ulteriori sistemi per sfruttare al meglio le condizioni climatiche e sociali di questa realtà.

La fase di indagine teorica si completa con l'analisi di specifici casi di studio, con la quale si



tenta di redigere un quadro ragionato delle tecnologie fino ad oggi utilizzate per la costruzione di edifici sostenibili e a basso costo non solo in paesi in via di sviluppo. Il supporto conoscitivo acquisito, porta alla definizione e allo svolgimento della parte attuativa della ricerca. Nello specifico essa si concretizza in due filoni principali tra loro interconnessi, un complesso scolastico primario per San Pedro Tlatepusco ed un nuovo modello abitativo, con l'obiettivo di poter produrre soluzioni innovative e sensibili non solo per la comunità di San Pedro ma per tutte le realtà analoghe. Abbiamo quindi progettato pensando ai nostri amici di San Pedro come prossimi a noi e non come popolo estraneo ai nostri usi, ipotizzando una abitazione quale modern hut, ed una piccola scuola, dato il suo senso educativo, quale luogo centrale del villaggio.

L'abitazione, esclusivamente progettata in legno locale, è sollevata da terra così da permette il fluire dell'aria fredda sottostante all'interno degli ambienti, mentre il connubio tra la geometria della copertura e quella delle tettoie consente l'espulsione verso l'esterno dell'aria più calda grazie all'effetto camino riprodotto. Il carattere flessibile dell'opera permette di ospitare da 4 - 10 persone.

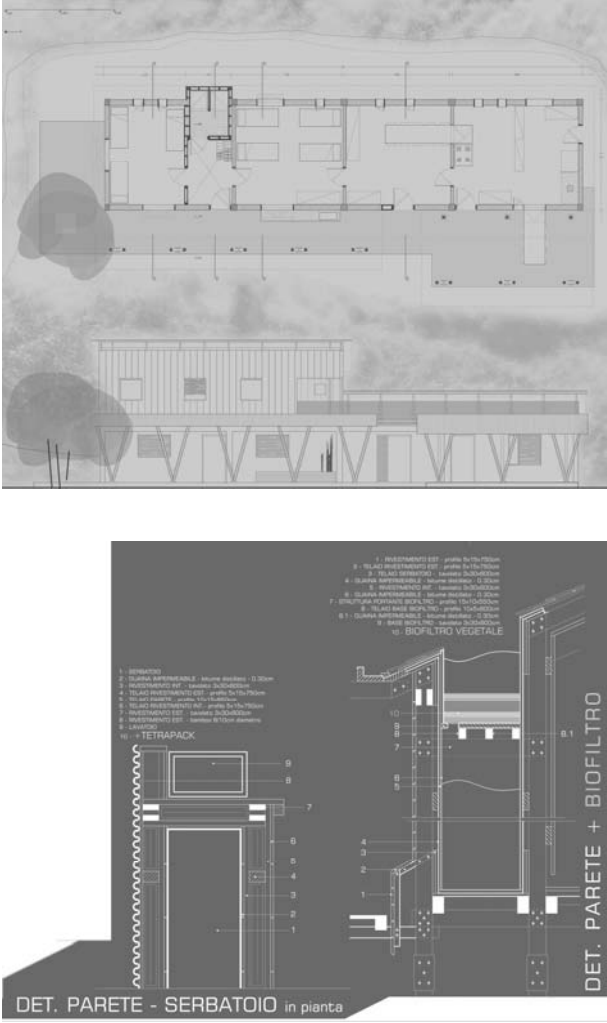
Un aspetto che colpisce molto “un occidentale” è che le popolazioni tropicali vivono le loro relazioni sempre all'aperto, magari al riparo solo di qualche arbusto. Questo aspetto si traduce nella volontà di dar loro un “salotto” all'interno dell'abitazione ma con lo stesso carattere di quello attuale ovvero aperto, ma coperto e protetto. Ogni stanza è dotata di due pareti completamente apribili così da permettere la regolazione della ventilazione e quindi della temperatura.

Le acque piovane sono convogliate, tutte, in serbatoi provvisti di bio-filtri vegetali e l'isolamento termico è assicurato dal tetrapack posto all'interno delle pareti mentre all'esterno il rivestimento in bamboo permette una micro ventilazione naturale. Il sistema di tettoie funge da schermo durante le ore diurne. L'idea è quella di un centro di istruzione primaria progettato nell'ottica di un'architettura a km 0 con l'impiego di tecnologie ibridate (utilizzando mate-riale di scarto della filiera agro-alimentare del mais) e in accordo con i principi della autocostruzione.

La severa disposizione geometrica dei volumi costituisce uno sfondo neutro per la concezione spaziale degli ambienti.

Questa articolazione ha principalmente due scopi: uno di ordine funzionale, cioè di garantire autonomia e libertà di movimento; l'altro di ordine climatico. La suddivisione in aule singole consente una circolazione ottimale dell'aria e quindi un'efficace ventilazione.

Contiamo di offrire il nostro progetto di tesi alle comunità che vivono ai tropici sostenute dalle organizzazioni della cooperazione internazionale. Basterebbe per questo riflettere su di un solo dato e cioè che le foreste tropicali (comprese tra il tropico del cancro e quello del capricorno) coprono il 24% delle terre emerse. A noi ci è parsa una sfida notevole poter progettare soluzioni adattabili ad 1/4 delle terre che formano il nostro pianeta.



CITTA' INFORMALI

Paola Manzo e Concetta Vitelli

Molte volte ci è stato chiesto di descrivere o semplicemente di parlare della nostra “esperienza indiana”, compito quanto mai arduo e gravoso. Potremmo dilungarci sulle enormi bellezze che questo paese offre, lo splendore del Taj Mahal, il viaggio in Rajasthan paese dei colori e dei maharaja, le incantevoli valli alle pendici dell'Himalaya, o ancora i suoi magnifici templi e le imponenti moschee insomma potremmo continuare all'infinito e siamo certe che ancora una volta dimenticheremmo qualcosa.

Un viaggio in India non serve solo per visitare luoghi, è soprattutto l'incontro/scontro con il suo pensiero, la sua cultura e le sue stridenti contraddizioni; in un luogo in cui le regole di vita occidentali sono messe a dura prova.

L'India è una grande Democrazia, è la patria di Gandhi, è un paese molto esteso... tutti lo sanno, ma le contraddizioni che la caratterizzano sono molto più forti di quello che si possa pensare dall'esterno; è allo stesso tempo la patria di Bollywood e dell'alta tecnologia, di ricchi uomini d'affari e della povertà più nera.

Quando siamo partite per l'India pensavamo di essere preparate a vivere in situazioni estreme; chi vive nel caos di Napoli e sperimenta quotidianamente le conseguenze della sua elevata densità demografica, doveva, secondo noi, essere in grado di affrontare tutto!

Ma appena arrivate a Mumbai ci siamo subito rese conto che densità elevata e traffico caotico sono ben altra cosa! Si è soprafatti dal rumore, dal caos, da una folla sterminata di persone, auto, veicoli, animali. Ovunque si guardi c'è qualcosa che si muove senza nessuna regola o logica apparente. La vita palpita, vibra ovunque.

E poi la sporcizia, i cumuli di spazzatura, l'aria densissima che ti sembra di non riuscire a respirare e il sudore che ti corre lungo la schiena fa desiderare un verde prato di montagna dove stendersi a guardare il cielo che a Mumbai non c'è, perché si è

Allora sei stato in India. Ti sei divertito?

No.

Ti sei annoiato?

Neppure.

Che ti è accaduto in India?

Ho fatto un'esperienza.

Quale esperienza?

L'esperienza dell'India.

E in che consiste l'esperienza dell'India?

Consiste nel fare l'esperienza di ciò che è l'India.

E che cos'è l'India?

Come faccio a dirtelo? L'India è l'India

Alberto Moravia, “Un'idea dell'India”

trasformato in una volta lattiginosa sempre uguale. La sensazione è quella di vivere in una sorta di caos cosmico primordiale in cui si è solo una particella infinitesimale alla ricerca di un piccolo spazio di sopravvivenza.

“Bombay is a place where it is easy to die. But it is not possible, even for a second in this pulsating city with its unrelenting assault on the senses, to forget that one is alive”¹.

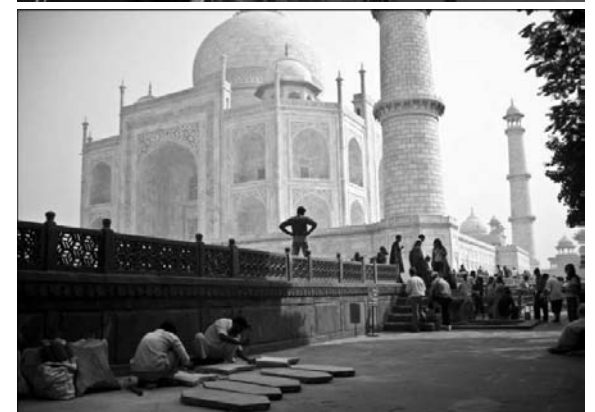
Difficile vivere a Mumbai, ma lo sciame umano che fa della strada la sua prima casa, non ti fa pensare a sconforto o a disperazione o ad una corsa frenetica per avere di più; sarà che le loro innumerevoli religioni-filosofie li aiutano a guardare alla vita in modo completamente diverso da noi occidentali. E' sorprendente scoprire la ricchezza di dei e divinità che caratterizzano le loro religioni, è quasi impossibile orientarsi nell'affollato pantheon.

Sorprendente è la cordialità della gente, la loro apertura agli altri, il forte desiderio di sapere, di conoscere, di imparare.

La città ci appare un microcosmo, una rappresentazione della totalità ad un livello di complessità frattale. Un universo fatto di cemento, vetro, acciaio, legno, lamiere e stracci aggrovigliati uniformemente. Enormi masse si concentrano in un affastellamento di casupole e baracche che generano configurazioni paragonabili ai nidi degli insetti, ma ancora più complesse a causa delle variabili culturali.

Tutte le grandi città del mondo da Rio de Janeiro a Nairobi offrono simili scenari, fenomeni di marginalità sociale che hanno dimensioni differenti ma le cui cause ed esiti sono analoghi.

L'urbanizzazione è un fenomeno antico che risale alla rivoluzione industriale quando per la prima volta, in Inghilterra, numerosi contadini lasciarono i villaggi e il lavoro dei campi per cercare nuove opportunità nelle città industrializzate.



¹ Erich Follath, *The paradox of Mumbai*, fonte web.

Nacquero così gli *slums*, quartieri fatiscenti e malsani che sorgevano intorno alle fabbriche e ai luoghi di lavoro dove gli operai vivevano in condizioni sub-umane. Sono passati secoli ma il fenomeno non si è arrestato anzi ha conosciuto una crescita esponenziale: la città è sempre di più la sirena che attrae i disperati del mondo che pensano di trovare nel suo inferno una opportunità che consenta, se non di vivere, almeno di sopravvivere.

La nostra idea di baraccopoli, quella delle stampe vittoriane, con bambini cenciosi, denutriti e dalle facce sporche di fuliggine risulta essere un'immagine quasi romantica: a Mumbai siamo di fronte ad un fenomeno che è totalmente mutato per i numeri, per la diffusione, per la complessità di problemi a cui nessuno è riuscito finora trovare una soluzione possibile.

Negli ultimi decenni la città, ma più in generale l'India, ha visto crescere in maniera esponenziale la sua popolazione. Capitale commerciale e dell'intrattenimento Mumbai ha conosciuto, a partire dalle liberalizzazioni del 1991 un forte boom economico, divenendo il fulcro economico di tutta la nazione. La sua rapida crescita e il suo sviluppo interessano però solo una piccola fetta della popolazione. Il 60 % degli abitanti vive infatti nelle baraccopoli, in condizioni di estrema precarietà. Mancanza di infrastrutture, di acqua potabile, di spazi pubblici, di strutture igienico-sanitarie sono le caratteristiche di insediamenti costruiti in modo spontaneo, in zone geologiche a rischio e che occupano solo il 10% dell'intero territorio. Morfologie complesse ma coerenti, costruite gradualmente con unità rettan-golari ed utilizzando qualsiasi materiale edilizio disponibile, nascono velocemente nella città. Tutto ciò che le persone percepiscono dal di fuori è la bruttezza delle strutture, un universo che pullula di topi e scarafaggi, una sequenza di stalle maleodoranti, di strade strette che corrono lungo fogne a cielo aperto. Ma all'interno la vitalità delle persone che abitano quelle baracche non ha eguali. Destrezza, inventiva, trucchi sorprendenti. Una forza lavoro che assembla, riproduce, ripara. Storie di chi abbandona il proprio villaggio in cerca di un futuro migliore. Rifugiati urbani, nuovi poveri, *squatters*. Un mix di diverse comunità, gruppi religiosi, un insieme di persone che calcolano come sopravvivere nelle circostanze più avverse. Artisti della sopravvivenza. Notevoli architetti che progettano l'uso del proprio spazio ristretto in maniera geniale.

Lo *slum* è il risultato di numerose piccole decisioni individuali, più che di una pianificazione studiata. Con l'aumentare della densità, l'abitante costruisce verso l'alto e verso l'esterno per guadagnare spazio senza ostacolare l'accesso alle abitazioni. Le case sono vicinissime o costruite muro contro muro, creano isolati abitativi che

inglobano lo spazio della strada e lo trasformano in un percorso di accesso privato.

All'omogeneità morfologica dell'insediamento corrisponde una molteplicità di variazioni nelle singole abitazioni che tuttavia, nel replicare senza soluzione di continuità la singolarità della loro architettura, finiscono per fondersi fino a formare un'unità architettonica superiore chiaramente individuabile.

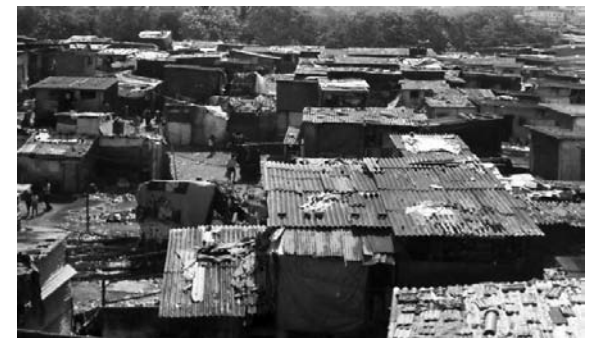
Le autorità considerano lo *slum* una minaccia perché non controllabile direttamente, un paludoso quartiere da recuperare. Ecco allora che nuove politiche d'intervento vengono stabilite a favore dei poveri urbani. Mumbai è una delle poche città al mondo che ha definito una politica nei confronti degli abitanti dello *slum*. Ma una serie di tranelli si nasconde dietro l'apparente efficacia delle norme scritte. I nuovi programmi di risanamento legano l'edilizia a un mercato immobiliare ristretto e dipendono esclusivamente dal settore privato, che può ricavare preziosi bonus di terreni edificabili dalla costruzione di nuovi alloggi per gli abusivi. Questo genera corruzione, edifici di pessima qualità in località congestionate, poche strutture sociali.

Nuove abitazioni di 25 mq vengono offerte a costo zero alle famiglie dello *slum* e lo squallore delle baraccopoli viene sostituito con solidi edifici di cemento con la novità di un bagno all'interno dell'appartamento.

Ma la sterilità delle soluzioni insediative prospettate, la povertà materiale, semplicemente più banale e geometrica, delle nuove architetture offerte agli abitanti trasferiti dagli *slum*, non inverte - al contrario - contribuisce ad accelerare l'inevitabile dinamica che accomuna tutte le aree urbane dei paesi in via di sviluppo: la creazione di due città differenti, una per i ricchi e una per i poveri.

Tuttavia nonostante i tentativi di trasferire i loro abitanti, le aree urbane informali, continuano a costituire una città all'interno della città. Anzi, come afferma Robert Neuwirth, in una città dove gli abusivi sono più del 50%, non sono gli *slum* la città nella città, ma sono piuttosto i quartieri delle classi medie e alte a costituire piccole enclave separatiste. Gli abusivi sono la maggioranza quindi sono loro la città.

Queste le premesse, da studi, ricerche, da una esperienza di vita: una collaborazione internazionale tra la facoltà di Architettura di Napoli "Federico II" e il "Rizvi College of Architecture" di Mumbai. Un soggiorno di sei mesi nella città con lo scopo di conoscere e capire il contesto, di imparare dall'esperienza diretta e dalle lezioni critiche a misurarsi con il problema dell'abitazione a Mumbai, con la speranza di riuscire a proporre soluzioni architettoniche più umane ed adeguate; di sperimentare, anche alla luce delle politiche in atto,



un'architettura partecipata connessa ai concetti di territorialità umana e spazio personale.

Il risultato di tutto questo! Una proposta, un possibile modello, una speranza: un progetto di *social housing* per Mariamma Nagar, un comunità di 1400 famiglie che vive in una baraccopoli sorta su un'area di 1,5 ha. Un progetto in cui sostentamento e rifugio sono visti come un tutt'uno piuttosto che come entità separate, dove non solo i bisogni basilari ma anche le prerogative specifiche delle persone sono tenute in considerazione. L'obiettivo è stato quello di porsi al lavoro riguardando all'architettura nuovamente, e con decisione, come ad un'arte anche sociale, in termini di attenzione al contesto, ma soprattutto di impegno a considerare la qualità della vita che il progetto può determinare per gli abitanti. Uno scopo preciso: dare alle persone un rifugio, un posto dove possano sentirsi più umani, più vivi, più soddisfatti. Sopralluoghi, schizzi, questionari, interviste, secondo l'itinerario tracciato da Alexander, ci hanno raccontato i segreti del sito, suggerito un linguaggio per un nuovo progetto.

La scelta dell'area è stata così compiuta in maniera molto accurata, dopo una serie di sopralluoghi effettuati anche su altri siti. L'area di Worli, scelta, è infatti situata nella parte sud della città, in una posizione strategica, circondata com'è da aree verdi e da centri pubblici nevralgici, prossima quindi alla rete di opportunità che ogni vera città offre: prossimità al lavoro, ai mezzi di trasporto pubblico, ai centri educativi e sanitari.

In quest'area nonostante la comunità viva in condizioni pessime, la priorità assoluta è quindi far sì che le famiglie restino sul posto. E' importante ubicare i nuovi alloggi in situ, sia in una scelta strategica rivolta al recupero di un contesto sociale disagiato tuttavia consolidato nel corso dei decenni, sia per evitare di distruggere tutta la complessa e stratificata rete di relazioni creatasi all'interno della comunità.

La *conditio sine qua non* del nostro intervento è stata quindi il rispetto dell'eredità ambientale e culturale preesistente, costruita nel corso di molte generazioni, con l'eliminazione dei problemi primari esistenti. Ciò ha significato "conservare" la struttura dell'insediamento, connetterla attraverso un'arteria urbana al resto della città e sviluppare una tipologia edilizia – un possibile modello – capace di assecondare i bisogni dei futuri occupanti a costi ridotti e, allo stesso tempo, facile da espandersi e replicarsi. Abbiamo, quindi, definito una *cellula urbana*, un isolato di studio a cui applicare una serie di soluzioni architettoniche per la riqualificazione degli edifici e per le opere infrastrutturali necessarie a connettere lo slum con il resto della città.

Dal punto di vista urbanistico, è stata tracciata una nuova strada che taglia il sito nella parte alta e

consente di congiungere il nuovo quartiere alla città attraverso l'utilizzo dei trasporti pubblici. Hanno completato il sistema viabilistico una zona di parcheggio esterna all'area di progetto, in grado di soddisfare le esigenze dell'utenza, e la realizzazione di due *green streets* che corrono ai margini dell'insediamento.

Il progetto si attiene alle norme previste dagli strumenti urbanistici vigenti: *The city development plan* e *The Coastal regulation zone*.

Il sito sarà edificato per il 50% di cui il 40% destinato alle unità abitative (232) e il 10% a strutture per la comunità; il restante 50% sarà così suddiviso: 15% per le strade, 20% per gli spazi aperti e 15% per le aree verdi.

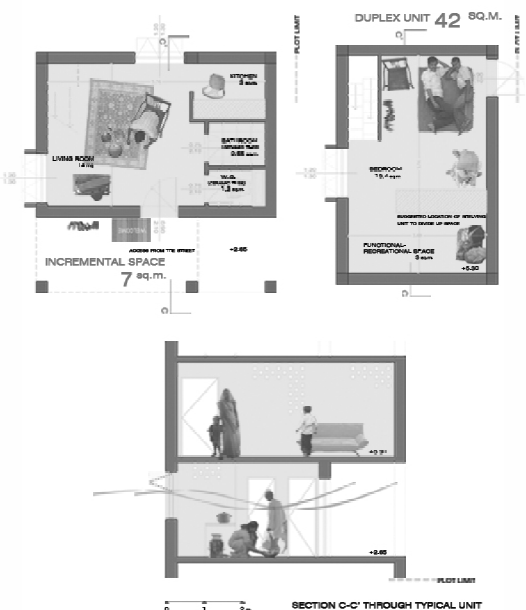
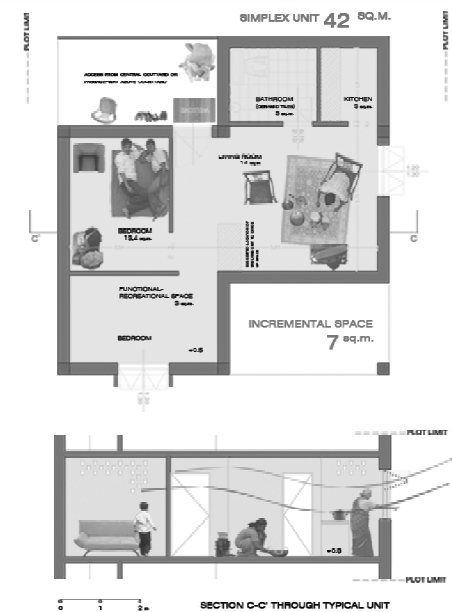
Dal punto di vista insediativo, il prototipo di una *cellula urbana* "plot" è stato pensato come una unità facilmente combinabile, riproducibile ed esportabile in altri contesti.

Ogni plot è composto da quattro o più edifici che si relazionano tra di loro in modo tale da creare un sistema di corti, indispensabili sia dal punto di vista climatico che sociale. Abbiamo infatti individuato quale fattore chiave per il decollo economico di una famiglia di scarse risorse la presenza di uno spazio in cui possa svolgersi la vita della "famiglia allargata", quell'unità di vicinato cara ai sociologi ed all'architettura del dopoguerra italiano.

Gli edifici non superano i quattro piani in altezza e sono costituiti dalla combinazione di unità simplex e duplex ciascuna di 42 mq che si alternano in modo sfalsato creando degli spazi vuoti di 7 mq. Tali spazi potranno divenire il futuro *incremental growth* delle singole unità. L'idea è stata quella di creare dei varchi all'interno del corpo di fabbrica compatto: spazi ai quali gli abitanti potranno attribuire il senso loro più significativo nel tempo.

Ogni edificio è caratterizzato da una serie di aperture disposte e orientate in modo tale da massimizzare la circolazione dell'aria e da utilizzare la radiazione solare naturale. Per quanto riguarda i materiali e le tecniche costruttive si sono utilizzati dei sistemi *low cost* che non significano *low quality*: abbiamo fatto riferimento alla tradizione locale prevedendo l'utilizzo di materiali e tecniche costruttive noti agli abitanti dello *slum*, i quali devono essere coinvolti attivamente, sia dal punto di vista pratico che economico, nella realizzazione di unità abitative adeguate alle caratteristiche specifiche di un clima caldo-umido.

Ogni risparmio sulla struttura statica è fondamentale. Essa non costituirà solo lo scheletro di supporto per gli ampliamenti individuali, ma anche l'involucro che definirà il futuro fronte urbano. La struttura sarà dunque realizzata in cemento armato e lasciata a vista per distinguerla dalla muratura. Le tipologie costruttive scelte consentono, in parte, il



ricorso all'autocostruzione, indispensabile per mantenere i costi bassi ed offrire agli abitanti una prospettiva di trasformazione della casa in funzione dei loro bisogni futuri.

Gli edifici, così progettati, andranno a ricomporre il *pattern* dello slum sull'intera area d'intervento disponendosi in maniera tale da creare percorsi pedonali e carrabili, aree verdi, spazi aperti dedicati alla socialità, nonché una scuola e un *women center*.

Gli spazi pubblici sono stati definiti con grande attenzione: dovranno rappresentare i punti di riferimento del nuovo insediamento, da un lato favorendo negli abitanti lo svilupparsi di un sentimento di appartenenza alla comunità che compongono, dall'altro favorendo l'identificazione di quella stessa comunità e del luogo in cui vive, da riconoscere parte integrante della città. In tal senso, il progetto conferma la *bazaar road* - fulcro della vita sociale tipico degli insediamenti spontanei - e ne ripropone il senso e la struttura, ampliandone la dimensione e prevedendo la creazione di unità commerciali filtro tra la strada e le corti interne degli edifici.

In fine il problema di come finanziare il progetto. La difficoltà della questione ci ha spinto all'analisi di tre possibili soluzioni: abbiamo indagato nel campo del sistema dei finanziamenti indiano, sul ruolo delle ONG e sulla possibilità di un auto-finanziamento da parte della comunità. Siamo giunte alla conclusione che l'individuazione delle risorse già esistenti nelle varie comunità e le loro capacità auto-organizzative nonché le attività economiche di sussistenza sviluppatesi spontaneamente sono i punti da cui partire per formulare nuove strategie di finanziamento in alternativa a quelle esistenti. La presenza di un *women center* per dar vita ad attività generatrici di reddito in sinergia con le ONG è fondamentale per l'irrobustimento dell'economia della comunità e la creazione di gruppi di risparmio in cui la donna assume un ruolo chiave.

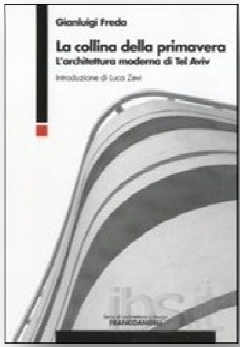
Abbattere i confini simbolici tra lo slum e la città, cambiare la percezione, largamente condivisa, dello slum come anti-città è stato l'obiettivo essenziale del nostro progetto.



Immagini finali del progetto



quarta di copertina

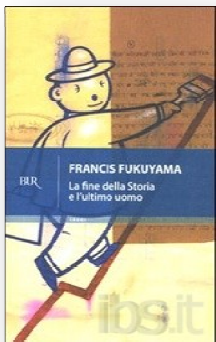


G. Freda

La collina della primavera.

FrancoAngeli, Milano, 2011

Un quadro di Tel Aviv, Sito Patrimonio dell'Umanità nel 2003 grazie all'alta concentrazione di architetture ispirate dalla poetica del Movimento Moderno. L'architettura di Tel Aviv è il simbolo della ricerca degli Ebrei di un'identità nuova. Contrapposta ai valori tradizionali incarnati da Gerusalemme, la bianca Tel Aviv rappresenta il volto moderno del popolo ebreo. A differenza di altre città moderniste, però, essa accoglie nelle sue case bianche altri significati che gli Ebrei portarono con sé lasciando l'Europa per "salire" in Eretz Israel agli inizi del XX secolo. Uno spostamento fisico e spirituale nella costante ricerca di un'identità nuova e finalmente moderna e che prepotentemente si insinuò nell'architettura, la cui importanza storica e culturale, però, non ha avuto, nel nostro Paese, l'attenzione che merita. Questo libro vuol rimediare a questa distrazione, proponendo un'approfondita analisi critica ed un'accurata documentazione fotografica ed iconografica in grado di raccontare l'intensa produzione degli architetti ebrei che, tornati in Israele dopo aver studiato alla Bauhaus e aver lavorato con Mendelsohn, Le Corbusier, Bruno Taut, promossero lo spirito modernista adattandolo a condizioni culturali e geografiche uniche, costruendo una "città bianca" che non somiglia a nessun'altra e che inconsapevolmente è diventata quasi il simbolo della modernità del popolo ebreo.



F. Fukuyama

La fine della storia e l'ultimo uomo (trad. it. 1996)

Rizzoli, Milano 2003

Siamo alla fine della Storia e all'ultimo uomo e alla fine quindi di tutta la società umana e planetaria? Questa domanda ha suscitato polemiche tra gli stu-

diosi. Le due forze motrici della storia, “la logica della scienza moderna” e “la lotta per il riconoscimento”, portano al collasso di ogni totalitarismo. Ma nasce un'altra domanda: sono sufficienti la libertà e l'uguaglianza, sia politica sia economica a garantire una condizione sociale stabile e soddisfacente?

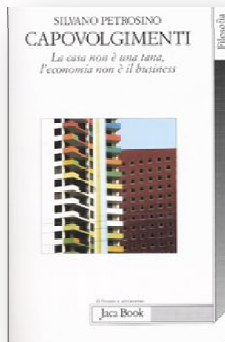


E. Morin

La sfida della complessità a cura di A. Anselmo e G. Gembillo

Le lettere, Firenze 2011

«La sfida della complessità» è lo scritto che, forse più di ogni altro, costituisce un'immediata e valida introduzione non solo al pensiero di Edgar Morin, ma alla Complessità in generale. È un testo che per la sua chiarezza e agilità logico-espressiva può fornire un fondamentale contributo al raggiungimento di scopi non solo teoretici, ma anche formativi. La sfida consiste nel capire che, oggi più che mai, il termine complessità ha acquisito una pregnanza epistemologica di cui non si è compreso ancora a fondo il significato. Esso racchiude in sé una potenza rivoluzionaria di portata ontologica, logica, epistemologica, e quindi anche etico-formativa. Una rivoluzione che ha investito e continua a investire il nostro modo di intendere la realtà, l'immagine della realtà fuori di noi, la visione del mondo, il modo di organizzare i saperi, la conoscenza, l'impostazione delle varie discipline, l'orizzonte di senso generale in cui ci muoviamo.



Silvano Petrosino

Capovolgimenti. La casa non è una tana l'economia non è un business

Jaca Book, Milano 2008

Proseguendo l'indagine sul luogo e sull'abitare iniziata con "Babele. Architettura, filosofia e linguaggio di un

delirio", Petrosino affronta in questo testo il tema della casa e del nesso che lega l'economia alla giustizia. Anche in tale caso la questione di fronte alla quale la riflessione si trova con insistenza ricondotta è quella relativa alla posizione del soggetto, quella che quest'ultimo si sforza di assumere, ma anche e soprattutto quella ch'egli, al di là di ogni sua ingenua convinzione finisce in verità per assumere. "Non c'è esperienza che possa definitivamente allontanare da sé fantasmi, illusioni, sensi di colpa, autocensure e paure; di conseguenza non c'è calcolo economico che possa del tutto escludere dalla propria ricerca di giustizia l'insistente rischio di quel capovolgimento essenziale al termine del quale ci si trova di fronte alla perversione; anzi, a tale riguardo non è affatto raro che proprio l'insistenza sulla prima abbia condotto e continui a condurre il soggetto nei pressì della seconda. Infatti, chi può negare che nel suo abitare l'uomo abbia spesso finito per costruire non una casa, ma una torre o una prigione o una tana e talvolta perfino una tomba, dando così vita a un'economia indifferente a ogni richiamo della giustizia? Giustizia e perversione dunque, e sempre intrecciate tra loro: anche per questa ragione l'uomo non è mai un semplice vivente; anche per questa ragione l'uomo non è ancora veramente a casa".

direttore

alberto cuomo

comitato scientifico

roberto collovà

alberto cuomo

antonio f. mariniello

claudio roseti

sergio stenti

gabor szaniszlò

redazione

giovanni bartolo

francesca buonincontri

andrea carbonara

gaetana laezza

raffaele nappo

francesco sorrentino

segreteria di redazione

gaetana laezza

editor

giovanni bartolo