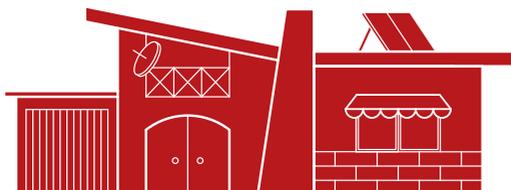




ARCHITETTURA & ORDINARIETÀ



ICAR65 Percorsi multidisciplinari di ricerca Vol. II

Genova University Press
Collana *Percorsi di Architettura*

Responsabile

Prof. Arch. Enrico Dassori

Direttore DSA - Dipartimento di Scienze per l'Architettura
Scuola Politecnica, Università degli Studi di Genova

Comitato scientifico

Maria Canepa

Giacomo Cassinelli

Antonio Lavarello

Katia Perini

Chiara Piccardo

Gian Luca Porcile

Paola Sabbion

Davide Servente

ICAR65

L'oggetto di studio di ICAR65 è l'architettura in tutti i suoi aspetti e nelle sue relazioni con altre discipline.

Si intende inoltre approfondire gli aspetti teorici rintracciabili nelle diverse culture architettoniche, a partire da un'attenzione alla realtà che prenda in esame il disegnato e il costruito nella loro accezione più ampia.

L'ambiguità dei confini dell'architettura intesa come disciplina specialistica rende necessaria una disponibilità allo scambio e alla collaborazione. L'architettura è una disciplina dal carattere collettivo e la ricerca in architettura non può isolarsi in ambiti specialistici ma deve favorire il dialogo fra diverse competenze.

Gli obiettivi che ICAR65 si propone sono:

- lo sviluppo della ricerca scientifica e la creazione di un terreno di scambio tra i diversi saperi legati all'architettura;
- la diffusione della cultura architettonica al di fuori del suo ambito specifico, anche coinvolgendo specialisti in altre discipline;
- la didattica a livello universitario, anche ricorrendo a forme di sperimentazione;
- la comunicazione rivolta a un pubblico generico.

I risultati che ICAR65 si propone di produrre possono assumere la forma di pubblicazioni, conferenze, mostre e workshop.

I membri di ICAR65 sono alcuni dottori di ricerca in architettura dell'Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Scienze per l'Architettura: Maria Canepa, Giacomo Cassinelli, Valeria Iberto, Antonio Lavarello, Marina Leoni, Katia Perini, Chiara Piccardo, Gian Luca Porcile, Paola Sabbion e Davide Servente.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

ARCHITETTURA & ORDINARIETÀ

A cura di

Chiara Piccardo e Davide Servente

Comitato scientifico del volume

Carmen Andriani, Alberto Bertagna e Adriano Magliocco

Testi di

Carmen Andriani, Andrea Anselmo, Jacopo Baccani, Francesco Bacci, Elisa Bassani, Sara Becchio, Alberto Bertagna, Paolo Borghino, Nicola Braghieri, Eleonora Burlando, Maria Canepa, Alessandro Canevari, Laura Daglio, Carlo Deregibus, Sara Favargiotti, Maria Carmela Frate, Giovanni Galli, Elisabetta Ginelli, Antonio Labalestra, Isabella Laura La Rocca, Antonio Lavarello, Marina Leoni, Christiano Lepratti, Adriano Magliocco, Luca Medici, Fabiano Micocci, Eugenia Murialdo, Giacomo Pala, Katia Perini, Chiara Piccardo, Gian Luca Porcile, Luca Prestia, Marco Ragonese, Rossana Raiteri, Ernesto Ramon Rispoli, Emanuele Romani, Paola Sabbion, Eliana Saracino, Valter Scelsi, Paul Schmitthenner, Davide Servente, Emanuele Sommariva, Luigi Vessella





È IL MARCHIO DI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

Genova, ottobre 2015

ISBN 978-88-97752-58-5

I testi contenuti sono stati sottoposti a doppia peer-review.

I testi contengono materiale protetto da diritto d'autore il cui uso non è stato autorizzato dai rispettivi proprietari. La presente pubblicazione non ha scopo di lucro ma di ricerca. Le immagini sono inserite all'interno di testi di carattere accademico e costituiscono parte integrante di un'elaborazione critico-teorica. I curatori ritengono che per tali motivi questo utilizzo ricada sotto il cosiddetto *fair use*. Chi desideri fare uso del materiale contenuto nella presente pubblicazione per scopi che vanno al di fuori dal *fair use*, deve ottenere il permesso dai titolari dei diritti d'autore.



REALIZZAZIONE EDITORIALE
DE FERRARI COMUNICAZIONE SRL
via D'Annunzio 2 · 16121 Genova
Tel 010 5956111 / 010 587682 · Fax 010 0986823
info@deferrarieditore.it
www.deferrarieditore.it

L'editore rimane a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

- Premessa
- 11 **Everyday Project**
Il progetto quotidiano
Carmen Andriani
- Introduzione
- 16 **Une saison dans l'ordinaire**
Adriano Magliocco
- 19 **La mite legge nell'arte, in particolare nella costruzione**
Un discorso
Paul Schmitthenner, traduzione di *Nicola Braghieri*
- 31 **Sobrio, ordinario, non-appariscente**
Nicola Braghieri
- 42 **La modestia oltre la saggezza**
Progettare l'ordinario architettonico
Carlo Deregibus
- A un primo sguardo, l'ordinario pare un concetto puramente statistico: tuttavia, proprio dai termini matematici emerge una natura più sfuggente, che ha genesi nel reale ma sede negli immaginari. È una dimensione convenzionale che l'architetto poteva un tempo controllare attraverso la saggezza: ma nel contemporaneo, la possibilità di (ri)cominciare a produrre l'ordinario e il suo significato dipende dal riuscire ad andare 'oltre' quella saggezza, ormai incapace di legittimare l'agire progettuale.
- 52 **L'esperienza dell'ordinario in architettura**
Luca Medici
- L'oggetto sarà quello di proporre un'identificazione dell'architettura dell'ordinario, dal punto di vista di chi la intende come un fenomeno concreto e reale, fatto di vita, di uomini e di materialità, come esperienza toccante. Ordinaria non sarà dunque l'architettura, bensì la modalità con cui essa, nel continuo confronto con l'esistenza, dovrà manifestare l'esperienza umana come *aesthesis* del mondo, in cui, le emozioni dell'uomo, vi possano ancora trovare dimora e rifugio.
- 62 **La tradizione dell'ordinario**
L'architettura europea tra le due guerre
Marina Leoni
- Può l'architettura essere ordinaria o è destinata per sua natura allo straordinario, in modo più o meno dichiarato? Il caso dell'architettura tradizionalista europea del Novecento, che fa dell'ordinario uno dei suoi capisaldi teorici, mostra la possibilità di un'architettura ordinaria o mostra, invece, che in architettura anche la regola è un'eccezione, ossia che anche l'ordinario non è per tutti?

- 70 **Tra leggibilità e risignificazione**
Griglie culturali e perturbative produzioni dell'Arte
Elisa Bassani, Alessandro Canevari
 L'intervento si propone di leggere, attraverso il mondo del significato e dei pattern culturali, il rapporto tra ordinarietà e straordinarietà in Architettura. Il fine è di condurre una riflessione sospesa tra la solida leggibilità di ciò che aderisce ad un ordine e la continua risignificazione tipica dell'Arte.
- 79 **L'ordine del paesaggio**
Architettura&Ordinarietà nello sguardo del cinema
Antonio Labalestra
 Il paesaggio ordinario appare come uno spazio discorsivo in cui il concetto di identità è progressivamente eroso. Rispetto la necessità di individuare tratti di continuità entro cui definire l'appartenenza dello spazio architettonico ad una categoria semantica riconoscibile, quella di guardare il paesaggio attraverso l'obiettivo cinematografico, è una prassi che potrebbe aiutare a riconoscere i caratteri estetici distintivi di un nuovo ordine del paesaggio.
- 88 **L'(in)consistenza dell'ordinarietà**
Il quasi niente di Pasolini e l'inutile di Livio Vacchini
Patrick Giromini
 Ciò che sembra di più comune e condiviso come l'ordinarietà, quel persistere nel tempo malgrado i cambiamenti che viene riconosciuto come consistente nel suo essere sempre attuale, può trovare visioni discordanti. Questo succede nei modi diversi di guardare e conoscere il mondo da parte di Pier Paolo Pasolini e Livio Vacchini.
- 97 **Ordinarietà liminale**
Marco Ragonese
 La soglia è lo spazio in cui lo statuto di qualcuno o qualcosa cambia. Gli spazi-soglia e il loro statuto 'sottile' ma di grande spessore semantico, servono a tenere insieme condizioni spesso non conciliabili – diventando così terreno di confronto e conflitto – oppure a definire un campo in cui la condivisione e la comprensione sanciscono la coesione di una comunità. L'ordinarietà liminale si configura come un progetto sottinteso in cui il varcare segna un passaggio di trasformazione.
- 104 **Ordinario moderno: prodotto del comfort democratico**
Emanuele Romani
 Dalle origini della civiltà industriale contemporanea, l'architettura ordinaria subisce una lenta evoluzione indotta dalla sua stessa natura: la ricerca permanente dell'adeguamento della prestazione. Il testo traccia una sintesi delle varie tappe di questa evoluzione, dagli aggiornamenti di architettura civile proposti all'inizio del XIX secolo da Jean-Nicolas-Louis Durand fino alle realizzazioni contemporanee che rendono quei testi 'primordiali' ancora capaci di orientare l'attualità.

- 114 **The Everyday today**
Pensieri e rappresentazioni dell'ordinario
Emanuele Sommariva
 L'architettura e gli ambienti della quotidianità rappresentano i veri spazi di confronto politico e trasformazione della città contemporanea. Dalla seconda metà del secolo scorso, architetti e urbanisti hanno guardato a questi luoghi non più con una visione top-down, bensì tenendo conto di una produzione, appropriazione e condivisione non convenzionale, anti-eroica e stravagante degli spazi tenendo conto delle esigenze degli attori-fruitori degli stessi.
- 124 **La musealizzazione dell'ordinario**
Paola Sabbion
 Attribuire a un edificio comune lo status di 'monumento' può sembrare un ossimoro, ma non è un fatto né impossibile né isolato. Ciò che accomuna le diverse forme in cui si esprime il fenomeno della musealizzazione dell'ordinario sembra essere la volontà di intendere l'ordinarietà come lo strumento attraverso il quale la società di massa costruisce e ricostruisce continuamente il proprio passato e la propria identità.
- 138 **La dignità dello spazio della detenzione**
Una casa collettiva chiamata carcere
Luigi Vessella
 Il carcere rappresenta un luogo lontano dall'esperienza della maggior parte delle persone, ma sono proprio gli spazi più comuni e ordinari che lo caratterizzano e lo configurano come luogo essenziale dell'abitare. Lo spazio della cella, lo spazio per la socialità, il soggiorno e quello del cortile, rappresentano le componenti fondamentali che lo costituiscono e lo strutturano attraverso regole e comportamenti. L'articolo indaga il ruolo dello spazio del carcere nel processo rieducativo.
- 149 **Riordinare lo straordinario**
Maria Carmela Frate
 Oggi i fatti architettonici accadono tra ordinarietà e straordinarietà, due mondi autoreferenziali in cui il cittadino tenta di comprendere la seconda categoria ma si sente più rassicurato nella prima perché più familiare. Costatati i cambiamenti climatici, nella intrinseca necessità dell'architettura di relazionarsi con i contesti, l'architetto deve lasciarsi trasformare in curatore dei luoghi e attuare interventi sostenibili, occasione unica per costruire nuove espressioni su vecchi contesti e per dare ordine a quel nuovo che appare troppo straniante.
- 160 **Il rapporto tra l'ordinario e la normativa**
Una formalità o una questione di qualità?
Maria Canepa
 Le istanze promosse dallo sviluppo sostenibile, tradotte in normative specifiche, potrebbero costituire una nuova opportunità di riscatto per l'architettura dell'ordinario, avendo come finalità una distribuzione equa delle condizioni di benessere, a livello economico, sociale, e culturale. La definizione di standard energetico-ambientali per le nuove costruzioni e per gli edifici esistenti potrebbe contribuire alla riqualificazione di molti manufatti che confluiscono nel magma dell'ordinario.

- 169 **Tipo, stereotipo e sperimentazione**
La residenza sociale fra tipologia e tecnica
Elisabetta Ginelli, Laura Daglio
 A fronte della rinnovata domanda abitativa, l'housing sociale in Italia oggi è dominato dall'innovazione tecnica e costretto da una norma repressiva e non propositiva. A partire da esempi del passato, si delineano orientamenti per una sperimentazione tecno-tipologica finalizzata alla qualità abitativa definita come risultato di un rapporto biunivoco fra tipologia e tecnica, attraverso una ordinaria sperimentazione che risponda ad una ordinaria domanda abitativa sociale in rapporto al fattore tempo.
- 179 **Hong Kong**
Cronaca di un'eclatante vittoria del generico
Antonio Lavarello
 Hong Kong si rivela capace di generare un'esperienza estetica straordinaria attraverso elementi dal carattere ordinario, extra-architettonici; se per un verso la percezione del visitatore scorre distratta tanto sulle poche architetture iconiche quanto sull'onnipresente edilizia generica, per l'altro verso essa viene coinvolta in modo totalizzante dalla densità del costruito e dal dinamismo dei flussi in cui ci si trova forzatamente immessi e, più in generale, dalla sensazione di essere parte di un enorme meccanismo.
- 193 **Prossima stazione: Alexanderplatz**
Isabella Laura La Rocca
 Alexanderplatz: la piazza più importante, critica e centrale di Berlino. È però contraddistinta anche da casualità e provvisorietà: è da sempre protagonista di faraonici concorsi di riqualifica avviati per porzioni, usata e abusata rispetto le esigenze più disparate, desiderata e appetibile per quei finanziatori e investitori più interessati a farne la propria ricchezza che la ricchezza dei cittadini. Insomma una piazza straordinariamente ordinaria.
- 201 **Aeroporti on-hold**
Luoghi di straordinaria ordinarietà
Sara Favargiotti
 Greggi di pecore, conigli, *business park*, *metropolitan park*, *leisure park*, reti *high-tech*: che cosa hanno in comune con gli aeroporti? Sono questi i frequentatori più assidui di molti aeroporti di recente costruzione. Sono queste le modalità di vivere gli aeroporti e di connetterli con il loro territorio circostante. Sono questi i paesaggi ordinari delle periferie, consolidati nell'immaginario collettivo. Con la carta d'imbarco in una mano e il trolley nell'altra, ecco come sono abitati.
- 211 **Lo strano caso di Monte Carasso**
Da realtà ordinaria a modello di qualità urbana
Eleonora Burlando
 Di fronte a contesti urbani slabbrati, informi, fatti di oggetti che non si rapportano gli uni con gli altri, dove lo spazio pubblico è diventato elemento 'residuale' del costruito, lavorare sugli spazi aperti, interstiziali e relazionali fra dominio privato e collettivo può essere una strategia utile per recuperare una qualità diffusa. L'esempio di Snozzi a Monte Carasso è portato come significativo per riscattare il concetto di ordinario elevandolo a pratica corrente di qualità e senso urbano.

- 221 **Geografie Ordinarie**
La *polykatoikia* e la forma urbana di Atene
Fabiano Micocci
 La massiva produzione e ri-produzione di un'architettura ordinaria, la *polykatoikia*, hanno generato modelli urbani pre-moderni all'interno di un sistema di crescita proto-capitalista, dando origine all'attuale estesa forma urbana di Atene. Dissolta in un indefinito tappeto di cemento, la *polykatoikia* è però dotata di un 'ordinario potenziale' che genera inconsuete relazioni sociali e rielabora il rapporto tra la singolarità e lo *skyline* urbano.
- 231 **[STRA]ORDINARIO**
L'effimero come strumento per rileggere l'urbano
Eliana Saracino
 Se l'esperienza dello spazio è una particolare forma di pratica estetica, non è detto che essa debba necessariamente durare in eterno. Può essere un istante da saper cogliere sapientemente, un avvenimento che supera i confini dell'ordinarietà. Il focus di questo contributo consiste nel mostrare come attraverso l'effimero sia possibile generare un paesaggio [stra]ordinario: un paesaggio quotidiano ma inaspettato, capace di innescare processi positivi di rilettura dello spazio urbano.
- 241 **Cellophane**
L'architettura come differenza
Giovanni Galli
- 247 **L'ordinarietà è nei dettagli**
Chiara Piccardo, Davide Servente
- 255 **Lo spazio immaginato**
Appunti per un racconto fotografico di una città qualsiasi
Luca Prestia
- 262 **Village People**
Ovvero: sei figure ordinarie e sorprendenti
Alberto Bertagna
- 272 **Architettura & ordinarietà:**
glossario incompleto di parole liberamente scelte
ICAR65, a cura di

EVERYDAY PROJECT IL PROGETTO QUOTIDIANO

Carmen Andriani

«Non ce la caviamo con il descrittivismo né con l'umanesimo tenero. È necessario avere il coraggio di riconcettualizzare alcuni temi rilevanti del nostro fare. E per questo è necessaria un'attenzione fine alle pratiche ordinarie. Fuori dalla logica terapeutica dell'operatore sociale».

C. Bianchetti, intervista 2014

Sono trascorsi due anni dalla giornata di studi che il collettivo ICAR65 ha curato su *Architettura & Ordinarierità*. Un tempo utile per togliere ai ragionamenti che seguono il limite della occasione contingente, tentando di verificarli alla prova di un tempo più ampio.

L'attenzione ai temi dell'ordinarietà non è nuova. La troviamo nel corso del novecento espressa più volte da differenti punti di vista. È la considerazione delle pratiche quotidiane, l'attenzione a ciò che la gente fa nella vita di ogni giorno (Henri Lefebvre). Azioni prevedibili, ripetute, affidabili e per questo garanti inconsapevoli di un sistema (di potere, secondo il filosofo marxista) che su quelle si fonda e da quelle, inconsapevolmente è garantito. Ma è anche l'*Everyday Urbanism* di Margareth Crawford che richiama l'attenzione, verso la fine del secolo scorso, alla città come entità sociale oltre che fisica¹, alle comunità che abitano lo spazio urbano e lo conformano, fuori dai principi della pianificazione tradizionale di cui, progressivamente, viene misurata l'inefficacia. L'urbanistica del giorno per giorno si costruisce dal basso, ed è l'urbanistica delle piccole mosse non programmabili, degli slittamenti di significato impercettibili ma persistenti. Un'urbanistica che segna la differenza fra azioni urbane decise (rivendicazione del diritto e uso di appropriazione) e pratiche situazioniste, fondate su azioni più deboli ed intermittenti ma continuate.

L'ordinarietà in questo caso investe il principio di flessibilità degli strumenti: è l'adattabilità del bricolage quotidiano che si rende malleabile alle incerte condizioni (economiche, climatiche, sociali, demografiche, migratorie, ecc.) che affliggono l'attuale condizione urbana.

Il quotidiano è più adattativo, richiama a poche regole comuni e condivise, ma anche ad accadimenti banali, tutti compresi nei registri di una normalità acquisita e per questo rassicurante.

L'ordinarietà scivola via riducendo a zero l'imprevisto, l'eclatante, l'accadimento eccezionale. Sono le azioni comuni di ogni giorno; è qualcosa che ci coinvolge e che attraversa la nostra quotidianità avvolgendola; pratiche d'uso di un sentire comune e per questo già note. Gestì ripetuti e rituali che identificano il senso più ampio dell'abitare e che estendono il concetto di valorizzazione anche a beni immateriali.

La nozione di ordinarietà coinvolge il ragionamento antropologico², passaggio obbligato per comprendere il senso dello spazio abitato dall'uomo. Gli individui conformano a sé il luogo che abitano, possono viverlo con familiarità o con disagio, lo configurano e gli danno senso attraverso comportamenti e consuetudini.

Si stabilisce quindi una reciprocità necessaria fra l'uomo e l'ambiente che esso costruisce; il valore antropologico dato all'«arte di edificare» lo spazio³ è ben rappresentato dalla sedimentazione nel tempo di una serie ininterrotta di gesti ripetuti e ordinari, nel doppio significato di rassicurazione ed al tempo stesso di irrilevanza.

Si prenda ad esempio l'*everyday life* delle comunità nomadi: esse vivono in tende che spostano continuamente. La *yurta*⁴, modello di abitazione diffuso in Mongolia, viene smontata e rimontata ad ogni tappa. Essa rappresenta un microcosmo di tradizioni materiali e immateriali, un universo concluso di consuetudini e relazioni familiari che ad ogni spostamento viene ripristinato. La reiterazione di un gesto usuale rafforza il valore di questo modo di abitare e lo legittima: attraverso l'azione ordinaria si preserva una consuetudine culturale identitaria e se ne garantisce la sopravvivenza.

Analoga considerazione si può fare per la commemorazione dell'Esodo che la comunità ebraica celebra ogni anno in un quartiere di Brooklyn a New York: per la durata di una settimana essa costruisce sulle facciate dei palazzi dei piccoli volumi provvisori e li abita⁵. Un evento che si ripete puntualmente ogni anno con azioni uguali reiterate: i moduli lignei vengono montati, poi abitati e infine smontati sempre allo stesso modo. Anche in questo caso abbiamo una combinazione efficace fra ordinarità dell'azione (abitare quotidiano) e straordinarietà del significato (celebrazione dell'Esodo).

Trasferito all'architettura il principio di ordinarità funziona da antidoto alla sovraesposizione mediatica ma non preserva dal rischio di banalizzazione e di irrilevanza. Negli ultimi venti anni l'architettura è stata spesso considerata un veicolo di comunicazione mediatica, oggetto straordinario nella opacità dei paesaggi quotidiani. Realizzata da archistar visti come supereroi, essa ha influenzato il linguaggio, orientandolo ad una comunicazione tesa a sedurre: una forma di persuasione tendenziosa che ha alterato la nozione di creatività ponendola spesso a servizio dei poteri economici o di quelli tecnici. La diffusione mediatica in scala globale ha fatto il resto; catene internazionali di Real Estate hanno creato una sorta di neofunzionalismo globale sovrastando, in nome di una ambigua aspirazione alla modernizzazione, le differenze culturali dei singoli luoghi e le necessità particolari di ognuno.

Se è vero che gli eventi eccezionali funzionano, se ben governati, da acceleratori di processi (può valere per gli eventi a impatto mediatico globale, come Olimpiadi, Esposizioni Internazionali, Grandi Eventi, Fiere Internazionali, ecc.) e che le architetture straordinarie possono funzionare come magneti, innescando una involontaria rigenerazione dell'intorno urbano (Bilbao è ancora un buon esempio in tal senso), è pur vero, d'altra parte, che i dati antropologici e geografici vanno continuamente monitorati. Ogni azione effettuata dall'uomo comporta una modificazione permanente, anche se l'artificio è temporaneo. Nel caso del progetto di architettura (di città o di paesaggio), c'è un dato di necessità che lo straordinario spesso trascura e che l'ordinario non soddisfa. Il progetto necessario comporta una vigilanza critica da parte del progettista e una grande capacità di ascolto.

Quando Corajoud realizza, in una zona periferica di Parigi abitata da una comunità marocchina, il progetto di parco *La Cour du Maroc-Jardin d'Eole*, passa molto tempo a studiarne l'uso spontaneo che la comunità ha già messo in pratica attraverso l'appropriazione di un'area industriale abbandonata, attraversata da una ferrovia non più in uso. Il luogo è incolto ma gli abitanti lo usano per mangiare insieme, fare delle feste, lasciar giocare i bambini. Il progetto di Corajoud rileva queste abitudini e le accompagna con un progetto che asseconda gli usi spontanei, migliorandone le condizioni. Come egli stesso dichiara: «il progetto interviene in una conversazione senza interrompere un discorso». Il progetto muove forme urbane già scritte e da questo trae il suo valore incrementale di necessità, di novità e di forma.

Analoga considerazione si può fare per un altro esempio eccellente: il progetto per il Centro Sociale SESC - Fabbrica de Pompeia di San Paolo in Brasile che Lina Bo Bardi realizza nel 1986. Anche in questo caso si tratta di una fabbrica dismessa ma che il Servizio Sociale del Commercio SESC, nuovo proprietario, lascia a disposizione per un uso pubblico spontaneo dal 1968 al 1977, anno in cui si avvia il progetto di Lina Bo Bardi. La Bo Bardi frequenta a lungo il Centro, osservando con attenzione il modo in cui è vissuto dagli abitanti per poi dichiarare il suo punto di partenza: «Ho pensato che tutto questo deve rimanere così, con tutta questa allegria». Così nasce quello che è considerato il suo capolavoro. Il SESC realizza una idea evolutiva di luogo pubblico e di comportamenti che fanno pubblico un luogo. E' lo spazio del far niente, della condivisione e della pluralità. Un neoquotidiano come lo definisce Pietro Maria Bardi, in cui arrivano gli echi della metropoli attorno. Il progetto preserva i capannoni industriali valorizzandoli come spazio dinamico continuamente adattabile ad usi imprevisi, aggiunge un nuovo complesso per gli impianti sportivi, due torri in cemento brutalista collegate da passerelle aeree, ed una torre dell'acqua che diventeranno, a dispetto delle intenzioni della progettista, una potente immagine iconica della sua architettura ed al contempo della città. «Mangiare sedersi girare stare seduti a prendere il sole – scrive Lina Bo Bardi – l'architettura non è solo un'utopia ma è un mezzo per raggiungere risultati collettivi».

Questi due casi sono sufficienti a spiegare un altro modo di intendere il nesso che lega «creatività e trasformazione»⁶. La creatività è uno strumento della ragione per interpretare criticamente la realtà che ci sta di fronte e rilevarne le contraddizioni. E' lo strumento che attua, attraverso il progetto, conoscenza e modificazione e che realizza come nei due casi citati, un progetto nuovo, necessario, quotidiano e rilevante al tempo stesso.

Una ulteriore considerazione riguarda il lavoro sull'esistente, l'attenzione agli spazi del 'fuori', e la capacità di costruire connessioni nuove fra ciò che già esiste. La «vita tra gli edifici», celebrata da Jan Gehl agli inizi degli anni settanta misura, fuori dalla dimensione domestica, la qualità delle relazioni spaziali e sociali che si

sviluppano tra gli edifici con un atteggiamento umanistico leggero, non immune dal rischio di una facile retorica soprattutto se rieditato nelle condizioni dell'oggi. Rimane di fatto l'attenzione alle pratiche ordinarie anche più minute, di una città a passo d'uomo. Prendersene cura significa costruire un tessuto omogeneo e isotropo di qualità diffusa, essere attenti alle ragioni dei contesti, realizzare una condizione ordinaria soddisfacente, su cui poter innestare, eventualmente, le accelerazioni e gli accumuli dell'evento straordinario.

Note

- 1 J. Chase, M. Crawford, J. Kaliski, a cura di (1999), *Everyday Urbanism*, The Monacelli Press.
- 2 F. Bilò, *Ordinario è il contrario di straordinario. Ipotesi di lavoro*, in F. Bilò, a cura di, (2015) PPC, Piano Progetto Città n 29/30, Ed LiST Lab.
- 3 F. Choay (1995), *L'allegoria del patrimonio*, ed. It. a cura di D'Alfonso E., Valente I., Officina Edizioni, Roma.
- 4 Yurta è il modello di abitazione delle comunità itineranti della Mongolia (cfr video *La gher sur le toit* di Céline Pétreau & Michèle Pédezert, 2003).
- 5 Cfr video *Sukkah* di Francisca Benitez.
- 6 M. Augé, V. Gregotti (2016), *Creatività e Trasformazione, Architettura ed Oltre*, Collana diretta da G. Bertelli, vol.1 C. Marinotti Ed. Milano.

UNE SAISON DANS L'ORDINAIRE

Adriano Magliocco

Rien d'ordinaire ne germe dans cette tête,
ce sera le génie du Mal ou celui du Bien.

Fayard (2001)

J.-J. Lefrère – Arthur Rimbaud

Secondo il pensiero del preside dell'istituto scolastico Rossat in cui Arthur Rimbaud studiò, Jules Desdouets (ma forse secondo il pensiero dell'epoca), l'essere un genio aveva come controparte la mancanza di ordinarità. Ma, trattandosi di Rimbaud, il dubbio era: genio del Bene o del Male? Considerata la breve e disperata vita del poeta, si potrebbe concludere che facilmente l'abbandono di una strada tranquilla e condivisa non porti che a esiti infelici, con la speranza che siano almeno singolari e degni di memoria gli eventi che tale vita hanno caratterizzato (ma sappiamo che non sempre è così).

Trasportando tale pensiero nel nostro ambito, è quindi la differenza, la mancanza di ordinarità, come sostiene Galli nella presente pubblicazione, a rendere un'opera esemplare e, quindi, un edificio 'architettura'?

«Definire qualcosa 'architettura', insomma, presuppone l'identificazione per lo più inconscia di qualcos'altro che architettura non è, che non si da come tale. Una relazione dialettica tra ciò che è 'ordinario' (normale, banale, o anche, ma non necessariamente, scadente) e ciò che è invece a vario titolo culturalmente sofisticato (eccellente, singolare, originale) ha accompagnato l'architettura fin dalle sue origini, una relazione in cui il rapporto proporzionale tra i due termini è rimasto tendenzialmente inalterato, dove al variare di un termine corrisponde un adeguamento dell'altro».

Forse, ma desiderando questa 'singolarità' dobbiamo accettare il rischio di trovarci di fronte a un esempio di opera geniale, del Bene ma, anche, del Male.

E possiamo ancora sfruttare Rimbaud (lo so, è un pretesto...) citando la sua celebre «Il faut être absolument moderne» che, in *Une saison en enfer* (1873), in un certo senso individua la malattia dell'ultimo secolo e mezzo, il 'vivere il momento' (a mio avviso molto diverso dal culto della modernità cara ai futuristi, che è più una tecnologica-à-la-page rincorsa del progresso) che, nuovamente trasposta nel nostro ambito, può rappresentare la corsa alla 'differenza' che induce alcuni di noi a considerare architettura solo ciò che si distingue come nuovo e diverso, attuale, per non dire, appunto, 'futuristico'.

Se i dizionari definiscono l'architettura come «arte e tecnica del progettare, disegnare, realizzare edifici o altre grandi opere, basandosi su principi estetici e ingegneristici» ed anche «singola opera architettonica, o insieme di opere architettoniche di un periodo, di una località, legate da caratteristiche di stile comuni» (Dizionario Garzanti online), può quindi essere l'architettura ordinaria? Più che a un dizionario il quesito va posto ai tanti studiosi che da decenni si chiedono cosa

sia l'architettura, anzi l'Architettura; personalmente mi limito a ricordare che, come il distinguersi non porta necessariamente ad opere di genio, l'ordinarietà non porta necessariamente ad uno spazio di media ma garantita qualità.

A questo libro hanno partecipato alcuni autori noti e anche nuove penne dell'architettura. Troviamo, in questo testo, molte interpretazioni diverse di ciò che può essere considerato 'ordinario'.

Non è un caso che la nostra cultura protegga sia le singole opere eccezionali quanto complessi di opere ordinarie che, però, nel loro insieme costituiscono testimonianza di un'aurea ordinarietà e quindi una eccezionalità (si veda ad esempio il capitolo redatto da Patrick Giromini). Ma anche, singole opere assolutamente ordinarie al momento della loro nascita ed oggi eccezionali in quanto uniche testimoni di una ordinarietà che fu, come riportato ad esempio da Paola Sabbion. Insomma il valore di un'architettura ordinaria sta nel contesto in cui si pone.

È opinione diffusa che si viva oggi nella 'società dell'immagine'; il fenomeno delle 'archistar' – neologismo pare coniato da Gabriella Lo Ricco e Silvia Micheli nel libro *Lo spettacolo dell'architettura* (Paravia Bruno Mondadori Editore, 2003) – sembra dare ragione alla necessità (non so se reale ma certo sentita dagli architetti) di distinguersi, di usare la differenza per farsi notare nel nome della sperimentazione (una sorta di corsa al progresso dell'espressività architettonica). Ma la differenza è tale se persiste un contesto da cui distinguersi. Pertanto senza un contesto ordinario l'opera esemplare scompare. Un contesto di opere esemplari non può esistere se non come fiera espositiva. Diversamente ciò che è particolare diventerebbe, nell'eterogeneità, ordinario. Diventa quindi evidente la necessità di fare riferimento non solo agli elementi espressivi dell'architettura, che secondo questo ultimo ragionamento sono davvero labili e fortemente condizionati, nella definizione del loro valore, dal contesto, ma a dei parametri molto più stabili legati al ruolo che anche le architetture più ardite in genere hanno: quello di ospitare le attività dell'uomo rendendole possibili e, auspicabilmente, agevoli nel loro uso.

Insomma sembra proprio che abbiamo bisogno di ordinarietà.

Le visioni e le interpretazioni qui considerate sono tante e tali che il lettore avrà modo di concordare con alcune e porre dubbi su altre. Pur non essendo un termine spiccatamente polisemantico, il concetto di ordinarietà, in questo ambito, viene modellato e prende forme diverse. Tali interpretazioni sono accomunate dall'idea che ordinario non significhi tanto 'banale', quanto che il non uscire dall'ordine comune delle cose, il rientrare nella norma possa essere sintomo di una qualità diffusa, invece che di una mediocrità distribuita.

LA MITE LEGGE NELL'ARTE,
IN PARTICOLARE NELLA COSTRUZIONE
UN DISCORSO

Paul Schmitthenner

Das sanfte Gesetz in der Kunst, in Sonderheit in der Baukunst, Hünenburg, Straßburg-Elsaß 1943
traduzione di Nicola Braghieri

Una volta mi è stato detto, a mio biasimo, di avere fatto solo cose piccole e che le mie case sono sempre case normali... Quando costruisco non ho mai pensato di creare né il grande né il piccolo, sono sempre stato guidato da ben'altre leggi. L'arte per me è qualcosa di così elevato e sublime che non ho mai ritenuto le mie opere alta arte della costruzione (*Baukunst*), né potrò mai considerarmi all'altezza di ritenerle tali. Di architetti immortali al mondo ce ne sono molto pochi, questi sono i sacerdoti, sono i benefattori del genere umano; di falsi profeti però ce ne sono molti. Ma, anche se non ogni costruzione può essere grande architettura (*Baukunst*), può anche esser nondimeno qualcos'altro la cui esistenza non è detto sia del tutto ingiustificata... e poter contribuire, anche con solo un granellino di bene alla costruzione delle cose durature: questo è stato, resta e rimarrà l'intento del mio costruire. Sarei molto felice, se solo potessi sapere con certezza di aver raggiunto questo mio scopo.

Visto che stiamo parlando del grande e del piccolo, voglio esporre il mio punto di vista, punto di vista che divergerà probabilmente da quello di molti altri.

All'attento conoscitore di Adalbert Stifter non è sfuggito che mi sono arrischiato a leggere, ed addirittura a cambiare le prime frasi della magnifica prefazione a *Pietre colorate* (*Vorrede zu den bunten Steinen*); cambiamenti logicamente solo nella forma e non nel significato: ho trasformato uomini in case, scritti in costruzioni, poesia in alta costruzione (*Baukunst*) e l'eterno in duraturo.

Credo di potermi arrischiare a fare ciò, dato che non potrei esporre meglio le intenzioni ed i pensieri che pure me guidano e perché quell'introduzione è la confessione di un poeta, del tutto simile a quella che vorrei far anch'io come architetto.

Stifter ci espone con bella semplicità i nessi tra le piccole cose apparenti e le grandi, tra le cose durature e le uniche. Ci dimostra, indicandoci la mite legge (*das sanfte Gesetz*), come solo nel crescere e nel tessere silenzioso sia fondato ciò che è duraturo e che si conserva, ciò su cui si basa il mondo e l'umanità.

Ascoltiamo di nuovo Stifter, questa volta senza cambiarlo:

«La brezza dell'aria, lo scorrere dell'acqua, il crescere del grano, l'ondeggiare del mare, il verdeggiare della terra, lo splendore del cielo, il brillare delle stelle: queste sono per me cose grandi; l'imponente temporale, il fulmine che spacca case, la tempesta che muove le onde, la montagna sputafuoco, il terremoto che rivolta le terre sono fenomeni che non ritengo più grandi di quelli che prima ho ritratto, sì li ritengo più piccoli, perché sono solo la conseguenza di leggi molto più alte [...]. Questi fenomeni sono solo più appariscenti e intrappolano l'occhio dell'osservatore inesperto e disattento, mentre la considerazione dell'uomo di scienza si

ferma principalmente sul tutto e sull'universale, soltanto nel quale si può riconoscere la grandezza, perché è solo questo ciò che sostiene il mondo. I casi particolari scompaiono, e dopo poco i loro effetti sono già difficili da riconoscere [...]. Esattamente come nella natura esteriore, così accade anche nella natura interiore, in quella del genere umano [...]. Vogliamo cercare di scorgere la mite legge (*das sanfte Gesetz*) che guida il genere umano [...]. E' la legge della giustizia, la legge della morale, la legge che esige che ognuno venga rispettato, onorato, che viva senza pericolo vicino al prossimo, che possa percorrere il suo cammino [...]. Questa legge vige ovunque vivano uomini accanto ad altri uomini e si manifesta quando uomini agiscono contro altri uomini [...]. Così sono in modo particolare le innumerevoli azioni abituali e quotidiane, quelle nelle quali questa legge costituisce il punto di gravità, dato che sono queste le azioni durature e fondamentali, come milioni di radici dell'albero della vita. Così, come la legge della natura è rivolta alla conservazione del mondo, questa è rivolta alla conservazione degli uomini».

*

Questa legge mite, come la espone Stifter, costituisce il fondamento di tutti i comportamenti della civiltà e della comunità umana. Dove questa legge non viene rispettata, si sviluppa un'innaturalezza che disturba e che, alla fine, distrugge. Possiamo riconoscere questa legge in tutti i campi della vita umana, del singolo, nella convivenza sociale e tra i popoli. La sua validità non trova in nessun altro campo conferma così evidente come nella costruzione.

Nel costruire ci eleviamo, si eleva il singolo e si elevano i popoli. Attraverso il costruire l'uomo struttura il paesaggio, cambia da solo l'immagine della terra. Costruire è una necessità a cui si dà una forma; rappresentandola, l'uomo procura un'espressione visibile e duratura alla sua più alta coscienza.

«Solo l'uomo può l'impossibile,
può donare all'attimo la durata».

Nell'edificarsi la propria casa, che è il più umano di tutti i compiti della costruzione (*Baufgaben*), l'uomo rappresenta le sue abitudini, nella costruzione di paesi e città dimostra invece la sua capacità di essere sociale. Abitudine e socialità sono le fondamenta di ogni civiltà e costume.

L'uomo, in tempi felici, per rappresentare la sua fede attraverso la costruzione, atto questo che va al di là di qualsiasi necessità pratica, dà forma a grandi opere, che

sono ben più rare di tutte le altre non appariscenti, abituali e quotidiane, e che però saranno tanto grandi quanto lo sono quelle perfette e compiute.

Questa saggezza è però frutto del saper riconoscere la mite legge, tanto quanto quella eterna e primordiale.

Saper riconoscere sempre di più nell'arte, a volte nella costruzione, la mite legge, la legge del crescere e del tessere silenzioso, saper fare e insegnare seguendola, è il compito al cui servizio cerco di pormi, con la cura per tutto ciò che non è appariscente.

*

Non appariscente è ciò che porta in sé la non appariscenza, come prezioso è ciò che contiene il gioiello e spaventoso ciò che contiene la paura. La non appariscenza è il contrario dell'appariscenza, e quindi è l'esistenza, un'esistenza assolutamente semplice e naturale.

In questo modo se parliamo di un uomo non appariscente ci riferiamo, in un primo momento, ad un uomo che non si fa notare, che non abbaglia, ma che, se lo guardiamo più da vicino, è sempre ben più di ciò che sembra. La non appariscenza porta spesso con sé lo stupore.

Davanti alla città c'era la non appariscente bianca casa, quasi nascosta da due grandi tigli... in questo modo potrebbe iniziare la descrizione di una casa da parte di Adalbert Stifter. Essa non abbaglia né con la magnificenza delle sue forme né con vistosi rivestimenti o decorazioni. È non appariscente; ciò che è semplicemente bello, deliziosamente semplice, è sempre così.

Quindi quando parlo del non appariscente nella costruzione, non mi riferisco alle grandi opere, non ai templi greci, non alle cattedrali del medio evo e non alle poderose costruzioni dei nostri giorni.

Queste grandi opere devono e dovrebbero parlare una lingua forte e chiara, non rimanere a lato non appariscenti; devono stare in splendore e grandezza, risvegliando venerazione nel mondo, come testimoni del nobile spirito del tempo.

Rimangono però sempre nel mondo delle piccole cose, di quelle non appariscenti; ne sono il seguito... perfino lo splendore e la nobiltà di un re sbiadirebbe, se lo seguisse un popolo di stupidi così agghindato.

Tutte le cose grandi crescono dal terreno del loro ambiente. Il non appariscente e il grande vengono entrambi nutriti dalle stesse fonti, fonti che gorgogliano più silenziose nel non appariscente, in modo che possano essere comprensibili le voci dei grandi. I veramente piccoli, cioè quelli che vorrebbero essere grandi, quelli che vorrebbero apparire più di ciò che sono, proprio questi disturbano con le loro chiacchiere insensate il linguaggio dei veramente grandi.



Le leggi della costruzione sono le stesse per le opere grandi che per quelle non appariscenti. Esse differiscono solo in ciò che si può misurare, perché nelle leggi dell'armonia, che deve esserci tra disposizione e misura, sono identiche, in entrambe è l'uomo la misura delle cose.

Grande è ciò che è pensato come semplice e grande.

La cattedrale di Strasburgo non è grande perché è alta 142 metri, e la casa del giardino di Goethe non è insignificante, perché è poco più alta di sette metri.

Il Duomo di Strasburgo non sarebbe cresciuto così nel mondo disordinato dell'appariscenza. Esso emerge dal ritmo e dall'armonia di quel mondo non appariscente che è ai suoi piedi, solamente attraverso il quale la sua grandezza può brillare. Non ci potremmo immaginare un Duomo tedesco circondato da rozzi palazzi e dalla tronfia signorilità di centri commerciali. Nel mondo dell'appariscenza non può vivere l'arte, perché essa è un essere nobile e compiuto.

La bellezza delle nostre città medievali riposa nella loro compattezza. *Saxa loquuntur*: «Un popolo ricco di differenze individuali, però con abbastanza tatto da non esibire queste diversità insistentemente, un popolo consapevole di sé e libero, dove uno è di fianco agli altri, tutti insieme, ma sotto il giogo di una grande idea; così è il medioevo» (Theodor Fischer).

Questa armonia, formatasi durante secoli, è spiegabile solo attraverso la coscienza della collettività, la quale è il terreno fertile della tradizione. La coscienza della collettività regola il rapporto tra non appariscenza e grandezza. Collettività in questo senso è il carattere nazionale (*Volkstum*). Questa più alta comunità è il committente di tutte le culture, e il suo modo d'essere crea lo stile dell'epoca.

«Lo stile è portamento spirituale e manifestazione della compiutezza dell'intera espressione di vita di un popolo».

Il secolo tecnico (vogliamo consapevolmente ridurre l'epoca a partire dal classicismo, circa il 1840, fino all'inizio del Terzo Reich) esprime il suo stile nella contemplazione della storia dell'arte. Questo fatto si spiega con l'insufficiente coscienza di collettività e carattere nazionale, che ho già chiamato il terreno fertile per la tradizione, e con insufficiente spiritualità. Niente mostra questo più chiaramente che la lacerazione della configurazione della costruzione (*Baugestaltung*) di quest'epoca, della mancanza di schemi nelle nostre nuove città e dell'insensata distruzione della bellezza di quelle vecchie, dei nostri paesi e del nostro paesaggio.

«L'architettura è l'inesorabile chiaro specchio dell'umanità e dei popoli». *Saxa loquuntur*: i sassi parlano e ci raccontano miserie sul nostro tempo. Nella costruzione lo specchio ci mostra un mondo di caotica appariscenza, nel quale non è potuta crescere l'arte.



Ritorniamo però al non appariscente nella costruzione. Ho parlato dell'essenza del non appariscente. Cosa è l'essenza dell'arte della costruzione?

Cosa è l'arte della costruzione?

Si dice che la necessità all'uomo insegni a pregare; prima ancora però gli insegnò a costruire. L'uomo iniziò a costruire per ripararsi dalle intemperie e dai nemici che la natura gli aveva dato. Il primo uomo che piantò quattro pali nel suolo e ci pose sopra un tetto, oppure ammassò sassi per un muro protettivo, soddisfò una necessità per allontanare da sé il bisogno. Così l'origine di tutto il costruire è il soddisfacimento di necessità e ciò rimarrà sempre così. Dove però la necessità è qualche cosa di più dell'infimo bisogno corporale, solo lì il costruire inizia ad essere arte della costruzione. Solo quando è assicurata la sopravvivenza una coscienza più elevata si rivela nell'uomo, e solo allora l'uomo dà una forma. Per questo l'arte della costruzione è il principio, ed è diventata la madre di tutte le arti.

«L'utile e il necessario, per buono che possa essere in sé, diventano ripugnanti se compaiono senza onore e decoro, e a questo fine possono solo essere aiutati dalla bellezza», diceva Karl Friedrich Schinkel.

Ma cosa è la bellezza, la bellezza nel costruire?

Il bello, l'estetico, quello che ammiriamo alla fine si capisce da sé nella costruzione. Il vero architetto per questo non inizierà mai con la ricerca del bello, perché per lui all'inizio ci sono la necessità e la materia, coi quali fare i conti. Se allora non lasciamo le necessità da parte e rimaniamo coscienti dell'essenza del materiale, si formerà, disponendo la costruzione, la forma costruita. Però la bellezza, l'onore e il decoro nel senso che diceva Schinkel, cioè il bello senza scopo, si sviluppa dopo, con la forma costruita, così allora noi comprendiamo qualcosa sull'essenza dell'armonia, del ritmo e del superfluo della ricchezza interiore, comprendiamo l'inutilità del modo d'essere più nobile, e questo non è altro che arte.

Il concetto di bellezza, che un popolo s'impone attraverso la consuetudine, è espressione della sua civiltà ed è confermato saldamente nella più pubblica di tutte le arti: la costruzione.



Ogni costruzione edile (*Baukonstruktion*), dovremmo usare la parola tedesca configurazione della costruzione (*Baugestaltung*), è determinata dal materiale e dalla disposizione dipendente da questo. Se la necessità comporta il mettere assieme singoli pezzi dell'opera, si formerà una combinazione o una fusione di essi. L'origine di tutte le configurazioni (*Gestaltungen*) architettoniche è nella disposizione e nell'utilizzo di

materiale consono all'opera. La configurazione (*Gestaltung*) con un unico materiale è sempre la più pura e per questo, anche nel costruire, se è possibile, si dovrebbe aspirare ad essa. Dove c'è necessità di usare diversi materiali, l'uso congiunto di questi, la giuntura, ottiene un significato ancora più elevato del contrasto e della consonanza.

Ogni disposizione, nell'organica struttura della natura, è continua crescita e naturale cambiamento, e condiziona l'essenza dell'immagine. La disposizione nel costruire è opera della mano umana e, per poter avere consistenza, deve essere nella misura umana immutabile. Però più è naturale questa disposizione, cioè più è corrispondente alla sua natura, più sarà imparentata con il modo di crescita naturale, senza assomigliarle nell'immagine. Nella natura l'essenza è la forma cresciuta, nella costruzione è la forma costruita. Un albero cresce secondo le leggi, a noi sconosciute e irriconoscibili, di un ordine più alto ed eterno, una costruzione però cresce secondo le leggi umane dell'ordine, ed in quest'ordine statico e nella sua misura, è riconoscibile l'armonia di cui siamo capaci. Nel raggiungere armonia si mostra il grado di perfezione, la capacità di miglioramento dei caratteri volgari della vita. Quanto più nitidamente la forma costruita caratterizza l'essenza di una costruzione, tanto più pura è la sua configurazione (*Gestaltung*). Questo è valido per tutti i tempi, dall'antichità ad oggi, e lo sarà anche domani, ed è valido, nella costruzione, per il non appariscente come per la grandezza.

★

Per esempio possiamo riconoscere molto chiaramente la forma costruita in una costruzione a traliccio di legno. Lo scheletro visibile, portante, il tamponamento e i suoi materiali: è qui il particolare decisivo della rappresentazione (*Gestaltungsmerkmal*). Questo vale in uguale misura per il traliccio in legno, ferro o cemento. Forma costruita è anche ben disporre un bello spazio sotto la struttura del tetto. Le pareti si inclinano l'una verso l'altra formando un riparo protettivo. La cruda necessità, di raggiungere stabilità con le pareti portanti del traliccio e buona protezione con il tetto, ci sembra ovvia. Esattamente come deve essere ovvio, dare forma a queste necessità, utili allo scopo prefissato, con bellezza, cioè portare la materia necessaria alla bellezza immateriale, in modo che la materia possa scomparire senza appariscenza, senza essere trascurata o violentata. In una costruzione di sassi o mattoni, i corsi sono necessari, come la qualità del materiale, per l'assestamento e così per la stabilità. La giuntura è anche, allo stesso modo, importante per la configurazione (*Gestaltung*), dato che giuntura e superficie di un materiale sono l'essenza di parete e muro, quello che caratterizzano essenzialmente corpo e spazio (*Raum*). Ritroviamo al meglio la configurazione con mezzi architettonici, la forma costruita (in questo senso

letterale), oltre che nell'antichità, nell'alto medioevo. Il muro perimetrale dell'aula è caratterizzato dalla disposizione (*Fügung*) dei sassi e dal rilievo (*Relief*) delle aperture. Sono necessità formali il soffitto a travi, in chiara relazione costruttiva e divisione dei processi artigianali, oppure il muro, l'arco in sasso, la mezza colonnina, colonne all'esterno e all'interno. L'ornamento, dove appare, è l'accento della forma costruita e della disposizione, non è mai fine a se stesso, mai eccessivo, ma è un di più e diventa così simbolo. Il mondo, come qui ci viene incontro, è sempre non appariscente, perché è tutto centrato sull'essere, mentre la costruzione nel secolo tecnico cade sempre più sotto il giogo dell'appariscenza. Apparire più di quello che si è, può essere una caratteristica della costruzione di questo tempo. Questa è la causa più profonda della decadenza dell'arte in generale, ma più nel particolare dell'arte della costruzione.



Un motivo essenziale di questo fenomeno nel lavoro artigianale e nella costruzione sta, tra l'altro, in una sbagliata valutazione della macchina e dei suoi prodotti. Il lavoro artigianale vorrebbe raggiungere la piatta precisione del lavoro di una macchina e diventa perciò esangue, mentre l'industria diventa un economico rimpiazzo di esso, cercando di riprodurne con la macchina la sua essenza. Così nasce l'appariscenza, l'inveridicità e l'inefficienza. I veri prodotti della macchina non sono meno belli di quelli artigianali, sono di origine diversa e, di conseguenza, diversi nel modo d'essere; entrambi però sono buoni solo lì, dove sono al loro posto giusto. Produttore e compratore sono rovinati dalla macchina per il loro senso di pulizia. Si confonde lucidità con pulizia, e lavabilità con bellezza. Questa igiene, intesa malamente, ha reso il lavoro artigianale e la costruzione sterile e ha portato con sé anche un concetto esagerato di 'nuova obiettività' (*neue Sachlichkeit*). Questa nuova obiettività era nella costruzione apparentemente non appariscente e quindi, in questo modo, è diventata logica conseguenza nello sviluppo del mondo dell'appariscenza. Niente eccesso, ma molto in eccesso in tutta l'apparente non appariscenza. Esagerata ragione a discapito del cuore; il semplice è stato distrutto dai pensieri e l'evidenza non è stata neppure notata. L'obiettività, l'ovvio, è stata trasformata, con mezzi sleali, nella cosa determinante. Ciò che è solamente utile e necessario è diventato doppiamente ripugnante, perché viene proposto volgarmente.

La ricerca coraggiosa della purezza nella forma costruita, da parte di buoni architetti, è stata abusata come se fosse superficiale formalismo. Sembrava così una forma costruita, non a partire dalla conoscenza nella disposizione e dei materiali, ma una costruzione apparente (*Scheinwerk*) destinata a durare grazie a qualsiasi mezzo della tecnica della costruzione.

Che una costruzione stia in piedi, che tenga, è ovvio, ma che duri nel tempo è determinante.

★

Oltre a questo mondo dell'apparenza, il venir meno della capacità artigianale è il motivo principale della decadenza della configurazione (*Gestaltung*) architettonica e del venir meno della conoscenza del tessere e crescere silenzioso nella costruzione.

«Il lavoro artigianale non è ancora arte, però costruzione è sempre lavoro artigianale, lavoro artigianale oltremodo migliorato e raffinato» (Theodor Fischer).

La semplice disposizione artigianale è sempre non appariscente e sempre bella per la sua sensata chiarezza. La disposizione artigianale è decisamente condizionata dal materiale e ogni materiale in sé è, secondo il senso del nostro discorso, non appariscente. La lavorazione deve, di conseguenza, corrispondere all'essenza di ogni materiale, se la costruzione vuole essere di una bellezza viva.

Materiale e mano, questo è il lavoro artigianale, e questo è e rimane il fondamentale nella costruzione. A questo però non porta la conoscenza che si può apprendere, ma solo la capacità nata dall'esercizio, questa è imparentata con il sentimento.

«Questo è ciò che adorna l'uomo,
e per questo gli venne data la ragione,
in modo da sentire nel profondo del cuore,
ciò che crea con la sua mano».

Il nostro tempo vuole raffigurare la sua attitudine spirituale e il suo stile con imponenti costruzioni. Ma anche queste costruzioni staranno nel mondo del non appariscente, dell'apparentemente piccolo, che anche in futuro contribuirà decisamente alla configurazione (*Gestaltung*) del nostro paesaggio, delle nostre città, dei nostri paesi. Per questo non deve venire dimenticata, a causa del grande, la cura del non appariscente.

Ciò che è determinante non è la grandezza del compito al quale lavoriamo, ma lo stato d'animo con cui creiamo il non appariscente come il grande. Solo così serviamo al nostro popolo e all'arte della costruzione, che, solo adesso, diventa consona all'anima del popolo.

★

Dopo questa considerazione del non appariscente come duraturo e fondamentale, vogliamo soffermarci sull'essenza dell'unico e del grande nell'arte della costruzione di tutti i tempi.

Se prima ho chiamato la costruzione madre di tutte le arti, trasferendo i pensieri espressi da Adalbert Stifter sull'arte poetica all'arte della costruzione, così devo ora aggiungere delle considerazioni generali sull'essenza delle arti. Riconoscendo i nessi che ci sono tra le arti, ci accorgeremo che tutte le arti sgorgano dalla stessa sorgente e che ovunque di fianco a ciò che è sommo è posto il non appariscente, nel nostro senso ciò che è fondamentale.

Lao-Tse dice:

«Di argilla si fanno i vasi,
 ma il vuoto dentro è l'essenza del vaso.
 Da pareti con finestre e porte
 Si fanno le case.
 Ma il vuoto dentro è l'essenza della casa.
 Tutto il materiale agisce sull'utile,
 tutto l'immateriale agisce sull'essenza».

★

Immateriale è poesia e musica. Per questo le chiamiamo arti, tutte le altre sono collegate alla caducità della materia e dello spazio. Poesia e musica necessitano solo dello spazio celeste per essere sentite, e l'orecchio umano è il sentiero per l'anima che è infinita ed eterna come quello spazio. Poesia e musica esistono anche senza essere sentite, perché germogliano nell'anima umana e già solo per questo hanno consistenza. Se però diventano suono, sono immateriali e non si possono mettere al bando. Esse risuonano e si affievoliscono nello spazio o sono di passaggio nell'anima umana. E come nella costruzione, così anche in esse, c'è oltre al non appariscente il sommo grande, nessuno dei due esiste senza l'altro. Il linguaggio quotidiano nel suo significato semplice sta di fianco al linguaggio nobile e impegnato, così come la canzone popolare sta di fianco alla sinfonia immortale. Non esiste popolo che abbia creato musica nobile, nel quale non sia vissuta la canzone popolare, e la poesia è racchiusa nella viva madre-lingua.

La creazione del pittore e dello scultore, invece, è legata al materiale, ed è applicabile solo attraverso questo, e così è arte applicata, è oltre a questo, legata allo spazio, allo spazio creato da mano umana. Il pittore ha bisogno del muro della stanza, della superficie, lo scultore ha bisogno dello spazio o del corpo, in modo che la propria opera sia legata, abbia permanenza e consistenza. Così entrambe le opere sono componenti dello spazio o del corpo, solamente in questo modo sono i figli nobili della loro grande madre, la costruzione, e sono la sua parte superflua più bella.

Come il pittore e lo scultore anche l'architetto, l'abbiamo già sentito prima, è

legato in gran misura alla materia per formare e creare corpo e spazio. Però «tutto il formare e creare dell'uomo non è altro che una lontana eco del divino rumore della creazione».

«L'uomo forma, forma pensieri dalla sua anima nella materia».

Qui inizia il segreto: l'animazione della materia, il suo superamento. Dall'architetto però viene aggiunto il segreto della misura e del numero nei corpi e nello spazio, il segreto di luce e ombra, i segreti dell'immateriale, dei quali l'arte moderna, naturalmente, nella sua illimitatezza, non sa più nulla.

Ogni materiale esige di essere dominato dalla mano, per agire, per diventare opera, e, per questo, all'inizio di tutto ciò che è legato al materiale, c'è il lavoro artigianale, che diventa opera d'arte solamente se animato dallo spirito.

Ogni arte applicata è opera di mani che hanno un'anima.

★

Mentre però il pittore e lo scultore sono affidati allo spazio o al corpo, l'architetto pone da solo la sua opera, la costruzione, nell'universo, nello spazio celeste. Lo spazio, racchiuso nella costruzione, può stare al di là di ogni necessità e può agire nella sua essenza, solo se sarà incatenato in esso un pezzo dell'universo. In questo giace il segreto di quelli spazi che il medioevo ha creato nelle sue cattedrali in una purezza mai più raggiunta.

«Ma il vuoto dentro è l'essenza della casa.
Tutto il materiale agisce sull'utile,
tutto l'immateriale agisce sull'essenza».

In questo legame della costruzione con l'universo e nella creazione dell'immateriale, dello spazio, sta la sua parentela con la poesia e con la musica.

Così è la più alta arte della costruzione: corpo nell'universo, racchiudente spazio immateriale, modellato in materia animata seguendo le misteriose leggi dell'armonia, di misura e di numero. Una tale arte della costruzione è già stata chiamata musica congelata, oppure poesia tramutatasi in sasso.

Per far chiudere bene il cerchio delle parentele: anche la musica, nata nell'anima, necessita, oltre la sua raffigurazione immateriale, la mano umana per diventare udibile. Necessita la mano del musicista, che pure necessita di essere animata, per diventare perfettamente suono.

Visti così, architetti, scultori, pittori e musicisti sono artigiani e compagni di Dio, divenuti oggi naturalmente rari.



La più nobile arte della costruzione, musica congelata e poesia tramutata in sasso in perfezione quasi non più raggiungibile, è la cattedrale di Strasburgo, opera di Erwin von Steinbach. Per me è simbolo di massimo impegno che questa costruzione sia di nuovo nei confini del Reich. Qui sono raggiunti i limiti della costruzione, non corpi, non spazio, ma entrambi in fusione nel miracolo dell'unità, al confine del quale c'è la morte. Non è sbocco per un ulteriore sviluppo, perché è già fine e perfezione, eppure è invocazione alla meta più alta. È storia tedesca diventata sasso e inoltre cultura occidentale. Certamente noi tedeschi amiamo l'arte della costruzione degli ellenici, però sopra ai templi ellenici troneggia il Duomo di Erwin, l'incorporazione dell'anima tedesca. È struggimento tedesco e fede diventati forma, è il mantello tedesco di Dio. Quasi nessuno ha espresso ciò meglio di Karl Scheffler: «Quando un uomo tedesco starà davanti a questa costruzione, dirà: Se c'è da qualche parte la Germania, allora è qui».



In quattro secoli, nel tessere e crescere silenzioso della mite legge, è sorta questa costruzione, nella quale spirito e mano del maestro Erwin hanno apportato l'ultima perfezione, che rende impossibile slegare l'intera costruzione dal suo nome. Prima di lui, dopo di lui, essa vive attraverso lui.

Il Duomo troneggia già da mezzo millennio sulla storia, piena di cambiamenti, di questo bellissimo paese. Raggiante si innalza dalla non appariscenza della 'bellissima città', che sta ai suoi piedi, incutendo venerazione. 'La bellissima città' però non è pensabile senza il miracolo del Duomo e questo non è pensabile senza la città.



Tutto il grande cresce dal terreno del suo ambiente. Entrambi, il non appariscente e il sommo, vengono nutriti dalla medesime sorgenti, che dal non appariscente risuonano più sottovoce solamente per far sentire meglio la voce del grande. Entrambi crescono seguendo la mite legge del tessere e crescere silenzioso, solamente nella quale è racchiuso lo stabile ed il duraturo.

Certamente deve venir meno tutta l'opera della mano umana, come svanisce ogni forma, secondo eterne e inflessibili leggi, e cambia il vestito vivente della divinità.

Tutta la nuova opera potrà solamente divenire il nuovo vestito vivente della divinità, se nascerà, come l'opera del maestro Erwin, dalla profonda fede dell'uomo:

L'uomo vive, in modo che non muoia Dio.

SOBRIO, ORDINARIO, NON-APPARISCENTE

Nicola Braghieri

*Simplicity is always the secret, to a profound truth, to
doing things, to writing, to painting.*

Life is profound in its simplicity.

La verità profonda, per fare qualunque cosa, per
scrivere, per dipingere, sta nella semplicità.

La vita è profonda nella sua semplicità.

Hollywood, Hollywood! (1989)

Charles Bukowski

Pietre colorate

Adalbert Stifter consuma, fin dalla nascita in una piccola città a confine dell'Impero, una vita modesta, ordinaria e priva di alcun momento di brillantezza. Nonostante l'aristocratico nome di battesimo, la sua biografia è una sequenza esemplare di quelle malesorti e monotonie che caratterizzavano la piccola borghesia d'impiegati pubblici nel momento di maggior avventura e splendore dell'Impero asburgico: figlio di un umile artigiano tessile sudeto, quindi boemo di lingua tedesca, orfano fin da bambino, internato in un collegio benedettino, contagiato dal vaiolo, modesto studente di diritto, innamorato improbabile di una giovane alto borghese, poi di ripiego sposo annoiato di una sartina, mediocre pittore di paesaggi urbani e rurali, scrittore incompreso di novelle, precettore e funzionario sovrintendente anticipatamente pensionato, disturbato nevrotico, depresso cronico, alcolista cirrotico, malato epatico, padre adottivo di adolescente suicida annegata nelle acque gelide del Danubio e infine suicida sventurato lui stesso, così sventurato da impiegarci due giorni a morir dissanguato dopo essersi reciso con il rasoio la giugulare... ma soprattutto autore delle mille e più pagine di *Nachsommer*, romanzo tanto amato da Thomas Mann e Friedrich Nietzsche, che consigliava di «continuamente rileggerlo» (!), quanto deriso dall'allora poeta molto in voga Friedrich Hebbel, che lo descrisse uno dei più noiosi mattoni della storia della letteratura, «epico ma senza guerra, drammatico ma senza conflitto, narrativo ma senza tensione [...]». Quella di Adalbert Stifter era una vita di scrittore imperiale ai tempi ordinaria e comune, che tuttavia si scoprirà aver lasciato un'eredità incommensurabile alla cultura mitteleuropea degli ultimi due secoli. Adalbert Stifter non vive infatti in maniera molto differente da Robert Musil che, pur avendo pregustato le brezze di una brillante carriera militare, di un'avventurosa sifilide, di alcuni importanti riconoscimenti letterari e qualche sporadico successo commerciale, trascinerà sulle scrivanie di biblioteche e licei con autocompiaciuta accidia la sua restante esistenza, prima di morire in un malinconico esilio ginevrino durante l'ultima guerra mondiale. Antipatici, scontrosi e malfidenti, impacciati e asociali, nevrotici cronici, ma entrambi severi, austeri e di una morale al limite dell'autopunizione, muoiono in silenzio senza minimamente immaginare l'importanza che sarà tributata ai loro capolavori. *Bunte Steine* di Adalbert Stifter (1853), come sarà quasi un secolo dopo *Der Mann ohne Eigenschaften* di Robert Musil (1930), è un caposaldo per comprendere e interpretare lo sguardo magico e miracoloso verso il mondo crepuscolare dell'esistenza ordinaria in cui scorrono le piccole cose quotidiane. *L'uomo senza qualità* soffre della cattiva traduzione del suo titolo, viziata da due mal intendimenti tipici di tutte le traduzioni dal tedesco nelle altre lingue. Il primo è l'ambivalenza del termine 'qualità', *Eigenschaften*, che in italiano, come in inglese o francese, definisce nel linguaggio comune un'accezione positiva, mentre nel tedesco è principalmente utilizzato nel suo significato di

‘caratteristica’ o ‘proprietà’, altro termine che si presta a molte ambiguità, esistendo del resto lo specifico termine *Qualität* per definire senza equivoco un senso di valore. La seconda questione è che in italiano ‘qualità’ è un nome invariabile, mentre in tedesco è declinato al plurale. La traduzione cela dunque la forte e drammatica sfaccettatura che il plurale tedesco mette in evidenza. Ulrich non è senza pregi e non è senza carattere, Ulrich è forse solo incapace di scegliere di quale caratteristica specifica addobbare la sua esistenza. La vita di quell’uomo decadente e inetto è tuttavia molto distante da quella dei bambini avventurosi che abitano nelle novelle di Adalbert Stifter, come è lo è la Boemia austriaca intrisa di autenticità rurale dalla corrotta e isterica Kakania dell’uomo bigio di Robert Musil, ma esprime la stessa attenzione degli autori verso le cose minime e verso i piccoli gesti spontanei, espressione di una legge suprema dell’esistenza che regola e determina l’universo: «la storia in gran parte nasce senza autori. Non dal centro, insomma, ma dalla periferia. Per tante piccole ragioni... grandissime ragioni esterne corrispondono nella fattispecie a piccolissime ragioni interne» (Musil 1930)¹.

Bunte Steine è una raccolta di novelle per bambini, o apparentemente dedicate ai bambini. Sette novelle che portano i nomi di sette pietre colorate. Pietre non preziose, non appariscenti, pietre comuni che si trovano facilmente sui sentieri di montagna e che svelano la loro bellezza solo se guardate da vicino e con l’occhio umile dell’uomo semplice: Granito, Calcare, Tormalina, Cristallo di Rocca, Mica, Calcite. Le pietre sono metafore di un mondo costellato di costumi e consuetudini «quiete e incessanti», piccole abitudini quotidiane che plasmano l’esistenza umana e su cui agiscono le grandi leggi della natura. Leggi che l’occhio riesce a percepire solo nelle sue manifestazioni più appariscenti, ma che lavorano costantemente a dare forma alla vita e a regolare lo scorrere delle cose. Sono le tragedie e le tempeste che l’uomo ricorda e che lo scrittore stima opportuno raccontare, ma è sulla quotidiana ordinarietà che Adalbert Stifter foggia lo stile di scrittura, il ritmo narrativo, il carattere dei suoi protagonisti. La tempesta è in agguato, essa è il «timor di Dio» che diviene «principio di saggezza», ma è la «brezza gentile» che permea lo scorrere dei racconti. Racconti che la montagna incantata e il tema quasi costante del cammino nella natura non riescono comunque a illuminare di un raggio di ottimismo, stesso gioioso raggio che invece accompagnerà l’opera di quell’altro grande scrittore di montagna amante delle cose ordinarie che sarà Robert Walser. *Bunte Steine* esce nel 1853 per una casa editrice di Budapest come raccolta di racconti drammatici per un non ben definito pubblico. I due tomi portano in prima le immagini di due bambini, nel primo la sorellina sembra sul letto di morte mentre il fratellino cerca di salvarla, nel secondo sono entrambi persi tra i ghiacci. I bambini di Adalbert Stifter affrontano tempeste di neve, incendi, agguati, assalti, malattie, morti strazianti, ma tutte queste sventure durano poco, sono fenomeni

improvvisi che non riescono a interrompere la «mite legge» dell'eternità, legge che scorre lenta, ineluttabile. Nonostante l'atmosfera gotica che traspira, le storie sono il racconto di avventure infantili che assurgono all'epica di eroismo quotidiano solo se guardate con la lente relativa dell'amante delle pietre di montagna, lente che scorge microscopiche le venature preziose nel grigio uniforme della roccia. Non dovrebbe essere un caso che grande collezionista di pietre fosse Goethe, che nella sua casa sul Frauenplan di Weimar conservava, ben ordinate in una preziosa cassettera dal color celeste polvere, 18.000 esemplari. Goethe, che nella semplicità delle passioni e nella quotidianità delle abitudini cercherà di ambientare la sua vita, più che la sua tempestosa letteratura.

«In der Gewonheit liegt des Menschen einziges Behagen».

«È nell'abitudine che dimora l'unica agiatezza dell'uomo».

(Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Johann Friedrich Unger, Berlin 1795)

«Was man gewohnt ist, bleibt ein Paradies».

«Quant'è d'abitudine, rimane un paradiso».

(Johann Wolfgang Goethe, *Faust II*, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1827)

La legge mite

Paul Schmitthenner pubblica, nella terribile primavera del 1943, *Das sanfte Gesetz in der Kunst*, breve saggio sull'ordinario e sulla semplicità nell'architettura. Si tratta della trascrizione del discorso pronunciato quasi due anni prima in occasione del conferimento del premio Erwin von Steinbach da parte della Johann Wolfgang Goethe Stiftung all'Università di Friburgo. Ripeterà a Potsdam nel dicembre del 1942 lo stesso discorso in occasione del conferimento dell'incarico per il piano *neue Potsdam*. L'amministrazione municipale della città, tra le molte polemiche, decide di opporre al piano monumentale di Albert Speer per la *Welthauptstadt Germania* a Berlino, una risposta 'mite', affidandosi ai due architetti che meglio potessero interpretare questo spirito di quotidiana ordinarietà: Paul Schmitthenner e Heinrich Tessenow. L'incarico rimarrà nulla di più che un progetto di fattibilità evidentemente disatteso dall'amministrazione sovietica della ricostruzione postbellica. La piccola pubblicazione, 36 pagine in ottavo composta con i tipi gotici Fraktur di Justus Erich Walbaum, stampata a mano su pesante carta vergata dall'editore Eduard Stichnote di Potsdam, viene distribuita con difficoltà dall'autunno del 1943, quando gli alleati già erano sbarcati in Sicilia e la disfatta di Stalingrado buttava oscuri presagi sull'esito della lenta *Blitzkrieg*. Paul Schmitthenner, già troppo anziano per il fronte, passerà

gli anni della guerra in solitudine e riflessione nella sua bella casa sulle colline di Stoccarda. Nel 1954, superate le «tempeste d'acciaio», ripubblicherà il testo, senza sostanziali cambiamenti, per l'editore Karl Krämer di Stoccarda nella forma di una più dimessa raccolta comprendente quattro altri saggi e alcune foto di lavori professionali, di fatto svalutando e annacquando l'importanza e la naturalezza del discorso originale che, solo e limitato a poche e ricche pagine, non necessitava di alcuna nota a margine o introduzione di rito.

Il titolo *Das sanfte Gesetz in der Kunst* è mutuato direttamente dall'introduzione alla raccolta di racconti *Bunte Steine* di Adalbert Stifter. Gran parte del discorso è interamente costruito attraverso un fine gioco di parafrasi e rimandi all'introduzione stessa. La conferenza è dedicata al suo amico poeta Wilhelm Schäfer. Nel discorso cita Goethe, Lao Tzu, Schinkel e naturalmente il suo maestro Theodor Fischer. Accenna solo a due edifici: il Duomo di Strasburgo e la piccola casa di Goethe nel parco a Weimar. Il primo mito celebrato della costruzione tedesca, la seconda paradigma senza tempo della buona architettura ordinaria. «La mite legge nell'arte, in particolar modo nella costruzione» può essere considerato una sorta di saggio definitivo sulla cultura della tradizione in architettura. Definitivo perché, nell'amarezza delle distruzioni dell'ultimo conflitto mondiale, non pone domande, trae conclusioni o cerca di dimostrare alcunché, ma, nella sua disarmante semplicità, si limita a riconoscere nelle leggi tacite e millenarie della natura le regole che governano la costruzione. È un saggio *in limine*, scritto solo pochi attimi prima che si consumasse la catastrofe e pubblicato nel pieno della tragedia. Questo suo essere sulla linea di confine, che corre tra la disperazione per la distruzione in atto e la speranza verso un mondo da ricostruire su nuovi fondamenti etici e morali, getta una luce particolare su ogni singola parola contenuta nelle trenta pagine del volumetto. La seconda guerra ha rappresentato una zona d'ombra tra due stagioni della cultura europea, stagioni lontanissime tra loro per le quali non sembrano esserci ancora oggi strumenti adeguati per comprenderne a fondo le relazioni di continuità. Tuttavia le parole di Paul Schmitthenner, come lo erano state quelle di Heinrich Tessenow, scorrono delicate e confortanti, tanto che per cogliere il significato profondo di questo breve testo è sufficiente anche una lieve lettura. Il linguaggio fluente è specchio della chiarezza e della semplicità del discorso, ogni citazione o rimando vive di vita propria senza necessità di alcuna speculazione intellettuale.

Das sanfte Gesetz guida il lettore a ritroso nel tempo alla ricerca degli echi di un discorso continuo. Nella tradizione dell'*Alltagsbaukunst*, l'arte di costruire quotidiana e ordinaria, sono individuate le origini di una «via silenziosa» per la nuova architettura a venire. Andare a ritroso nel tempo vuole dire indagare tra le righe de «La mite legge» per svelare quelle parole chiave che affondano le radici nei secoli, trovare quei nomi che indicano sentieri già battuti, quelle citazioni che nascondono enormi eredità.

«La mite brezza» è l'immensità delle cose semplici e quotidiane su cui l'universo è regolato. Alle leggi che lo governano non è estranea la natura umana con le sue molteplici attività. Tra queste la costruzione. Il passo sacro suggerisce un vero e proprio capovolgimento di valori, la divinità si mostra in un fenomeno tranquillo:

«la forza che fa gonfiare e traboccare il latte nel pentolino della povera donna è la stessa che fa montare la lava nel vulcano e la fa colare lungo le sue pendici... ciò che avviene nella natura esteriore avviene anche in quella interiore, nella natura del genere umano... vogliamo tentare di riconoscere la legge mite che guida il genere umano... è la legge di queste forze, è la legge della giustizia, la legge della morale... questa legge esiste ovunque uomini vivano accanto ad uomini e si manifesta quando uomini agiscono contro uomini... essa è l'unica universale, l'unica che conservi e non abbia mai fine» (Stifter 1853) ².

Nel primo Libro dei Re, sul monte Oreb, Elia incontra il Signore:

«Gli fu detto: "Esci e fermati sul monte alla presenza del Signore". Ecco il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento ci fu un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto ci fu il fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco un mormorio di un vento leggero»³.

Dio, pur mantenendo tutta la sua terribile e maestosa forza, si mostra nel lieve mormorio di una mite brezza, «una voce, un sussurro gentile»⁴.

La stessa brezza che aveva avvolto il giardino dell'Eden nel giorno in cui scopri nudi Adamo ed Eva e pronunciò la feroce maledizione del paradiso perduto⁵.

La natura è dominata una legge «dura», quella delle cose mirabili e terribili; ma vi, apparentemente in disparte, una legge «mite», quella delle cose modeste e quotidiane. La legge dura ha preso il sopravvento, ha portato alla distruzione del mondo contemporaneo, di cui la guerra, la tirannia della tecnica e la profanazione della natura sono l'ultimo e tragico capitolo.

La legge mite è quella della crescita silenziosa, quella che nasce dal profondo della terra e si afferma quando le cose appaiono durature, senza-tempo, indipendenti dalla loro grandezza. È la legge della tradizione.

Grandezza e modestia definiscono nella costruzione un proprio linguaggio formale, una propria «forma costruita». La modestia traspare nel rassicurante linguaggio della consuetudine, del ritrovare «qualcosa di dimenticato», del ripetere

all'infinito variazioni impercettibili di uno stesso tema, del raffigurare in primo piano elementari dettagli di costruzione. La consuetudine è l'amore del guardare nel profondo delle cose ovvie, del ricercare una normalità tanto semplice e vicina da sembrare, nel panorama corrotto dall'ostentazione dei propri individualismi, irraggiungibile.

Ripercorrendo la prefazione a *Bunte Steine*, Paul Schmitthenner ritorna in più passi sulle leggi che governano la natura delle cose. A queste leggi non è estranea la natura umana e le sue attività, tra queste la costruzione. La legge «dura», propagandata da Albert Speer e Friederich Tamms⁶, ha preso il predominio grazie alla violenta retorica espressiva. È la legge in cui Paul Schmitthenner individua le cause della distruzione del mondo contemporaneo, di cui la guerra ne è l'ultimo e tragico sviluppo: «La durezza del mondo è padroneggiata soltanto dalla durezza»⁷. La legge mite è quella dell'architettura silenziosa, che nasce e si sviluppa dal profondo della sua terra. Il grande, come l'ordinario, nasce dalle stesse fonti, che nel quotidiano traspaiono solo nel far risaltare il primo. I piccoli pretenziosi, gli esibizionisti, non fanno altro che disturbare i grandi con la loro confusione. La grandezza della cattedrale di Strasburgo, costruita da Erwin von Steinbach a cui è dedicato il premio della *Goethes Stiftung*, non è solo frutto della creatività dell'architetto, ma è anche il risultato dell'emergere dalla città costruita per millenni tutt'intorno, dalla fede del popolo nella sua edificazione e dalla tradizione artigianale del mestiere. Tradizione, che ripeterà Paul Schmitthenner, non è ripetizione di forme precedenti, ma lo sviluppo dell'esperienza nel naturale cambiamento delle cose. «La legge mite che governa le sorti umane», espressione che sarà fatta propria da anche da Martin Heidegger in più passaggi della sua opera⁸, si afferma quando la costruzione appare duratura, atemporale, indipendente dalla sua grandezza: «Le leggi costruttive sono perenni, la forma e la ricchezza mutevoli»⁹.

L'esaltazione per un'auspicata nuova era di gloria o la disperazione per la propria terra distrutta dalla violenza sono sfondo di una conclusa teoria della costruzione. E questa teoria, «teoria della semplicità», assume valori assoluti perché ancorati alla quotidianità e all'eternità delle virtù umane. Le virtù senza tempo trovano l'applicazione nella pratica di tutti i giorni, le grandi teorie generali dell'architettura hanno vissuto diverse stagioni. È l'attaccamento al mondo della realtà, testimoniato dalla gioia o dal dolore per lo scorrere degli avvenimenti, che rende il suo «discorso senza tempo» ancorato alla quotidianità dell'architettura ordinaria. Un discorso atto a costruire una teoria dell'architettura «fuori dalla storia», ma fortemente «dentro il luogo». Paul Schmitthenner non guarda solo indietro, come i suoi compagni di strada, ma guarda soprattutto in basso. Questo guardare in basso, cioè al mestiere, è la virtù morale dell'architetto.

«Ich bewundere die Stolzen und Kalten, die auf dem Pfaden der großen, der dämonischen Schönheit abenteuernd und den 'Mensche' verachten, –aber ich beneide sie nicht. Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen».

«Li ammiro io, i tipi fieri e calcolatori, quelli che si avventurano sul sentiero della grande e demoniaca bellezza e disprezzano l'uomo', li ammiro sì, ma non li invidio. Perché se in qualche maniera può esistere un qualcosa in grado di trasformare un letterato in un poeta, questo è l'amore borghese verso le cose umane, vive e ordinarie».

(Thomas Mann – Tonio Kroger, 1903, *Fischer Verlag*, Berlin 1913)

Sulle scogliere di marmo

Scheinbar, traducibile in italiano come 'appariscenza', è la parola chiave di *Das sanfte Gesetz*, come lo era della prefazione a *Bunte Steine*, ed è un lemma fondamentale di *Der Arbeiter* di Ernst Jünger. «L'operaio» è un'opera sicuramente nota a Paul Schmitthenner nella quale si possono trovare, nonostante la non certo coincidente *Weltanschauung*, numerose e significative analogie. *Der Arbeiter*, pubblicato nel 1932, riporta la famosa sentenza «unendlich erstrebenswerter sei, Verbrecher als Bürger zu sein» per cui «alla fine è assai più desiderabile essere un criminale che un borghese», sentenza che pare lontana a Paul Schmitthenner per la violenza espressiva, ma che ben definisce il disprezzo comune per l'attrazione smisurata della classe borghese verso le cose appariscenti ed effimere rispetto ai valori sobri ed eterni incarnati dal popolo e dall'aristocrazia. Ernst Jünger, tuttavia, darà alle stampe nel 1939, oramai troppo tardi, il suo vero capolavoro-manifesto: *Auf den Marmorklippen*. «Sulle scogliere di marmo» è un breve romanzo epico, storia fantastica ambientata in un tempo sospeso. Due fratelli cavalieri vivono tra erbe e libri all'Eremo della Ruta, monastero affacciato sulle falesie, in contemplazione della natura e in attesa di un'inevitabile chiamata alla battaglia a difesa dei valori eterni di giustizia e fratellanza. «Sulle scogliere di marmo» cultura e onore sono congiunti grazie a una conduzione di vita austera, sobria ed essenziale. *Auf den Marmorklippen* è, come *Das sanfte Gesetz in der Kunst*, una fantastica parabola di resistenza, la prima nelle vesti di un'allegoria piena di simboli e metafore, la seconda un sermone esplicito di rinuncia a combattere per l'ignobile causa della violenza. Ernst Jünger e Paul Schmitthenner hanno molto in comune. Nati a pochi anni di distanza conducono una vita ben differente da quella di Adalbert Stifter e Robert Musil, compressi da un insostenibile malinconia borghese. Conducono invece una longeva e salutare esistenza, da protagonisti del loro tempo, piena di avventure, amori e comete. Vita che condurrà a scelte dure e

radicali, ma anche a riflessioni piene e coerenti votate al rifiuto per il superfluo e allo sguardo attento per le piccole cose. Piccole cose ordinarie, ricercate nelle piante sulle scogliere di marmo o nelle architetture rurali della foresta sveva.

È dunque l'*Unscheinbarkeit*, la 'non-appariscenza', l'ordinarietà, il *Leit-motive* che conduce i due testi, non solo in polemica con l'architettura e la cultura ufficiale del nazismo, ma con l'evidenza che rende esplicita la loro lontananza e la loro delusione della politica. È invece l'apparente, il nutrimento usuale dell'opinione pubblica, della «libera opinione borghese», entità mondana soggetta alla propaganda di regime. *Unscheinbar* sono le cose guardate fuori dalla storia, nel loro significato non contingente, ma spirituale. La proverbiale 'insofferenza' di Paul Schmitthenner verso il mondo presente, il suo atteggiamento a tratti 'moralistico' verso il dibattito architettonico contemporaneo, lo allontanano dal mondo degli incarichi pubblici relegando la sua figura professionale ai margini delle grandi scelte. Come era stato Paul Bonatz, diverrà l'architetto della borghesia ricca e colta del Baden-Württemberg. Costruirà decine e decine di ville e case di campagna, semplici, rigorose e austere.

Infine, la morte del figlio nella campagna di Francia, il bombardamento della sua casa di Stoccarda, l'interruzione dell'attività didattica, mettono Paul Schmitthenner in profonda crisi sulle scelte politiche e culturali degli anni passati. La profonda amicizia che lo lega ad Annette Kolb e René Schickele, intellettuali antifascisti messi al bando da anni, lo porta a valutare non solo moralmente, ma infine anche politicamente, la sua fiducia iniziale verso il regime. Paul Schmitthenner costruirà ancora parecchi edifici, pubblici e privati, negli anni del secondo dopoguerra. Morirà a quasi novant'anni di età prima di aver terminato la grande opera letteraria cui da decenni lavorava, *Die Gebaute Form*, «La forma costruita», di cui non a sufficienza si è detto e riflettuto.

«Wenn wir zufrieden sind, genügen unseren Sinnen auch die kargsten Spenden dieser Welt.»

«A chi è contento anche i più poveri doni del mondo sono sufficienti.»

(Ernst Jünger: *Auf den Marmorklippen*. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1939)

Note

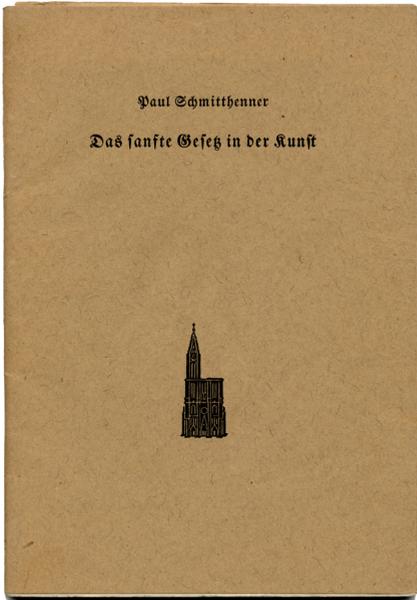
- 1 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1930
- 2 Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, Heckenast, Wigand, Pest, Leipzig 1853
- 3 Bibbia di Gerusalemme, I.libro dei Re, 19,11-12
- 4 Bibbia Concordata, I.libro dei Re, 19,11-12
- 5 Bibbia di Gerusalemme, Genesi, 3,8
- 6 Cfr. Friedrich Tamms, *Das Große in der Baukunst*, in: "Kunst im deutschen Reich", marzo 1944
- 7 Ernst Jünger, *Der Arbeiter*, Hanseatische V.A., Hamburg 1932
- 8 Cfr. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Klett-Cotta, Stuttgart 1950
- 9 Paul Schmitthenner, *Gebaute Form*, Koch, Leinefelden-Echterdingen 1984

Bibliografia

Paul Schmitthenner, *Das sanfte Gesetz in der Kunst, in Sonderheit in der Baukunst*, Hünenburg, Straßburg-Elsaß 1943.

SOBRIO, ORDINARIO, NON-APPARISCENTE

Nicola Braghieri



1



2



3



4



5

1 Paul Schmitthenner, *Das sanfte Gesetz in der Kunst*, 1943

2 Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, 1853

3 Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, 1853

4 Ernst Junger, *Auf den Marmor-Klippen*, 1939

5 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1931

LA MODESTIA OLTRE LA SAGGEZZA PROGETTARE L'ORDINARIO ARCHITETTONICO

Carlo Deregibus

Proprio quando, per esempio, l'essenza stessa di alcune persone ordinarie si racchiude nella loro ordinarietà quotidiana e immutabile oppure, ancora meglio, quando, nonostante tutti i loro sforzi straordinari per sfuggire in qualche modo dalla sfera della routine e della banalità, finiscono tuttavia per rimanervi immutabilmente ed eternamente invischiati, allora anche tali persone acquisiscono a modo loro una caratteristica tipica: la loro ordinarietà.

L'idiota (1869)

Fëdor Michailovic Dostoevskij

Gradi di precisione variabili

Ordinario [dal lat. *ordinarius*, propr. ‘conforme all’ordine’, der. *diordo-dinis*] agg. e s. m.: che non esce dall’ordine, cioè dalla norma o dalla normalità, e quindi solito, consueto, comune, regolare e sim..

Straordinario [dal lat. *extraordinarius*, comp. di *extra* ‘fuori’ e *ordo-dinis* ‘ordine’] agg.: non ordinario, che esce dall’ordinario, dal solito, dal normale o dal comune.

A guardare i vocabolari, si direbbe che la natura dell’ordinario e dello straordinario sia primariamente probabilistica, quasi statistica: l’ordinarietà è la ricorrenza di alcune caratteristiche, sedimentate fino a essere considerate normali; la straordinarietà è il fuoriuscire in qualche modo da questa normalità. Ne consegue che le due macro-categorie (ordinario e straordinario) sono complementari: insieme, esse descrivono il totale delle cose.

Ma provando ad applicare questa tassonomia a un caso concreto, ad esempio l’architettura analizzata come ‘fenomeno’, emergono subito dei problemi.

Ad esempio, di quali caratteristiche bisogna considerare la ricorrenza? È sufficiente un singolo tratto per definire l’ordinarietà (un capannone è ordinario se è alto sei metri circa, una casa è ordinaria se ha una manica di una dozzina di metri), o piuttosto questa deve riferirsi all’insieme di tutte le caratteristiche, quasi fosse una ‘sommatoria’ delle loro singole ordinarietà? E poi, bisogna definire i limiti del ‘fenomeno’ da prendere in considerazione: ci si deve riferire agli edifici in sé e per sé, oppure in relazione al loro contesto? E in questo caso, a quale contesto, a quale scala? Magari, l’insieme di caratteristiche ordinarie diventa straordinario a una scala più ampia (figura 1), oppure una serie di straordinarietà finisce per diventare ordinaria (figura 2). E poi, si tratta di un contesto fisico o culturale, o magari di entrambi i tipi? In fondo, ciò che a noi appare strano potrebbe dimostrarsi ordinario per altri, e viceversa. È una questione che sarebbe problematica in ogni caso (una *Kei car*, automobile da città ordinaria in Giappone, apparirebbe quantomeno bizzarra in Europa, e assurda in America) ma che diventa essenziale nel caso dell’architettura, che richiede per esistere il rapporto con un ‘intorno’ di qualche tipo¹.

E c’è poi un problema ancora più spinoso: le caratteristiche di un fenomeno sono tutte importanti allo stesso modo? Forse alcune lo sono più di altre. E forse la loro importanza varia nel tempo: alcune straordinarietà potrebbero essere gradualmente assorbite e divenire parte dell’ordinario, o al contrario alcuni elementi potrebbero emergere dall’ordinario fino a rarefarsi, divenendo così straordinari (figura 3) ed evolvendo l’ordinario o ciò che viene considerato tale.

Per non parlare della connotazione ‘qualitativa’ che il termine ordinario spesso assume: una connotazione lievemente negativa, che porta con sé la delusione per l’assenza di elementi degni di essere ricordati. Di contro, ‘straordinario’ ha una connotazione tendenzialmente positiva: solo in forma avverbiale assume davvero

il suo significato ‘statistico’ (‘quell’uomo è straordinariamente brutto!’). Questa disparità potrebbe sembrare paradossale giacché, in effetti, ciò che costituisce il mondo è, ovviamente, l’ordinario: solo grazie ad esso le eccezioni ‘fuori dall’ordinario’ emergono. Invece è una connotazione rivelatoria, che ci dà un primo indizio della complessità che sottende quella che sembrava una semplice tassonomia, al variare del grado di precisione con cui la si analizzi.

Ordinarietà e statistica: ‘moda’ o ‘media’?

L’ordinario è una ‘moda’ o una ‘media’? In termini matematici, questa domanda apparentemente bizzarra contiene tutte le implicazioni di un’ordinarietà vista in senso statistico. La ‘moda’ può essere definita come il valore del campo d’indagine che compare più spesso (Dall’Aglio 2003): considerando gli edifici e l’ordinarietà, potremmo dire che la moda è ad esempio il tipo di finestra più frequente, o la copertura più comune. La ‘media’, seppur variamente caratterizzata, è invece quel ‘qualcosa’ che può essere sostituito a tutte le variabili senza che il risultato cambi (*ivi*): dunque essa non è necessariamente una finestra, o una copertura, realmente esistente – magari la più frequente: è piuttosto quella finestra tipica, o quella copertura tipica che, se venisse sostituita a tutte le finestre o copertura, non modificherebbe l’edificio in modo sostanziale. Un elemento, quindi, che viene ‘percepito’ come ordinario, senza magari neppure esistere.

Se l’ordinario è una moda, allora lo si potrà definire attraverso delle «tipizzazioni» (Schutz 1966): cioè attraverso la definizione di categorie attraverso cui ridurre la complessità del reale. Per «modellizzare» (Paci 1961) i fenomeni, che siano edifici, quartieri o città, è necessario rintracciare a posteriori una serie di coerenze e contraddizioni relazionali, ottenendo così dei ‘tipi’, delle caratteristiche semplificate dei modelli. In questo modo, potremo trovare la finestra più frequente, le cui caratteristiche sono più ‘tipiche’, e considerarla ‘ordinaria’, e così per ogni caratteristica del fenomeno (e, a scala diversa, per ogni fenomeno in sé).

Questo è ciò che consente di fare raccolte ‘tipologiche’ di edifici – musei, edifici in legno e così via – eppure, cercando di modellizzare l’ordinario si va incontro a un fallimento forse inaspettato.

Lo dimostra l’impossibilità della controprova: guardando al singolo fenomeno, saremo in grado di dire se esso è ordinario sulla base di quei ‘tipi’ che abbiamo rintracciato? Ovvero: anche immaginando di aver trovato la ‘moda’ di un fenomeno, quando poi ne vediamo uno siamo in grado di dire se esso rientra davvero nell’ordinario? In effetti, modellizzare un fenomeno significa sostituirlo con un’immagine semplificata: e questo fa sì che le successive analisi avvengano in base alla verifica della corrispondenza alle tipizzazioni che stiamo

cercando. È una «*routine* cognitiva» (Jedlowski 1998)² che, in sostanza, ‘crea’ l’ordinario attraverso quelle che potremmo definire «tecniche di disattenzione selettiva» (Schön 1983): lo straordinario, inteso come fattore caratterizzante il singolo fenomeno, viene semplicemente escluso dall’indagine perché, per poterlo riconoscere, il fenomeno non dovrebbe essere modellizzato. Ciò significa che, cercando di ritrovare le caratteristiche già incontrate, non faremo caso a quelle che invece nel fenomeno in esame sono diverse, ‘straordinarie’: ma è proprio questo ‘scarto’ – usando un altro termine della statistica – che costituisce la singolarità di quel fenomeno.

Dunque, attraverso la modellizzazione non saremo in grado di conoscere le caratteristiche ‘significative’ del fenomeno: e quindi il grado di ordinarietà che rintracceremo potrebbe essere del tutto ‘non significativo’. Non si può comprendere il concetto di ‘tipo’, né descrivere l’ordinario, attraverso una serie di astrazioni: e ciò significa che l’ordinario non può essere una ‘moda’. Le relazioni di cui bisogna andare alla ricerca, più che ‘tipizzazioni’, sono quelle che consentono di legare il fenomeno agli altri per la loro importanza, per il fatto di essere ‘significative’: quelle «relazioni tipiche» (Paci 1963) che sono necessarie all’esistenza del fenomeno stesso, perché ne definiscono i tratti fondamentali. La loro natura è molto meno facile da indagare perché se tratti fisici descrivibili e facilmente categorizzabili (le tipizzazioni) richiedono semplicemente la ripetizione degli elementi, le relazioni tipiche legano i fenomeni in base a principi di affinità, simili a quelli propri della «memoria spontanea» descritta da Proust (1913-1927): riferimenti anche emozionali che si sedimentano e si evolvono continuamente, rimappandosi secondo fattori ogni volta da indagare. L’ordinario e lo straordinario sono dati dalla ‘densità’ di queste relazioni tipiche: per cui, mentre una finestra ordinaria nel senso di ‘moda’ è quella semplicemente più diffusa, una finestra ordinaria nel senso di ‘media’ è una finestra che ha molteplici affinità con i caratteri significativi di altre finestre, e per questo ha un’alta densità di relazioni tipiche. Una tale finestra, formata dall’addensamento delle relazioni tipiche tra i fenomeni, potrebbe anche non esistere nella realtà: essa sarà una ‘media’ la cui sede è negli immaginari e la cui genesi è nei fenomeni.

Potremmo dire che mentre la ‘moda’ implica uno ‘stereotipo’ di ordinario, la ‘media’ implica un ‘archetipo’ di ordinario in costante rinnovamento: e il grado di precisione nella costruzione delle relazioni tipiche equivale al grado di precisione dell’archetipo. In fondo, questo riflette quella connotazione lievemente negativa che avevamo già notato. Ciò che può essere sostituito a tutte le variabili senza mutare il risultato è, per forza, qualcosa che non attrae l’attenzione come straordinario: dunque la formazione dell’archetipo è del tutto inconscia, e avviene come ‘negativo’ rispetto alle cose straordinarie che catturano gli sguardi.

Il declino della saggezza. L'evoluzione di un paradigma etico

Ma è possibile governare questo tessuto di relazioni tipiche e i gradi di precisione che determinano l'ordinario e lo straordinario, definirlo, magari persino progettarlo?

In effetti, c'è stato un tempo in cui era possibile farlo. Era il tempo in cui le relazioni tipiche che determinano l'ordinario riuscivano a cristallizzarsi in 'convenzioni': convenzioni tecniche, sociali, economiche, formali, magari implicite ma che permettevano di definire, a tutti gli effetti, un *ethos*, un giusto modo di agire. Era un'architettura «delle buone intenzioni» (Rowe 1994) fondata sulla validità di quell'etica che Max Weber aveva definito «dei principi» o, appunto, «dell'intenzione» (Weber 1919): un'etica cioè che legittimava l'agire in base all'osservanza di principi condivisi e riconosciuti da tutti, fossero committenti, tecnici, costruttori o utenti. Convenzioni e ordinario si definivano reciprocamente come 'media', consentendo la straordinarietà come 'scarto dalla media' il cui significato, per contrasto, era sempre 'comprensibile'. Figli di quell'etica erano i manuali e le teorie: distillati dell'esperienza, e al tempo stesso tentativi di elevarla a vette ideali. Questa situazione perdurò anche nel Moderno. Nuove teorie, nuovi manuali tentavano di soppiantare quelli più obsoleti, nel tentativo di meglio rappresentare l'uomo rivoluzionario e rinnovare l'archetipo di ordinario. Ma, dalla *Regola* del Vignola (figura 4) al *Modulor* di Le Corbusier (figura 5), sempre di convenzioni e di regole si trattava (cfr. Quaroni 1977): a sottenderle era la medesima etica dei principi.

Saggio era colui che sapeva governare le convenzioni, e saggio era il bravo architetto, capace di figurare il mondo ordinario o di elevarsene per realizzare lo straordinario.

La postmodernità è, in effetti, il crollo di questa dimensione dell'agire: non è una questione di stile, quanto del fatto che diventa impossibile persino concepire l'esistenza di convenzioni e continuità, e quindi di principi architettonici in cui farle confluire. Nello spasmodico rifiuto dell'omologazione (Harvey 1990), svanisce la possibilità di rigenerare l'archetipo (Jung 1934): cade infine l'etica dell'intenzione. È il declino della saggezza, improvvisamente inutile.

Questo cambio di paradigma etico, potenzialmente devastante, è stato a lungo evitato dagli architetti, che hanno tentato per decenni di creare regole e convenzioni che sostituissero quelle perdute, seguendo percorsi anche molto diversificati. È una disperata caccia alla legittimazione che, non potendo più fare affidamento come referente su una società in grado di 'comprendere' i significati convenzionali dell'architettura, cerca in vario modo di dimostrarne l'autonomia. Si prova così a riconoscere una strutturazione interna al progettare in analogia con le teorie del linguaggio, così da poter sostenere che i significati dell'architettura siano impliciti nelle forme. E si cercano convenzioni 'intrinseche' all'architettura nello studio della tipologia – arrivando al paradosso di imporre tipizzazioni, invece di rinnovare le re-

lazioni tipiche che si stavano studiando. Si eleggono a salvifiche referenti le correnti filosofiche più in voga, traducendole in forma e creando opere magari ‘straordinarie’ – come il *Parc de la Villette* di Bernard Tschumi – ma che scientemente ignorano l’ordinario. Privati della saggezza, gli autori annaspiano: la legittimazione verrà ora solo dall’esaltazione del particolare e del bizzarro, in un atteggiamento etico che, rincorrendo l’etica dei principi, trova invece le derive dell’emotivismo e dei monismi (Deregibus 2014).

Certo, alcuni principi permangono: nel mondo della costruzione, nuove tradizioni soppiantano quelle precedenti³, e resistono anche concetti formali come la tripartizione basamento-corpo-coronamento o la simmetria. Indipendentemente dai desideri degli architetti, l’ordinario in senso statistico continua a essere prodotto e, quindi, a rinnovarsi nell’immaginario: e questo è tanto più evidente se guardiamo ad altri luoghi, ad altri archetipi, ad altri immaginari⁴. Quella che è andata perduta è la capacità di decifrarlo e, quindi, consapevolmente progettarlo: non è più possibile, in sostanza, produrre il significato dell’ordinario attraverso la saggezza.

Oltre la saggezza. Un approccio fenomenologico-trascendentale

Per andare oltre la saggezza, bisogna recuperare la capacità di ricostruire le relazioni tipiche, le caratteristiche significative dei fenomeni. Cioè partire dal fenomeno singolo per rintracciarne i suoi caratteri di straordinarietà e di ordinarietà, consapevoli che il costruito è al tempo stesso collettore e vettore dell’immaginario e quindi dell’ordinario. E che per questo le relazioni tipiche non saranno esclusivamente ‘fisiche’.

Evitare le ‘tipizzazioni’ che abbiamo visto significa indagare il fenomeno per ‘quello che davvero è’, senza sovrapporvi tratti immaginari o desiderati, evitando le *ruotine* cognitive e le ‘disattenzioni selettive’: un processo che, nei termini della fenomenologia trascendentale⁵, possiamo chiamare ‘riduzione al fenomeno’ (cfr. Paci 1961): ovvero esclusione dei pregiudizi che al fenomeno sovrapponiamo. È un processo del tutto inverso a quello che abbiamo definito ‘modellizzazione’: ove là si analizzavano i fenomeni in base a caratteristiche date, trasformandoli in modelli, qua si cerca di conoscere i fenomeni escludendo ogni preventiva convinzione. Se la *ruotine* cognitiva è una ‘sospensione del dubbio’, ciò che secondo la fenomenologia serve per conoscere i fenomeni è piuttosto una ‘sospensione del giudizio’ (quello che la tradizione filosofica chiama *epoché*).

Ma la sospensione del giudizio non basta a definire le relazioni tipiche: se anche, attraverso l’*epoché*, abbiamo evitato di sovrapporre significati al fenomeno, dobbiamo però ancora capire quali siano le caratteristiche significative del fenomeno stesso, ovvero le ‘relazioni tipiche’ di cui stiamo andando alla ricerca. Ricostruirle è un po’ come un’indagine, una serie di ipotesi e verifiche sulle potenzialità del fenomeno,

in cui continuamente bisogna tornare sui pregiudizi (cfr. Paci 1961). L'atto di coscienza attraverso cui ricostruire le relazioni tipiche è definito nella fenomenologia 'intenzionalità'. Intenzionalità 'progettuale', nel caso dell'architettura, perché si guarderà ai fenomeni vedendoli attraverso le loro 'potenzialità di trasformazione'. Il progetto sarà una messa in forma di queste potenzialità che confermi le caratteristiche significative del fenomeno, cioè di quei tratti che ne determinano l'ordinarietà e la straordinarietà: un 'progetto della persistenza' delle relazioni tipiche⁶.

Ridurre al fenomeno significa quindi avvicinarsi al tema dell'ordinario a partire non da un quadro completo (un pregiudizio a sua volta), ma dalle tessere che lo compongono: riconoscendo che la variabilità del grado di precisione è un dato di fatto ineliminabile e dipendente dall'intenzionalità soggettiva. Infatti è il soggetto, il singolo architetto, a dover compiere questa sospensione, immergendosi nell'immaginario per escluderne i (propri) pregiudizi. E sarà l'architetto a decidere quali tra le relazioni tipiche possono realizzare un potenziale, sviluppandosi: come dire che sarà l'architetto a dover riconoscere e decidere il grado di ordinarietà passato, attuale e futuro del fenomeno.

Ma ciò che impedisce di cadere in uno sterile relativismo è proprio il fatto che quei tratti siano o meno 'significativi', portatori di significato ovvero, potenzialmente, 'comprensibili' agli altri.

La modestia oltre la saggezza

Così, infine, l'ordinario si può riconoscere nelle sue relazioni tipiche, nel suo incerto carattere di media. La definizione di ordinario e straordinario non è più semplicemente 'reciproca': piuttosto, diventando misura della permanenza e della densità delle relazioni tipiche, i due termini concretizzano quel 'grado di precisione' cui avevamo accennato e che è l'unica vera natura statistica dell'ordinarietà. Ogni fenomeno, e ogni progetto, avrà gradi di ordinarietà e gradi di straordinarietà contestualmente presenti, in continua evoluzione.

Tuttavia, all'architetto non basta questa consapevolezza, per supplire alla perdita di saggezza: il riconoscimento del grado di ordinarietà nella riduzione assume autentica rilevanza etica solo se il progetto non imponga a sua volta significati non coerenti al fenomeno. Rendere straordinario ogni fenomeno, ogni contingenza, ogni progetto, tradirebbe l'effettiva riduzione al fenomeno, imponendo significati desiderati – la diversità, il protagonismo – ma non 'consistenti' (Deregibus 2014). Quindi un approccio fenomenologico trascendentale avrà senso solo quando sarà in grado di superare la connotazione negativa dell'ordinario e anzi, riconoscendo il 'grado di ordinarietà' del fenomeno, lo valorizzi in quanto tale.

È un senso di rinuncia antitetico alle più diffuse tendenze contemporanee, tese piuttosto a elevare lo straordinario, a esaltare ogni caso come eccezionale. Il progetto

diventa così atto etico, non più nel senso dell'ormai impossibile etica dei principi ma del suo contraltare, l'etica della responsabilità: solo così si potrà, infine, superare l'*empasse* della post-modernità, abbandonando atteggiamenti nostalgici quanto inefficaci. Un cambio di atteggiamento, una modifica nell'agire. Una scelta, in effetti: perché la postmodernità esisterà fino a quando si continuerà a utilizzarla come scusante di ogni tendenza personalistica o occasione perduta, sfruttando l'indeterminatezza dei suoi contorni (cfr. Berardinelli 1997-98).

Alla saggezza, infine, si sostituisce la modestia: cioè una qualità morale opposta alla vanità e alla presunzione, fatta di continua disposizione al conoscere sempre e di nuovo, e a rimettere in gioco le proprie conoscenze con l'obiettivo di non autoaffermarsi. Una qualità necessaria per riconoscere il luogo dell'ordinario, e consapevolmente riprendere a progettarlo.

Note

1 Si potrebbe dire che un'eccezione è data dall'architettura virtuale: nonostante sia possibile costruire un contesto anche in quel caso, diciamo per semplicità che ci riferiamo ad un'architettura concreta, costruita o costruibile.

2 Naturalmente, la *routine* cognitiva è essenziale nella quotidianità: è quello che ad esempio ci consente di vedere scatole metalliche di forma varia, e riconoscerle sempre come automobili. Anzi, proprio perché è così comune è tanto difficile prenderne consapevolezza.

3 Convenzioni anche 'locali', come dimostrano le tipologie costruttive diffuse nei diversi paesi. Anche oggi, nonostante la globalizzazione che investe il mondo del costruire, permangono convenzioni e prassi molto lente ad evolversi: qualunque giornata in cantiere lo confermerà.

4 Basti pensare alle megalopoli in costruzione nel mondo, dalla Cina al Medio Oriente: una produzione di ordinarietà unica per quantità, e per lo più inconsapevole del suo significato.

5 Il riferimento alla corrente filosofica iniziata da Edmund Husserl non è casuale: perché è un pensiero che, attraverso il dialogo tra Ernesto Nathan Rogers ed Enzo Paci (che confluì nella Casabella degli anni Cinquanta), ha profondamente influenzato il mondo architettonico (cfr. Rispoli 2007).

6 Per una trattazione più esaustiva e approfondita del pensiero *husserliano* 'decrittato' negli anni cinquanta da Enzo Paci, soprattutto in relazione al progettare, cfr. Deregibus 2014.

Bibliografia

- Berardinelli, Alfonso (1997-98), *La fine del postmoderno*, ne «Lo Straniero», 2.
- Dall'Aglio, Giorgio (2003), *Calcolo delle probabilità*, Zanichelli, Bologna.
- Deregibus, Carlo (2014), *Intenzione e responsabilità. La consistenza etica dell'architettura contemporanea*, IPOC, Milano.
- Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, London.
- Jedlowski, Paolo (1998), *Il sapere dell'esperienza. Fra l'abitudine e il dubbio*, Carocci, Roma.
- Jung, Carl Gustav (1934), *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten*, in «Eranos Jahrbuch», 2, Rhein-Verlag, Zürich.
- Paci, Enzo (1961), *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Laterza, Roma – Bari.
- Paci, Enzo (1963), *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano.
- Proust, Marcel (1913-1927), *À la recherche du temps perdu*, Bernard Grasset – Gallimard, Paris.
- Quaroni, Ludovico (1977), *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Mazzotta Editore, Milano.
- Rispoli, Francesco (2007), *La ragione di Ulisse. Il colloquio tra Paci e Rogers*, in «Aut aut», 333.
- Rowe, Colin (1994), *The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*, Academy, London.
- Schön, Donald (1983), *The Reflexive Practitioner*, Basic Books, New York.
- Schutz, Alfred (1966), *Collected Papers vol. 3: Studies in Phenomenological Philosophy*, a cura di Schutz, Ilse, M. Nijhoff, The Hague.
- Weber, Max (1919), *Politik als Beruf*, München/Leipzig.

LA MODESTIA OLTRE LA SAGGEZZA
Carlo Deregibus



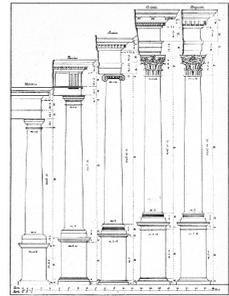
1



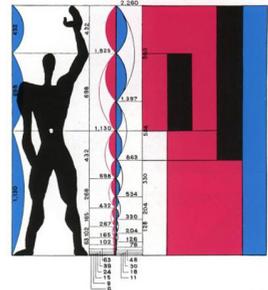
2



3



5



6

- 1 Phoenix, Arizona, USA: unità estremamente ordinarie, il cui complesso diventa straordinario.
- 2 Las Vegas, USA: dove lo straordinario è 'all'ordine' del giorno, o ordinario. Foto L.V.NewsBureau.
- 3 L'ordinario della Barcellona medievale diventa straordinario dopo il Plan Cérda: e viceversa.
- 4 Tavola dalla Regola delli cinque ordini di architettura, Jacopo Barozzi da Vignola, 1562.
- 5 Modulor 2, Le Corbusier, 1955 – revisione del Modulor originale (1948).

L'ESPERIENZA DELL'ORDINARIO IN ARCHITETTURA

Luca Medici

Perché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si acquistano precocemente), sono esperienze. Per scrivere un solo verso bisogna vedere molte città, uomini e cose, bisogna conoscere gli animali, bisogna capire il volo degli uccelli e comprendere il gesto con cui i piccoli fiori si aprono al mattino.

I quaderni di Malte Laurids Brigge (1988)
Rainer Maria Rilke

Il senso dell' 'ordinarietà'. Tra assunto etimologico ed approccio disciplinare

Prima di tutto viene il senso delle cose e dei termini stessi che esprimono in modi più o meno chiari questi significati. Per questo si ritiene necessario, in primo luogo, operare l'analisi di un termine che, applicato alla descrizione dell'architettura, potrebbe generare una certa ambiguità. Sarà poi il particolare punto di osservazione scelto che meglio specificherà l'assunto etimologico considerato pregnante di quel particolare significato in grado di porsi, non solo come valore descrittivo di architetture (e luoghi) costruiti, ma anche come interprete di un particolare atteggiamento disciplinare del progetto di architettura.

L'aggettivo 'ordinario' viene spesso utilizzato nel gergo comune per descrivere qualche cosa di poco interessante. Il dizionario etimologico (Cortellazzo e Zolli 2008) propone diverse accezioni del termine 'ordinario', tra le quali se ne trovano alcune utili per la tematica d'indagine.

Secondo una prima possibile accezione, 'ordinario' è ciò «che è e rimane nell'ambito della norma, della consuetudine», mentre una seconda lo intende come ciò che è «grossolanamente rozzo» ed in termini figurativi «di qualità scadente» (Cortellazzo e Zolli 2008, p.1085).

Partendo dalla seconda definizione, risulta chiara l'associazione all'idea che ciò che risulta essere normale, ordinario si possa considerare anche privo d'interesse o addirittura privo di qualità. Sicuramente un'accezione negativa.

A differenza della precedente, la prima definizione mette in campo un altro punto di vista: quello della normalità o della consuetudine, cioè per meglio dire, di un qualche cosa che non ha a che fare con la straordinarietà. Il termine straordinario è da intendere nel senso di evento irripetibile, eccezionale nella sua manifestazione. Pensando a questo termine, possono giungere alla mente le immagini di una certa architettura che riesce ad esprimere, pur nella sua solidità, una totale eccentricità nel senso di singolarità fenomenica. Senza scendere nel dettaglio, è luogo comune, nel lavoro degli architetti (soprattutto se appartenenti allo *star system*) ricercare costantemente produzioni architettoniche con atteggiamenti di questa natura. Il fatto è che, a parere di chi scrive, il rischio che si incorre in un atteggiamento di ricerca della straordinarietà per sé, come qui espresso, è quello di costruire oggetti architettonici che più che unici risultano esseri solitari. La straordinarietà fine a se stessa non riesce, suo malgrado, a incarnare a pieno il senso più profondo che si cela nel bisogno che noi, in quanto esseri umani, abbiamo dell'architettura. In questo modo essa rischia soltanto di manifestare la natura egoica del suo ideatore. Certo qualcuno potrebbe ribattere dicendo che una chiesa, nel tessuto della città storica, è da considerarsi come un edificio eccezionale e che quella straordinarietà completa a pieno il suo obiettivo. Al contempo si potrebbe però ribadire, a tale affermazione, altrettanto efficacemente chiedendo al nostro interlocutore: ma cosa è

costruito intorno alla chiesa? In effetti siamo di fronte primariamente ad un evento singolare, immerso in un tessuto (o contesto, se pensiamo, per esempio, alla Cappella Ronchamp) uniforme, forse anch'esso ordinario, di cui la singolarità edilizia diventa una vergenza, quindi non più fine a se stessa, ma profondamente e immediatamente comprensibile entro questa relazione circostanziale.

È in questa sottile piega semantica, dell'ordinario come normalità, che si ritrova un'altro mondo di significati, che si ritiene molto più interessanti per l'architettura e più in genere per l'ambiente costruito.

Allo scopo di avvicinarsi con maggiore precisione al senso dell'ordinario si suggerisce al lettore di seguire un breve percorso induttivo che trova il suo inizio proprio in questa 'sottile piega semantica' al fine di richiamare significati altri utili alla comprensione.

Rimanendo nel campo di ciò che si può considerare 'normale', è possibile anche fare riferimento al fatto che questa normalità si riferisca ad aspetti legati alla riconoscibilità delle cose in genere. Ci si riferisce a 'normale' come a tutto ciò che è misurabile e quindi anche valutabile in senso qualitativo. Tale valutazione però, non può essere di natura oggettiva (quindi assoggettabile ad un metro di giudizio che possa ingabbiare il senso dell'ordinarietà entro criteri riproducibili e fissi), bensì soggettiva. Del resto, e qui arriva il punto centrale di questa riflessione iniziale: quale potrebbe essere un criterio di valutazione di un ambiente costruito o un'architettura, definibile 'normale' per un essere umano?

Si giunge così nel campo delle esperienze sensoriali ove un luogo costruito, o naturale o un'architettura che sia, si definisce primariamente mediante un processo esperienziale e quindi per mezzo di strumenti diversi da quelli usati dall'approccio scientifico quantitativo. L'uso della 'intelligenza emotiva'¹ rappresenta la modalità elettiva per mezzo della quale giungere ad una valutazione qualitativa di un processo esperienziale.

«L'intelligenza emotiva, di fatto, potrebbe rivelarsi la più immediata, sintetica, olistica, integrata e credibile dei nostri sistemi di reazione alle complesse situazioni ambientali e sociali. Attraverso le emozioni, giudichiamo situazioni di vita complesse, come l'atmosfera, lo stato d'animo o l'aura di uno spazio o di un luogo» (Pallasmaa 2012, p.111), e dunque ciò che si potrebbe definire il carattere di un luogo.

In altre parole, quando si definiscono sensazioni di ordinarietà (nell'accezione di normalità) allora si può osservare come l'esperienza determini un legame univoco tra ciò che è 'conosciuto' e ciò che si può anche dire 'ordinario'. Da qui in poi il passo è breve e sinonimi come ordinario, consueto e conosciuto richiamano un altro aggettivo, usato poco di frequente per parlare di architettura: 'familiare'.

Il senso dell'ordinarietà dunque, anche se non è il solo fattore in grado di determinare il più complesso senso di familiarità, può essere assimilato, con una

certa approssimazione, ad una condizione esistenziale primordiale, una sorta di sensazione di *background* originale, senza la quale, difficilmente si può generare quella sensazione così potente, (esperienzialmente parlando) del senso che ci lega più profondamente ai luoghi della nostra biostoricità².

L'evocazione del senso di familiarità necessita di un percorso di ordinarietà e questo percorso non è definibile a priori. Esso ha a che fare con la storia di ognuno di noi, con le nostre passate esperienze di vissuto e con il nostro *background* socio-culturale.

Con questa breve introduzione si è voluto dare modo di potere meglio focalizzare come l'esperienza del senso di ordinarietà, qui intesa, sia estremamente importante come elemento qualificante dell'architettura o di un spazio costruito. Si ritiene che sia innanzi tutto un fatto fisico, legato all'esperienza proprio-corporea di un luogo e come tale, ponga inevitabilmente un accento sulla questione relativa a come il progetto (o l'approccio disciplinare) si dovrà porre in relazione a questa esperienza. Coerentemente con quanto in precedenza affermato, alla fine non ci potranno essere risposte univoche, o scalette di operazioni predefinite da seguire al fine del raggiungimento di un determinato risultato. L'atteggiamento dovrà essere olistico. Tenere abbracciato sempre tutto e al contempo essere in grado di leggere e comprendere le differenze. Già l'architetto Zumthor ha ipotizzato un elenco di aspetti da considerare in fase di ideazione in grado di potere generare un'architettura con 'atmosfera' (Zumthor 2008). Ma ciò che maggiormente conta è che l'esperienza non solo può essere vissuta ma anche immaginata. Così «il sentire [inteso come progettante] è quella comunicazione vitale con il mondo che ce lo rende presente come luogo familiare della nostra vita.» (Merleau-Ponty 2009, p. 96)

Un'interpretazione fenomenologica del senso dell'ordinarietà nell'esperienza dell'architettura

Si ritiene importante contestualizzare in termini di possibilità critica e di approccio disciplinare, l'esigenza del ritorno ad una capacità sia di lettura che d'immaginazione dell'ordinario in architettura.

Dal punto di vista critico non si può nascondere come l'imperante produzione architettonica per immagini virtuali sia responsabile di una progressiva perdita di materialità dell'architettura³. Ci si riferisce soprattutto ad una sensualità preordinata non rispondente, nella maggior parte dei casi, alla sua realizzata materialità. In questi progetti, l'intento è più di mistificare il senso delle cose che di renderlo più chiaro e sensorialmente comprensibile, o semplicemente aperto a diverse poetiche interpretazioni. Il parallelo con le parole di Bachelard è in vero una conferma: «l'immagine che la lettura di un poema ci offre, eccola diventare veramente nostra: essa si radica in noi stessi e, sebbene noi non abbiamo fatto che accoglierla, abbiamo

l'impressione che avremmo potuto creala noi. Essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime, o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo ed un divenire del nostro essere. Così, l'espressione crea l'essere.» (Bachelard 2006, p. 13). Anche lo spazio funziona come una sorta di testo poetico, e il nostro essere diventa parte integrante dello spazio fisico nello stesso modo in cui lo spazio evocato si fa intimamente nostro.

Definire pertanto un'architettura ordinaria è differente dal potere con essa esperire il senso dell'ordinarietà; quel senso dell'ordinarietà che si fonde con le molteplici e necessarie esperienze che l'essere umano può compiere. Ma l'esperienza dell'ordinarietà è a sua volta una categoria a parte. È il carattere dei luoghi (o l'atmosfera che da esso si emana) che permette con la sua presenza, quel processo di continua sublimazione della tensione, tra ciò che è conosciuto (già presente e quindi dato) e quindi familiare e ciò che si apre al nuovo e quindi in divenire (in progetto).

Un luogo non risulta essere familiare per il semplice fatto che lo abitiamo con una maggior frequenza rispetto ad altri. In termini di esperienza emozionale il senso di familiarità ci riconduce entro la nostra sfera emozionale più profonda, direttamente connessa con la nostra anima.

Pertanto l'esperienza dell'ordinario prepara il nostro subcosciente ad un legame originario e più profondo di quanto non succeda con luoghi e architetture che non sono in grado di evocare in noi nessuna immagine interiore; proprio là, dove tutto è integrazione tra il particolare ed il generale⁴.

Quando si parla della necessità di instaurare un rapporto poetico tra lo spazio che ci circonda e noi, ci si riferisce al concetto introdotto da Heidegger (1976) in «poeticamente abita l'uomo». Ma non solo, poiché anche la poesia non è solo poesia. Citando Tarkovsky (1989, p. 21): «when I speak of poetry, I am not thinking of it as a genre. Poetry is an awareness of the world, a particular way of relating to reality».

L'esperienza dell'ordinario nell'architettura la si potrebbe definire come una categoria esperienziale. Un elemento che non risolve da sé il problema del linguaggio (poetico) dell'architettura e nemmeno il problema del rapporto artistico tra il manufatto architettonico ed il luogo. Ma che instaura un primo riferimento espressivo nel processo di riconoscimento e di appartenenza ad un luogo o ad una architettura, da parte di chi lo abita.

Le osservazioni fin qui avanzate si crede possano valere sia dal punto di vista della critica dell'architettura, sia dal punto di vista dell'atteggiamento della ricerca disciplinare. Esse sono servite anche da pretesto per potere approfondire due questioni più generali: quella del ruolo dell'architettura e del compito dell'architetto.

Per quanto riguarda il suo compito, l'architettura deve essere in grado di permettere lo 'identificarsi'. In quanto: «facciamo esperienza di un'opera d'arte o d'architettura attraverso la nostra esistenza incarnata e il nostro senso di identificazione» (Pallasmaa

2011, p. 83). Deve anche essere in grado di fornire «un riparo alla *reverie*, proteggere il sognatore, e consentire di sognare in pace» (Bachelard 2006, p. 34). Del resto si è nella convinzione che «la qualità dell'architettura non deriva né da un gioco di forme né da un gioco estetico; nasce dall'esperienza di un senso autentico - e quindi ordinario [n.d.a.] - della vita. L'architettura può commuoverci solo se è capace di toccare qualche cosa che è sepolto nel profondo delle nostre memorie incarnate» (Pallasmaa 2011, p. 36).

All'architetto invece spetta un compito simile a quello del poeta: creare architetture i cui spazi abbiano il compito di fare vivere l'essere umano nelle sue sensazioni ed emozioni, così come fa la poesia con i suoi versi. Questi spazi devono fungere da medium esperienziale, non tanto in direzione dell'inconsueto e dello straordinario, quanto invece nella capacità di portare il mondo a un contatto estremamente intimo con il corpo. La qualità dell'ordinarietà sta proprio in questa peculiare capacità che l'architettura deve mettere in scena, essa deve consentirci «di percepire e comprendere la dialettica della permanenza e del cambiamento, di prendere il nostro posto nel mondo e di collocarci nel continuum della cultura e del tempo» (Pallasmaa 2007, p. 89).

Da un punto di vista interpretativo un'architettura dell'ordinario dovrebbe instaurare un dialogo 'poeticamente' attivo, in grado di coinvolgere il tutto e di essere al tempo stesso compresa nel tutto. Per tanto la questione può essere inquadrata dal punto di vista critico, attraverso aspetti metodologici propri dell'autore e dallo scaturire di sensazioni (qualitative) di chi si appresta ad operare una riflessione fenomenologica (cfr. Habermas 1979).

Si sta parlando del lavoro dell'architetto fenomenologo, della sua capacità di comprensione e di empatia per il mondo e per l'esperienza umana, poiché senza una vera comprensione non ci può essere una vera immaginazione. Intendendo, in accordo con David Seamon (2000), la fenomenologia come l'esplorazione di 'fenomeni', i quali si riferiscono ad oggetti, eventi, situazioni, sensazioni, intuizioni, ecc.. Tutti argomenti legittimi per una indagine fenomenologica in relazione all'esperienza dell'esistenza umana.

L'aspetto critico e interpretativo è prodromo alla possibilità di un approccio disciplinare fenomenologico del progettare l'architettura, anche se entrano in gioco altri fattori come l'immaginazione. «Per esprimerci in termini filosofici, possiamo distinguere due immaginazioni: un'immaginazione che produce la causa formale e un'immaginazione che dà vita alla causa materiale o, più in breve, l'immaginazione formale e l'immaginazione materiale» (Bachelard 2006, p. 7). Questa simultaneità del processo immaginativo è necessaria affinché «una causa sentimentale, una causa del cuore, diventi una causa formale perché l'opera acquisti la mutevolezza della parola, la vita cangiante della luce» (Bachelard 2006, p. 7). Ma è altresì alla base di

un processo attivo che parte dal fuori di noi, si fa spazio con la nostra comprensione immediata, che può essere una «commozione immediata o un immediato rifiuto» (Zumthor 2008, p. 13), per poi fuoriuscire da noi, alterato e rinnovato. In questo processo la necessità è di partire da immagini reali, che sono alla base del nostro vissuto, delle nostre esperienze percepite, in una sorta di circolarità sempre nuova e al contempo sempre costante. L'esperienza dell'ordinarietà è così la sensazione che ciò che siamo potrà manifestarsi in modi analoghi ma in ambienti differenti, generando l'idea di una familiarità del nostro stare nel mondo.

Quando si parla di immaginare l'architettura come il luogo di un processo esperienziale, il lavoro intimo su di sé è nevralgico e indispensabile al fine di mutuare il mondo tramite noi stessi e far sì che la nostra mutua-reazione restituisca al mondo ancora spazi di vita, nuovi e ordinariamente familiari.

Infine è possibile anche affermare come l'esperienza dell'ordinario possa anche essere considerata come una categoria dell'atmosfera⁵.

Immagini poetiche dell'ordinario architettonico

Poiché in precedenza si è scelto di astenersi dal dare giudizi di carattere formale, si continuerà a ragionare mediante l'uso di categorie che non fanno diretto riferimento al linguaggio dell'architettura.

Questo affinché non si pensi che solo determinate scelte stilistiche siano i soli primati per una esperienza spaziale positiva e che non esista di fatto un linguaggio pre-determinato che assicuri aspetti di ordinarietà e familiarità nell'architettura. Si è pertanto optato di indagare il senso dell'ordinarietà tramite il medium di immagini che, anche se rappresentano sempre un frammento della realtà ricordata, trattengono e rendono visibile le emozioni in esse racchiuse. Del resto, in accordo con il fatto che «si tratta allora di comprendere queste relazioni singolari che si tessono fra le parti del paesaggio o tra quest'ultimo e me come soggetto incarnato e grazie alle quali un oggetto percepito può concentrare in se stesso un'intera scena o divenire l'imgo di tutto un segmento di vita» (Merleau-Ponty 2009, pp. 95-96).

Queste immagini parlano di luoghi e spazi non straordinari, ma che instaurano con il paesaggio un rapporto emozionale poetico, nello stare gli uni accanto agli altri. Inoltre si possono direttamente rapportare al valore evocativo delle immagini poetiche come Bachelard afferma: «l'immagine, nella sua semplicità, non ha bisogno di un sapere, essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, nella sua espressione è linguaggio giovane» (Bachelard 2006, p. 9).

L'emozione dello stare sotto la cupola del Pantheon è grande. Chiunque l'abbia provata lo sa. È come essere nella pancia del nostro cosmo e al contempo nell'infinito dell'universo. Questo dualismo, questa capacità di mantenere vivi gli opposti psichici rappresenta la muscolatura di questo enorme ventre emozionante [1]. Per

quanto concerne l'immagine successiva [2] l'atmosfera risulta essere rarefatta, pochi elementi concorrono ad un'apertura dell'anima verso l'ignoto. La finestra aperta ma senza che da essa si possa percepire l'esterno. La sedia come in attesa che qualcuno arrivi per occuparla. Il busto con il suo stare in mezzo alla stanza. Ci sono la calma e la quiete del silenzio dato dall'assenza, ma al contempo l'attesa dell'arrivo imminente di nuova vita. Tutto è come immobile, fermo nel tempo, così come un museo ferma il tempo, ma nonostante tutto l'attesa dello spettatore si fa già pre-senza e tutto diventa emozionante.

Si sarebbe potuto continuare nella carrellata descrittiva iniziata, ma si è preferito optare per un silenzio contemplativo e lasciare al lettore il piacere di esperire il senso dell'ordinarietà delle altre immagini proposte [3-9]. Ognuna di queste immagini potrà aprire un mondo esperienziale differente nei diversi immaginari che incontrerà e far risplendere il diverso senso di ordinarietà di ognuno di noi.

Note

1 La definizione di *intelligenza emotiva*, deriva primariamente dallo studio condotto da Goleman (1999). Egli affronta prima di tutto l'esistenza di due menti, una mente razionale ed una emozionale a cui fanno seguito le due relative intelligenze. Considerando ovviamente l'intelligenza emotiva, l'autore afferma che essa «è assai più rapida di quella razionale, perché passa all'azione - potremmo anche dire reazione emozionale (n.d.a.) - senza neppure fermarsi un attimo a riflettere sul da farsi» (Goleman 1999, p. 336). E «poiché l'intervallo tra il fattore che scatena un'emozione e l'erompere dell'emozione stessa può essere quasi istantaneo [...] tale risposta emozionale rapida, si propaga in noi prima prima che sappiamo che cosa stia succedendo» (Goleman 1999, p. 337).

2 Il tema si interseca e si allarga inesorabilmente. Il riferimento proviene da una serie di considerazioni che Pallasmaa affronta in relazione all'idea che l'essere umano in quanto tale non sia più il centro dell'universo e nemmeno l'unica entità fisica ad avere la completa conoscenza. Per questa ragione Pallasmaa afferma: «Dobbiamo accettare l'essenza intrinsecamente storica e incarnata dell'esistenza umana, dell'esperienza, della cognizione e della memoria. [...] Siamo esseri essenzialmente sensoriali e sensuali. Probabilmente, l'architettura è coinvolta con una dozzina di diversi, ma integrati, sistemi sensoriali [...] la percezione, il pensiero e la memoria sono attività complesse che si basano, fondamentalmente, su processi incarnati e immagini mentali e neurali, piuttosto che sulla parola e sul linguaggio. [...] Il linguaggio dell'architettura è, essenzialmente, il nostro dialogo preconsciouso, incarnato ed esistenziale, con il mondo a cui apparteniamo. Questo è il luogo dove le teorie logocentriche dell'architettura vanno mostruosamente alla deriva» (Pallasmaa 2012, pp. 109-110).

3 A tal proposito si consiglia una lettura del pensiero di Juhani Pallasmaa in relazione al valore della vista nella società odierna, rispetto all'importanza perduta degli altri sensi, sopra fra tutti quello del tatto in diretta relazione con la fisicità e la materialità del mondo che ci circonda (Pallasmaa 2011, p. 15).

4 Si rimanda alla lettura del testo di C. N. Shultz (1996), ed in particolare al capitolo 3: *La messa in opera*. In queste pagine i temi sviluppati dall'autore mettono in risalto diverse questioni che, a parere di chi scrive, spiegano in modo efficace l'interpretazione fenomenologica del significato dell'appropriarsi da parte dell'uomo del mondo in relazione al suo uso.

5 Data la complessità dell'argomento si rimanda ad una lettura più esaustiva a riguardo (cfr. Böhme 2010).

Bibliografia

- Bachelard, Gaston (2006), *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo srl., Bari.
- Bachelard, Gaston (2006). *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Edizioni Red, Milano.
- Böhme, Gernot (2010), *Atmosfere, estasi, messe in scena*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Cartellazzo, Manlio e Zolli, Paolo (2008), *Deli - Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli editore, Bologna.
- Goleman, Danil (1999), *Intelligenza emotiva*, Editoriale Rizzoli, Milano.
- Habermas, Jürgen (1979), *Communication and the Evolution of Society*, Beacon Press, Toronto.
- Heidegger, Martin (1976), *Saggi e Discorsi*, Ugo Mursia Editore, Milano.
- Merleau-Ponty, Maurice (2009), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- Norberg-Schulz, Christian (1996), *Architettura: Presenza, Linguaggio e Luogo*, Skira Editore, Milano.
- Pallasmaa, Juhani (2007), *Gli occhi della pelle*, Jaka Book, Milano.
- Pallasmaa, Juhani (2011), *The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture*, Jhon Wiley & Sons Ltd. Press., London.
- Pallasmaa, Juhani (2011), *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in Architettura*, Edizioni Pendragon, Bologna.
- Pallasmaa, Juhani (2012), *Frammenti/Fragments*, Giavedoni Editore, Pordenone.
- Rilke, Rainer Maria (1988), *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Mondadori Editore, Milano.
- Seamon, David (2000), *A way of seeing people and place: phenomenology in environment-behavior research*, in «Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research» a cura di Wapner Seymour, Demick Jack, Yamamoto Hirofumi, Minami, Plenum, New York.
- Sokolofsky Robert (2010), *Introduction to phenomenology*, Cambridge University press, New York.
- Tarkovsky, Alexander (1989), *Sculpting in time. Reflection on cinema*, University of Texas Press, Austin.
- Peter (2006), *Atmospheres*. Birkhäuser, Basel.

L'ESPERIENZA DELL'ORDINARIO IN ARCHITETTURA
Luca Medici



1



2



3



4



5



6



7



8

- 1 Cupola del Pantheon, Roma (autore Luca Medici).
- 2 Interno del Museo archeologico della Pilotta, Parma (autore Luca Medici).
- 3 Borgoforte, Mantova (autore Vasco Ascolini).
- 4 Padiglione dell'Expo di Barcellona, Mies van der Rohe, Barcellona. (autore Luca Medici).
- 5 Marina del porto turistico di Noto, Siracusa (Autore Luca Medici).
- 6 Valle di Vals, Grigioni (autore Luca Medici).
- 7 Castello Sforzesco, Ferrara (autore Luca Medici).
- 8 Tempio di Giunone, Valle dei Templi, Agrigento (autore Luca Medici).

LA TRADIZIONE DELL'ORDINARIO
L'ARCHITETTURA EUROPEA
TRA LE DUE GUERRE

Marina Leoni

What has happened to it all?
Crazy, some are saying
Where is the life that I recognize?
Gone away

But I won't cry for yesterday
There's an ordinary world
Somehow I have to find
And as I try to make my way
To the ordinary world
I will learn to survive

Ordinary World (1993)
Duran Duran

Ordinario, straordinario e caotico

L'attuale attenzione da parte della critica e dei mass media nei confronti dello 'straordinario' e il parallelo allontanamento da parte degli architetti rispetto a quello che si può definire come 'ordinario' possono essere letti come ulteriore declinazione di una critica architettonica che si consolida e si definisce nella prima metà del Novecento.

Naturalmente, sostenere l'esistenza di un filo diretto tra l'attualità e la prima metà del secolo scorso sarebbe una semplificazione troppo spinta e appiattirebbe tutta la critica che, come Aldo Rossi, Vittorio Gregotti e molti altri non solo in Italia, a partire dal secondo dopo guerra ha rimesso in discussione forme architettoniche e forme di pensiero del Moderno. Nuove parole e nuovi concetti articolano adesso un discorso sull'architettura che comunque non esula dal privilegiare l'eccezionale, l'inusitato, l'inconsueto. Dietro a questi termini, si possono ancora leggere categorie storiografiche che, consolidatesi nel corso dell'Ottocento, articolano fino a oltre la metà del Novecento, i diversi discorsi sull'architettura: discorso teorico, storico e critico.

Tuttavia, l'aspirazione allo 'straordinario' se da un lato allontana la gran parte degli architetti 'dall'ordinario', dall'altro non determina lo svuotamento di significato di quest'ultimo. Il fatto che gli architetti, e con loro più in generale il mondo dell'architettura, siano in modo crescente attratti da ciò che esula dall'ordinario, non necessariamente significa che quest'ultimo abbia perso di significato. Se non altro, esso rimane come termine di paragone in base al quale misurare quanto è 'extra' lo 'stra-ordinario'.

L'architettura ha un intrinseco legame con il concetto di 'ordine', che richiama certamente l'ordine architettonico, ma soprattutto una più generale idea di architettura come ordine che si impone al caos. Un ordine in primo luogo spaziale e sociale (Freitag 1992), ma anche politico, secondo alcuni, o morale, secondo altri (Goetz 1997). Il rapporto dialettico tra ordine e architettura sembra connaturato a quest'ultima. L'ordinario, inteso come ciò che sta nell'ordine delle cose, può essere contrapposto a uno straordinario che esce dal consueto per aprirsi a due vie: alla ricerca di un nuovo 'ordine' oppure al rifiuto dell'ordine in ogni sua forma.

La prima delle due vie indicate si è dimostrata vincente, almeno per l'architettura della prima metà del Novecento, in termini di consenso da parte della critica, ma non sembra poter essere messa in relazione con l'attuale impoverimento dell'architettura più diffusa, più consueta, l'architettura ordinaria, appunto. L'architettura cosiddetta modernista si oppone all'ordine preconstituito del secolo precedente e l'ordine architettonico diventa quasi l'emblema di questo rifiuto, ma non per questo nega la necessità di un ordine sia esso basato sulla ragione o sulla funzione.

La seconda delle due vie si è, invece, imposta a partire dall'ultimo quarto del

Novecento e sembra corrispondere a una degenerazione dell'architettura in senso stretto, ossia a un suo cambiamento di genere e non sembra, invece, direttamente relazionata all'attenzione critica verso lo straordinario. Del resto, il caos sembra dominare larghi settori, per non dire la totalità, della cultura occidentale, come osservato in studi filosofici (Caye 2008) e sociologici (Belardinelli 2002).

Il caso dell'architettura tra le due guerre sembra esemplificare questa osservazione. Durante almeno tutta la prima metà del Novecento, infatti, il richiamo dello straordinario è la voce prevalente, ma non per questo l'ordinario sembra caduto nel totale oblio.

Il 'modernismo' propone un nuovo ordine, che fonda la sua ragion d'essere sul fatto stesso di essere straordinario. Accanto ad esso, il 'tradizionalismo' si propone di inserirsi senza spaccature nell'ordine delle cose e fa dell'ordinario, inteso come consueto e solito, uno dei propri capisaldi teorici. La critica architettonica, cospirante con le ragioni del 'modernismo', contribuirà a privilegiare quest'ultimo fino quasi a escludere tutto ciò che non corrisponde a un'immagine storiografica dell'architettura modellata sui principi modernisti. Al di là dell'affermazione nella storiografia, però, 'straordinario' e 'ordinario' contribuiscono, sebbene in più di un caso antitetico, alla ricerca di riposte ai problemi pratici e teorici dell'architettura.

Categorie, concetti e preconcetti

Prima di procedere, sembra forse opportuno precisare, almeno nelle linee principali, cosa si intenda per architettura tradizionalista del Novecento e quali aspetti la distinguano da quella modernista dello stesso periodo¹. Si tratta, naturalmente di definizioni che, come tali, hanno un valore limitato e provvisorio, sono utili alla costruzione di un discorso storico-critico, ma non hanno alcuna pretesa di esaustività, universalità o verità.

'Tradizionalismo' e 'modernismo' acquistano il loro significato all'interno di un quadro interpretativo costruito intorno ai termini di tradizione ed esperienza, che trovano il loro orizzonte di senso nel ruolo attribuito alla cesura della Grande Guerra e alla Storia. Il significato dei due termini rimanda all'accezione che essi assumono all'interno del dibattito che anima le pagine delle riviste e dei libri di architettura nel periodo compreso tra le due guerre.

In questo contesto, per tradizionalismo si intende ciò che si oppone all'irruzione del nuovo come strappo rispetto al passato; tradizionalista è ciò che permette la trasmissione di un insieme di valori, idee, comportamenti, abitudini radicate in un territorio e in una società. Da questo, l'importanza dell'esperienza, come momento in cui l'individuo partecipa in prima persona di questa trasmissione. Al contrario, modernista è l'atteggiamento di colui che privilegia il nuovo in quanto tale, colui che vede nel passato un inutile fardello di cui liberarsi, e vede nella rottura con esso

le basi indispensabili per pensare il presente, possibilmente in vista del futuro.

La cesura rappresentata dalla Grande Guerra, da entrambe le parti riconosciuta nella sua irreversibilità, è interpretata in senso opposto da tradizionalisti e modernisti: i primi, e possiamo citare paradigmaticamente Blomfield, intravedono e auspicano la possibilità di riprendere il filo interrotto della tradizione che precede il 'cataclisma' della guerra; per i secondi, questo stesso 'cataclisma', pur nel dramma, permette all'architetto una presa di coscienza del proprio ruolo e diventa punto di partenza per fondare il nuovo, come scrive Walter Gropius nel 1935. La Storia, intesa come sapere storico, diventa, allora, uno strumento che permette di conoscere il passato, di acquisirlo in modo critico e di ristabilire il legame tra il presente e la memoria collettiva sedimentata nella tradizione.

L'intrasmissibilità della cultura diventa un nuovo valore che si sostituisce alla tradizione. L'esperienza dello choc, verso il quale mostrano diffidenza tanto Walter Benjamin (Agamben 1994), quanto Paul Valéry (Pigafetta – Signorile 2011), diventa il centro del lavoro di una parte di artisti e architetti, diventa essa stessa un valore cui l'opera deve dare forma. Parallelamente, il ricorso al senso comune, al corso ordinario delle cose e al non eclatante diventa la via attraverso la quale il tradizionalismo tenta di resistere all'irrompere nel nuovo.

Resta, tuttavia, il tramonto del sistema tradizionale a fondamento dei due atteggiamenti, per quanto opposti. La tradizione viene quindi inventata (Hobsbawn – Ranger 2002), nel significato primo del termine che significa 'scoprire': gli architetti tradizionalisti scoprono nel passato che precede la Grande Guerra una cultura architettonica che pongono a fondamento del proprio fare e che essi eleggono a propria tradizione attraverso un atto volontario. In questo senso, la tradizione può essere al contempo un concetto e un preconcetto: una convinzione ideologica che precede e orienta la formazione di un dato concetto di tradizione.

Nel caso dell'architettura europea tra le due guerre, generalizzando le peraltro significative differenze nazionali, il concetto di tradizione si articola attorno a una serie di argomentazioni ricorrenti. Ne ricordiamo alcune.

In primo luogo, il ricorso al senso comune, inteso come l'impiego di pratiche costruttive legate agli usi e alle abitudini, che spesso si traducono nel richiamo agli elementi compositivi classici. Ne sono un esempio l'Unilever House realizzata a Londra da John James Burnet tra il 1930 e il 1932 o, in un contesto del tutto diverso, la chiesa di Ottavio Cabiati a Giussano, costruita tra il 1927 e il 1932.

Contro la ricerca del nuovo che caratterizza il modernismo, la retorica tradizionalista propone, invece, la continuità con il passato, la riproposizione di forme che possano essere comprese dall'uomo della strada. In questo contesto teorico acquistano senso il Laboratoire de la Marine nationale, che Auguste e Charles Perret costruiscono a Parigi nel 1932, così come le realizzazioni di Heinrich Tessenow o di Paul Bonatz in Germania.

La ricerca del nuovo che si distingue dall'esistente spinge in direzione dello straordinario, perché solo uscendo dall'ordinario si può arrivare alla novità. In questo senso l'atteggiamento modernista mostra un paradosso che Georg Simmel rileva nella moda. Secondo Simmel, la moda esprime una irrisolvibile tensione tra uniformità e differenziazione, il desiderio di appartenere a un gruppo, ma di voler essere al contempo fuori dal gruppo, per affermare la propria individualità (Simmel 1985). Analogamente, gli architetti modernisti propongono soluzioni che esulano dall'ordinario, tendendo a collocarsi su un piano dello straordinario nel quale l'affermazione della propria individualità diventa, paradossalmente, il denominatore comune. Inversamente, l'architettura tradizionalista fa del rifiuto dello straordinario il proprio tratto distintivo, il ricorso all'ordinario e alla tradizione diventano atteggiamenti che permettono a figure come De Finetti e Gigliotti Zanini di differenziarsi rispetto all'International Style.

Esiste, quindi, un'architettura dell'ordinario che, a livello europeo nella prima metà del Novecento, è in grado di andare incontro al gusto della maggioranza della critica e al senso comune e a porsi come possibile alternativa allo straordinario. Le realizzazioni di architetti come Blomfield e Lutyens, in Inghilterra, di Perret e Sauvage, in Francia, o di Muzio e Piacentini, in Italia, sono esemplificazioni di un ordinario che non rinuncia alla qualità architettonica. Nonostante gli esiti rispetto alla critica dominante, l'architettura dell'ordinario contribuisce largamente alla costruzione del volto delle nostre città e alla definizione di posizioni teoriche significative, in parte assonanti con le coeve critiche che filosofi e pensatori come Simmel, Proust e Valéry muovono alla metropoli novecentesca.

Quando l'eccezione diventa la regola

Aldilà delle rivendicazioni degli architetti tradizionalisti, l'architettura sembra, tuttavia, essere lontana dall'immaginario comune, almeno a partire dal Settecento, in seguito alla separazione tra genio e gusto, tra artista e spettatore,. Il gusto può, o forse deve, essere coltivato nello spettatore, può essere cioè ricondotto a uno standard che lo renda comprensibile a un'élite dotata, attraverso lo studio e l'esperienza, dei necessari strumenti interpretativi.

Per quanto ricondotto a uno standard, non è affatto 'ordinario', il gusto, ma appartenere allo straordinario è la prima regola del gusto, anche quando – come nel caso del tradizionalismo novecentesco – l'ordinario diventa uno dei capisaldi teorici, regola e insieme obiettivo del fare architettonico. Non è per niente ordinario, ad esempio, l'intervento di Federico II a Potsdam alla metà del Settecento, per quanto nel programma del re, di Francesco Algarotti e degli architetti al servizio della corte, non ci fosse nulla di straordinario, anzi, la loro prima intenzione era rivolta all'adeguamento a un modello preesistente, nello specifico, al modello costituito dai

palazzi palladiani. Analogamente, *mutatis mutandis*, non hanno niente, o comunque molto poco, di ordinario gli edifici realizzati da Blomfield o Muzio, per quanto essi tentino di restare nel solco della tradizione in aperta opposizione allo straordinario del modernismo.

Dal primo come dal secondo esempio, da Potsdam nel Settecento come da Milano o Londra due secoli dopo, l'ordinario – inteso come ciò che non è contemplato dalla pubblicistica e dagli addetti ai lavori – resta tagliato fuori. Più che ordinario, forse, si potrebbe definire anonimo, nel senso etimologico del termine: non ha nemmeno un nome, il magma edilizio di villette, finti rustici e tavernette non esistono, né per Piacentini o Lutyens, come non esistono per Le Corbusier o Mies van der Rohe. Ordinario è ancora ciò che appartiene, appunto, all'élite che si interessa all'architettura e che ha i mezzi per farlo. Mezzi economici, politici e intellettuali che gli permettano di entrare nelle dinamiche che si trovano alla base dell'architettura.

Se lo scollamento tra gusto e genio sembra ricondurci su un piano meramente estetico, peraltro dominante proprio a partire dalla seconda metà del Settecento, in verità esso è indice di una più generale spaccatura tra opera e spettatore, conseguenza della quale è comunque l'esclusione del pubblico ordinario, non dotato cioè delle chiavi di lettura per la comprensione delle diverse poetiche artistiche e architettoniche.

Le logiche che governano l'architettura cosiddetta funzionalista o razionalista, ad esempio, non sono affatto alla portata dell'uomo comune, le cui abitudini e modi di vita ordinari, sono stravolti e ricondotti a un modulo numerico o inscatolati in una successione predefinita di spazi e funzioni. Non è da tutti comprendere e accettare come si possa vivere all'interno di un'Unité d'Habitation, oggi divenute una sorta di sfizio intellettuale o fonte di fascinazione estetica.

Lo straordinario dell'architettura attuale sembra ancora rientrare in questa stessa logica che esclude quello che abbiamo definito come 'l'anonimo', con almeno una differenza rispetto al recente passato. Fino alla metà del Novecento, esiste un'architettura élitaria, nel senso ampio del termine, all'interno della quale ordinario e straordinario si scontrano dialetticamente, a colpi di articoli, libri, realizzazioni, animando un dibattito che ancora si muove sul piano frequentato dall'élite intellettuale. Attualmente, lo straordinario ha soppiantato l'ordinario, il dialogo è diventato un monologo di architetture che esprimono la propria straordinarietà senza contraddittorio. Unico contraltare dell'ordinario sembra quindi essere quell'ordinario anonimo cui nessuno, prima d'ora, pareva essere interessato, nonostante la grande rilevanza che esso ricopre, almeno a livello quantitativo, nel generale panorama dell'architettura costruita.

Questo induce quindi a riflettere sul fatto che, forse, le ragioni e le radici dell'attuale 'ordinarietà' in architettura sono più profonde e complesse di una

semplice contrapposizione allo straordinario propagandato dalle riviste di settore e dall'insieme dei mass media. Andare a riflettere sulle villette con giardino o sulle tavernette finto-rustiche sembra rimettere in causa lo statuto dell'architettura e del suo significato sociale, politico ed economico. Significa, forse, spingere in direzione di una 'democratizzazione' dell'architettura che, a dispetto di rivoluzioni e cesure, sembra ancora lontana dall'essere realizzata e la cui possibilità stessa di realizzazione sembra ancora tutta da dimostrare.

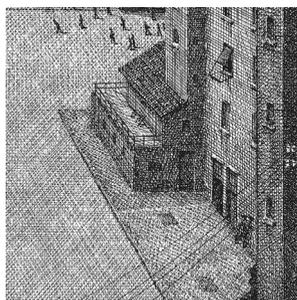
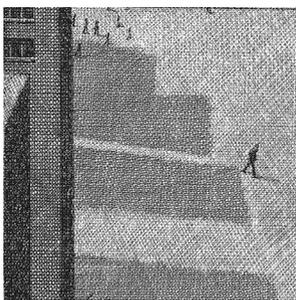
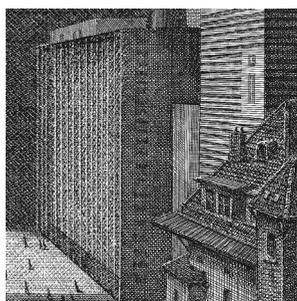
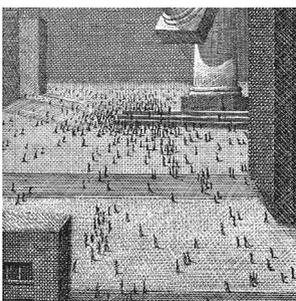
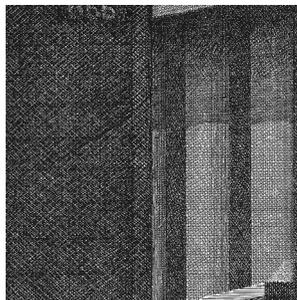
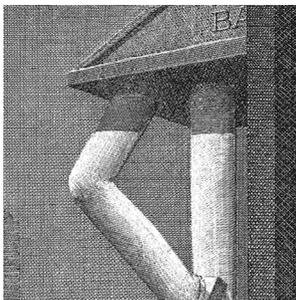
Note

1 In particolare, questi due termini, che sfuggono a qualsiasi definizione univoca, sono presentati secondo l'accezione condivisa dagli stessi architetti tradizionalisti, secondo un tipo di critica immanente già impiegata da Giorgio Pigafetta nell'affrontare il tradizionalismo architettonico europeo del Novecento (Giorgio Pigafetta, 2002).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1994), *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata.
- Belardinelli, Sergio (2002), *La normalità e l'eccezione. Il ritorno della natura nella cultura contemporanea*, Rubbettino, Catanzaro.
- Caye, Pierre (2008), *Morale et chaos. Principes d'un agir sans fondement*, Les éditions du Cerf, Paris.
- Freitag, Michel (1992), *Architecture et société*, Éditions Saint-Martin, Paris.
- Goetz, Benoît (1997), *La dislocation: critique du lieu*, in Chris Younès – Michel Mangematin, «Lieux contemporains», Descartes et Cie, Paris.
- Hobsbawm, Eric J. – Ranger, Thomas O. (2002), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino.
- Pigafetta, Giorgio – Abbondandolo, Ilaria - Trisciunglio, Marco (2002), *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*, Jaca Book, Milano.
- Pigafetta, Giorgio - Signorile, Patricia (2011), *Paul Valéry architetto*, Jaca Book, Milano.
- Simmel, Georg (1985), *La Moda*, Editori Riuniti, Roma.

LA TRADIZIONE DELL'ORDINARIO
Marina Leoni



Martial Leirer, *Les clients*, 1989.

TRA LEGGIBILITÀ E RISIGNIFICAZIONE
GRIGLIE CULTURALI E PERTURBATIVE
PRODUZIONI DELL'ARTE

Elisa Bassani, Alessandro Canevari

Bisogna usare parole ordinarie,
ma dire cose fuori dell'ordinario.

Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften (1851)
Arthur Schopenhauer

Il Perché o Della quiete

Le parole sono meravigliosi veicoli di significato, concentrazioni di senso che permettono di connotare la realtà, di dilatarla e di sfumarla all'infinito. La loro accezione non è sempre univoca, come se tra la teoria di una definizione e la pratica d'uso quotidiano, flettessero le tonalità che un lemma porta con sé¹. L'aggettivo *ordinario*, e il suo sostantivo *ordinarietà*, sono un esempio di questo sfasamento dei significati e se nei maggiori vocabolari li troviamo in qualità di termini che identificano *l'aderenza alle norme e ad un ordine*, nella visione comune assumono un taglio valutativo e negativo che circoscrive delle qualità banali e scontate, arrivando addirittura in alcuni casi a identificare il *grossolano* e lo *scadente*. Ciò che ha senso di *abituale*, nei limiti della regolarità, presenta una seconda interpretazione nei termini del *mediocre*, probabilmente perché l'estrema accessibilità di ciò che è *ordinario* lo associa anche alle proprietà di ciò che è dato per scontato per il suo scarso valore. «Tsukuru, però, non aveva alcuna caratteristica di cui andare fiero. Né qualcosa che lo distinguesse dalla massa. Perlomeno, era questa la sua convinzione. In altre parole, i suoi colori erano molto scialbi». Lo scrittore giapponese Murakami Haruki, così descrive il protagonista de *L'incolore Tazaki Tsukuro e i suoi anni di pellegrinaggio* (2013), giovane che nel brano riportato si accusa di essere una persona troppo ordinaria per un gruppo di amici che egli vede come persone speciali e fuori dal comune: il breve passaggio di letteratura nipponica incornicia una descrizione per esteso della definizione in negativo di ordinarietà. Nella visione e nel linguaggio comune difficilmente l'aggettivo *ordinario* è usato per descrivere una proprietà legata ad un ordine di fondo, ad un canone che è tale perché è ammesso come patrimonio collettivo; ma se un oggetto rientra nella categoria degli oggetti *comuni* (abituali), significa anche che questi sono oggetti *diffusi* (noti, reperibili) e indirettamente vuol dire che le loro proprietà, il loro uso e soprattutto il loro significato, sono riconoscibili per un alto numero di osservatori. Se affrontiamo il problema dell'ordinarietà da un punto di vista dei significati, potremmo dire che una caratteristica importante dell'oggetto ordinario è proprio la sua grande riconoscibilità, perché è un prodotto la cui lettura e la cui identificazione sono immediate e non richiedono particolari sforzi né dal punto di vista percettivo né interpretativo. I messaggi che arreca con sé l'oggetto ordinario sono facilmente comprensibili e traducibili in significati comuni ad ampie fasce di osservatori. Un esempio di questa logica, potrebbe essere una stereotipata residenza monofamiliare: proprio per la sua natura di stereotipo (di cui *ordinario* diventa uno degli aggettivi con il quale può essere descritta) tutti i suoi elementi sono dati, identificabili senza nessuno sforzo, la sua funzione è evidente senza fraintendimento alcuno e le connessioni tra le sue parti sono evidenti. I criteri di comprensibilità dell'oggetto ordinario afferiscono ad una sorta di contratto (Eco 1997), diffuso all'interno di un certo bacino culturale, ed è per questo motivo che

l'interpretazione dell'oggetto ordinario non subisce particolari flessioni di significato da un individuo all'altro ed è univocamente condivisa all'interno di un gruppo. Quindi è la cultura il vettore sul quale si muove la percezione dell'ordinarietà, che nelle discipline antropologiche è identificata come «l'insieme delle credenze, tradizioni, norme sociali, conoscenze pratiche, prodotti, propri di un popolo in un determinato periodo storico²», ed è sempre la cultura, come qui è definita che determina i termini del contratto sociale, che porta al riconoscimento e all'interpretazione condivisa di un certo stimolo. Possiamo immaginare quindi la cultura come un filtro da sovrapporre alla realtà con il fine di darne delle letture interpretate e ricche di senso, un Pattern come lo chiama Ruth F. Benedict (1934), cioè un modello che ne plasma gli stili di vita e conseguentemente anche il punto di vista della comunità. Facendo un ulteriore sforzo in termini di visualizzazione, ipotizzando un modello di come la cultura/filtro interagisca tra il soggetto e l'oggetto, possiamo immaginare una sorta di *Flatland* (Abbot Abbot 1884), in cui abbiamo un piano inteso in senso geometrico, sul quale risiedono i contenuti culturali che si possono muovere solo all'interno di coordinate bidimensionali. Lo sguardo dell'osservatore, attraversando perpendicolarmente i contenuti del piano, si proietta sulla realtà caricato a priori di linee guida per l'interpretazione dell'oggetto osservato. In questo contesto in cui ricorriamo alle geometrie euclidee per abbozzare letteralmente la forma di questa logica, parleremo quindi del filtro/modello culturale, come di una griglia, riferendoci ad una versione forse più strutturata dei pattern della Benedict. *L'ordinarietà* e *l'ordinario* non sono quindi caratteristiche intrinseche della griglia, ma il prodotto di una particolare interazione della griglia culturale tra osservatore e l'osservato, in cui viene interpretato un oggetto rifacendosi strettamente alle direttrici suggerite/imposte dalla griglia. Identificando quindi il principio di *ordinario* come un fenomeno derivante dalla cultura, in una sua specifica interpretazione di derivazione antropologica che la vede come una struttura che ha riflessi sul cognitivo, diventa infine possibile dissertare rispetto ad alcune caratteristiche di quello che ha ormai assunto l'aspetto di uno strumento conoscitivo. La griglia è comune al genere umano nelle sue caratteristiche essenziali, ma si dettaglia in modo anche marcatamente differente da un bacino culturale ad un altro: i macro-significati delle strutture di un villaggio indio nel cuore dell'Amazzonia, avranno una sensibilità condivisa con altre realtà culturali, ci saranno le aree e le configurazioni dedicate al lavoro, al riposo, al culto, ma che saranno difficilmente riconoscibili a chi non afferisce a quello specifico modello e agli occhi di un osservatore al di fuori del contesto, l'ordinaria consuetudine indio apparirà eccezionale. Il dibattito sulle linee di condivisione del genere umano è antico e consolidato nella filosofia, ad oggi coinvolge più discipline e rientra a buon diritto nella categoria di quegli argomenti sui quali vi è ancora molto da dire. Nonostante il sicuro interesse che un approfondimento sul tema suscita, scegliamo

di non trattarlo in questa sede, dando quindi per validi i segmenti di pensiero a supporto di queste teorie. La griglia tende ad aggiornarsi nel tempo con contenuti nuovi che derivano, come vedremo in modo più approfondito tra pochi paragrafi, da una riorganizzazione creativa dei contenuti della stessa, che hanno la capacità di introdurre in un quadro apparentemente inviolabile degli elementi di innovazione, che saranno poi riassorbiti nel tempo, perdendo il loro *status* di eccezione ma arrivando ad aggiornare la norma. A seconda dello specifico *background* culturale di una società e di un singolo individuo, ci saranno aree della griglia più o meno dense, in cui la conoscenza elevata di un certo argomento permette di sviluppare un 'setaccio' a maglie più strette, attraverso il quale l'interpretazione della realtà sarà più raffinata ma allo stesso tempo più condizionata da idee pregresse. In queste aree di densa conoscenza è infatti più difficile riuscire a realizzare le condizioni necessarie per un aggiornamento sostanziale dei contenuti. La griglia è quindi un oggetto che al di là di una apparente rigidità, è animata da un certo dinamismo e da fenomeni che tendono a turbare il suo stato di quiete, arrivando ad alterarne i rapporti interni, producendo quella che nel linguaggio comune chiameremo innovazione.

Il Come o Della perturbazione

La griglia, nella sua estensione bidimensionale e in qualità d'immagine della cultura, sembra includere un'idea del costruire limitata al riconoscimento di una conformità a qualche cosa di atteso nell'oggetto costruito. La presenza di determinate caratteristiche nell'oggetto costruito soddisfa, come si è visto, il riconoscimento in esso da parte del soggetto osservante. Ciò avviene nella misura in cui i significati attribuiti si conformano alle griglie condivise dalla cultura di quest'ultimo. L'aderenza a modelli e scenari predeterminati in cui riconoscersi – una sorta di *frame*³ nell'accezione di Minsky (1974) – determina lo stato di quiete della griglia che si potrebbe definire il suo 'stato zero'. La griglia, nostro abituale filtro per la realtà, offre (almeno in parte) la possibilità di riconoscere nelle forme del costruito significati apparentemente stabili ed aderenti ad un pattern condiviso, che possono variare in funzione della sensibilità e della competenza di ciascun individuo.

In un sistema organizzato, nel quale ogni cosa tende a trovare un proprio riscontro quasi preordinato nell'immagine della griglia, l'Architettura potrebbe essere definita in termini di adeguatezza – visiva e funzionale – a precisi fini ed attese rispondenti ad una determinata matrice largamente accettata in un contesto. Una tale delimitazione ricorda le definizioni di Architettura di tradizione hegeliana ed in particolare quella data da Lucáks (1963). L'evocazione visiva dell'adeguatezza di una costruzione è identificata da Lucáks quale peculiarità dell'Architettura. Tale fattore è ritenuto dal filosofo ungherese talmente rilevante per l'Architettura da diventarne fulcro della definizione nella sua *Estetica*. Il concetto di *decor*⁴ era già incluso nella definizione

vitruviana, ritenuta per secoli fondativa della disciplina. Tuttavia, fu Alberti ad attribuire notevole valore ad un concetto affine, quello di *dignitas*⁵, mutuato dalla retorica, conferendogli un valore meno tecnico di quello vitruviano e più teorico-filosofico. Il ruolo della *dignitas*, sovente interpretato solamente come indicazione di necessaria adeguatezza delle forme alla destinazione, ha invece un maggiore respiro e un compito più elevato. Questo concetto, originato dall'*utilitas* e accompagnato alla *venustas*⁶, indica la necessità di un'appropriatezza alla situazione, una sensibilità necessaria all'architetto (e all'oratore) per proporre ciò che massimamente si addice ad una circostanza. In accordo con la visione più ampia ed articolata del concetto, non riteniamo possibile considerare l'adeguatezza visiva proposta da Lucáks quale condizione necessaria e sufficiente a definire la disciplina. Riteniamo, infatti, che la sola adeguatezza visiva e funzionale di uno spazio costruito non sia affatto sufficiente a render conto della forza semantica propria dell'Architettura, ma appartenga allo 'stato zero' della griglia. Per quanto concerne il mondo delle costruzioni, tale condizione identifica l'ordinarietà, in virtù del suo essere rappresentazione e reificazione di una norma codificata, percepita come accettata e consueta. La ricerca di forme che perseguono unicamente l'aderenza a qualche cosa di atteso, il cui significato sembra chiaro e limitato, conferisce agli oggetti sembianze solo apparentemente rassicuranti e colloca le costruzioni nell'ordinarietà.

Nell'ordinarietà rientra a pieno titolo la maggior parte del tessuto edilizio delle nostre città, comprendendo anche episodi rilevanti dotati di una certa qualità formale ed esecutiva, ma privi dell'instabilità semantica necessaria a perturbare la griglia dei significati e, quindi, a rappresentare un *unicum*. Questo stato di ordinarietà non è di per sé negativo, ma non è in grado di produrre modifiche alla griglia e ne conserva la bidimensionalità – rischiando di appiattare i significati fino a scadere nell'anonimato. Un'eccessiva ordinarietà nelle costruzioni è emblema di 'piattezza' e carenza di significato anche nella letteratura: Céard (1881), nel romanzo *Une belle journée*, per evocare un'opprimente monotonia fa sposare la protagonista ad un mediocre architetto che progetta anonime periferie parigine di fine XIX secolo, *location* perfette per ambientare oppressive ed asfissianti passeggiate dalle quali tentare di evadere.

Appare chiaro come non basti operare rigidamente all'interno di un modello, proponendo unicamente significati attesi, per produrre Arte⁷ – specialmente in un *framework* epistemologico postmoderno. Certamente è innegabile che l'uomo manifesti la propria cultura attraverso costruzioni rispondenti ai propri scopi e conformi alle proprie tradizioni e alla cultura della propria epoca, ma tanto più le forme appariranno con un significato univoco per una cultura, avvicinandosi ad un cliché, tanto più, a nostro avviso, si allontaneranno dalla possibilità di godere della risignificazione propria dell'Arte – diventando stile e maniera.

Vincoli interpretativi, talvolta eccessivi, e limitate possibilità di declinazione dei significati allontanano i vantaggi di lettura della realtà offerti dalla griglia, indirizzando la percezione del termine *ordinarietà* verso un'accezione decisamente negativa, specialmente nel caso delle costruzioni. Tuttavia, questa equilibrata calma può gradatamente alterarsi fino ad esplodere in modo positivo.

Talvolta, il mondo di significati definito dalla griglia culturale condivisa subisce uno stravolgimento e riesce a generare qualcosa di diverso. Si assiste alla generazione di qualche cosa che non rientra pienamente nelle maglie consolidate pur essendo intrinsecamente composto da elementi costituenti la griglia stessa, ovvero frutto della cultura di un popolo in una data epoca. Questi stravolgimenti si allontanano dall'ordinarietà e puntano altrove come risultato di un forte impulso innovatore. Attraverso la sua azione riorganizzatrice, esso perturba l'ordinata quiete della griglia e ottiene uno straordinario guadagno semantico. Queste nuove entità riescono ad evadere dall'ordinarietà in modo transitorio o permanentemente, collocandosi al di fuori della griglia, pur rimanendo saldamente connesse ad essa. Queste entità eccedono la bidimensionalità della griglia e, abbottonamente, conoscono la tridimensionalità. Le deformazioni della griglia potrebbero essere immaginate come turbini tridimensionali che si elevano attorcigliando e proiettando nella terza dimensione il materiale di cui è costituita la griglia, riorganizzandolo, talvolta incessantemente. Semplicemente essi sono oggetti di un grado superiore con il potere di destabilizzare localmente la griglia dei significati. Poiché li abbiamo appena descritti come vortici, non sarà difficile immaginarli anche dotati di una tendenza ad attrarre a sé parte di ciò che li circonda ed organizzare connessioni in grado di rinnovarsi. Solo il progettista capace di imporre agli elementi della griglia un'organizzazione straordinaria – ovvero di provocarne una perturbazione locale, transitoria o permanente – dotata dell'instabilità semantica propria dell'Arte produce Architettura. Per perseguire questo obiettivo l'architetto dovrà ideare ed ottenere un oggetto le cui forme possano attingere dalla griglia molteplici significati ed instaurare con essa nuove connessioni agli occhi di ciascun osservatore. Il raggiungimento di un tale traguardo da parte dell'architetto offre un oggetto unico che assume uno *status* di straordinarietà nella nostra cultura. Ciò avviene poiché l'oggetto architettonico raggiunto sarà dotato della capacità di offrirsi all'osservatore come *terminus a quo* di un processo inferenziale soggettivo e illimitato che procede *en abyme* attraverso il moltiplicarsi esponenziale delle sue possibili interpretazioni.

Vi è talora, come si è accennato, la possibilità di generare perturbazioni transitorie della griglia. La temporaneità dell'alterazione è frutto di un graduale indebolimento della spinta riorganizzatrice che l'oggetto architettonico è in grado di imporre alla griglia, fino al suo totale riassorbimento. Nella maggior parte dei casi, ciò è dovuto alla metabolizzazione da parte della griglia stessa della capacità

riorganizzativa di connessioni e significati di quell'oggetto. Il riassorbimento lascia traccia della perturbazione temporanea attraverso una ridefinizione di una porzione di griglia oppure attraverso un suo ampliamento. In questo modo, i significati di un determinato oggetto cessano la loro mutazione e si cristallizzano nella griglia dando luogo a un nuovo *frame* a cui conformarsi.

Questa riflessione – di rimbalzo tra ordinario, straordinario e cultura – si pone di fronte all'Architettura come un incentivo per stimolare l'osservazione di ciò che nel senso comune è considerato ovvio, attraverso una possibile lettura dell'oggetto e dei suoi significati. In quest'ottica anche la consapevolezza del *valore di ordinarietà* può trasformarsi in uno strumento progettuale da dosare all'occorrenza.

Si vuole porre l'attenzione su come un eccesso di *ordinario*, di parossistica aderenza alla norma, rischi di far tendere tutto il sistema verso una forma di integralismo che chiude il progetto in una gabbia di limiti tale da svuotarlo di significati e farlo vertere al nulla. Inevitabilmente, un tessuto d'ordinarietà è necessario substrato per permettere allo straordinario di emergere, distinguendosi per la ricchezza dei suoi significati.

Il Perché o Della quiete è di Elisa Bassani.

Il Come o Della perturbazione è di Alessandro Canevari

Note

1 Secondo Michael Alexander Kirkwood Halliday, linguista inglese classe 1925, il linguaggio parlato è un processo assoggettato ai limiti della memoria a breve termine, il linguaggio scritto invece è un prodotto di cui vediamo solo il risultato finale.

2 Secondo discipline come l'antropologia culturale e la psicologia sociale la cultura è la disposizione ad affrontare la realtà che si crea negli individui in quanto membri di una società, intesa come insieme di conoscenze, credenze, valori.

3 I *frame*, come intesi da Minsky (1974), sono scenari preconfezionati noti ed ammissibili costituiti da insiemi relativamente stabili di aspettative, facilmente richiamabili in memoria proprio per il modo in cui vi sono immagazzinati, che guiderebbero la nostra esperienza e le nostre azioni quotidiane.

4 Secondo Vitruvio, il *decor* è una delle sei parti in cui si divide l'architettura, al fianco di *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, e *distributio*. Egli specifica, inoltre, una suddivisione del concetto in tre aspetti tra cui troviamo tradizione e funzione; cfr. Vitruvius. Liber I, 2.

Alcuni commentari evidenziano l'aspetto di garanzia sociale del *decor* all'interno di una

cerchia, frutto dell'accettazione di un dato comportamento per generazioni. Si noti come per Vitruvio ciò rappresenti un elemento positivo nella crescita della cultura; cfr. Rowland, I.D. *et al.*, 1999. pp. 150-151.

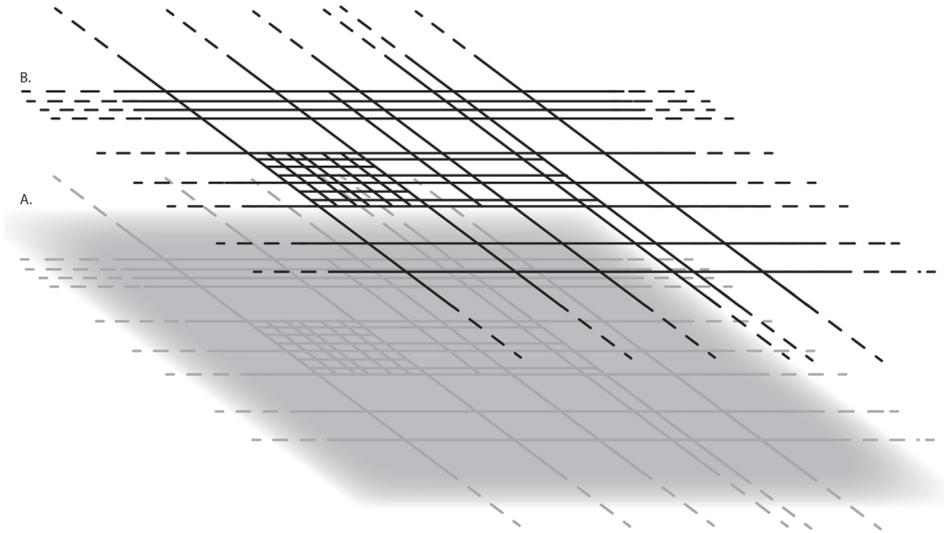
5 cfr. Galli, G., 2004. pp. 185-186.

6 *ibid.*

7 Al fine di evitare fraintendimenti, si ritiene doveroso chiarire come in questo testo si accettino quelle posizioni che considerano l'Architettura un Arte *tout court*. Lungi dal voler relegare la trattazione di una così articolata questione in nota, piuttosto che argomentare questa posizione si è preferito proporre le taglienti parole di Le Corbusier. «L'ARCHITETTURA è un fatto d'arte, un fenomeno che suscita emozione, al di fuori dei problemi di costruzione, al di là di essi» (maiuscolo dell'originale) Le Corbusier, (2003) [1923]. *Verso una Architettura*, Longanesi, Milano, p. 9.

Bibliografia

- Abbott Abbott, Edwin (1992) [1884], *Flatland*, Dover Publication, Mineola, New York.
- Alberti, Leon Battista (1966) [1452], *L'architettura*, a cura di Portoghesi, Paolo, Il Polifilo, Roma.
- Benedict, Ruth, (2005) [1934] *Patterns of culture*, Houghton Mifflin, Boston, Mass.
- Ceard, Henry, (2009) [1881] *Une belle journée*, Kessinger Pub Co., Whitefish, Montana.
- Danto, Arthur C., (1964) *The Artworld*, in «The Journal of Philosophy», 61, pp. 571-584.
- Eco, Umberto (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
- Galli, Giovanni (2004), *La teoria estetica di Leon Battista Alberti e la retorica ciceroniana*, in «Macchine nascoste: discipline e tecniche di rappresentazione nella composizione architettonica», a cura di Palma, Riccardo - Ravagnati, Carlo, UTET libreria, Torino.
- Le Corbusier (2003) [1923], *Verso una Architettura*, Longanesi, Milano.
- Loos, Adolf (1988) [1931], *Architektur* (1909), in «Trotzdem 1900-1930», Prachner, Wien.
- Lukács, György (1963), *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, H. Luchterhand Verlag, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau.
- Minsky, Marvin (1974), *A Framework for Representing Knowledge*, MIT-AI Laboratory Memo, MIT, Boston, Mass.
- Minsky, Marvin (1986), *The society of mind*, Simon and Schuster, New York.
- Murakami, Haruki (2013), *Shikisai O Motanai Tazaki Tsukuru to Kare No Junrei No Toshi (L'incolore Tazaki Tsukuru e i suoi anni di pellegrinaggio)*, Bungeishunju/Tsai Fong Books.
- Schopenhauer, Arthur (2007) [1851], *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*, Diogenes Verlag, Zurich.
- Strawson, Peter (1959), *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, Routledge, London.
- Vitruvius (1999), *Ten books on architecture, De architectura libri decem*, a cura di Rowland, I.D., Howe, T.N., Dewar, M.J.S., Cambridge University Press, Cambridge.



La Cultura rappresentata metaforicamente dalla griglia (B), si sovrappone alla Realtà (A).

L'ORDINE DEL PAESAGGIO ARCHITETTURA&ORDINARIETÀ NELLO SGUARDO DEL CINEMA

Antonio Labalestra

È cosa veramente molto naturale et ordinaria
desiderare di acquistare;
e sempre, quando li uomini lo fanno che possano,
saranno laudati, o non biasimati.

Il Principe (1532)
Niccolò Machiavelli

Muovendosi dagli spazi del periurbano verso le grandi concentrazioni abitative ci si imbatte in una sequenza di oggetti edilizi variamente assortiti. Isolate presenze di tipologia residenziale cercano la loro intimità entro manciate di terreni svogliatamente risolti ad orto mentre, manufatti destinati ad attività produttive fanno la loro comparsa in maniera rada ma persistente; spazi aperti, cadenzati da svincoli, cavalcavia e stazioni di servizio, si alternano, verso i punti di maggior concentrazione residenziale, con strutture deputate al consumo.

Di questo sistema fanno parte costruzioni ordinarie, brani di casuale edificazione, residui di passate attività agricole ma anche resti di previsioni e speranze. Un insieme di frammenti, paesaggi, architetture si rendono così inscindibili dalle costruzioni recenti generando figure ibride che si ergono a simbolo della resistenza, opposta dal territorio italiano, ad una completa omologazione e banalizzazione.

Case, ville, residenze borghesi, rovine di oggetti non finiti, di capannoni eternamente in costruzione, sono tutti materiali inerti di cui si compone il paesaggio contemporaneo generando figure ricorrenti, nuovi archetipi. Tutti frammenti generati più da un esaurimento culturale che dal trascorrere del tempo, vanno a sovvertire i rapporti originari che l'architettura aveva instaurato con il contesto.

Osservare questi ambiti consente la possibilità di riflettere su come il concetto di individualità dei luoghi sia stato inesorabilmente eroso da quello di ordinarietà intesa non in senso deteriore, quale livellamento verso una conforme mancanza di qualità, bensì come occasione in cui l'architettura trova i termini per dialogare con il magma edilizio che compone le nostre città.

La definizione di 'paesaggio ordinario' presenta perciò in sé l'ossimoro di uno spazio ideale, in quanto momento terminale di un percorso che si sviluppa, nella definizione dello spazio architettonico, come conseguenza di una società liquida.

L'architettura del quotidiano, lungi da sfiorare i modelli patinati proposti dai media, è quindi frutto di un'idea soggetta a vigorose torsioni interpretative che veicolano, nell'immaginario collettivo, un'estetica a geometria variabile continuamente in bilico tra l'idea di un rassicurante 'regionalismo acritico' e quella di 'lusso dissimulato' attraverso il 'minimalismo' glamour ed edonistico.

Un ambito estremamente aperto il cui principio estetico si muove tra la coscienza di essere un'espressione dello *status symbol* e, solo in seconda battuta, dalla necessità di esprimere una funzione.

Il paesaggio ordinario è in questo senso assimilabile ad uno spazio discorsivo, nella misura in cui il concetto di identità si pone in termini dinamici definiti dall'incontro e dal confronto di quei caratteri della cultura occidentale che, durante la modernità, assoggettavano il paesaggio ad un sistema preciso di regole.

Il riconoscimento di tratti di continuità rispetto ai quali sia possibile individuare un'identità estetica implica il dover rileggere, analizzare e catalogare in maniera tassonomica questi tipi di spazi. Operazione che però si rivela come estremamente complessa al punto di declamare l'inadeguatezza delle tradizionali analisi urbanistiche.

Negli ultimi venti anni le nuove forme insediative sembrano infatti definitivamente escludere i caratteri tipici della 'città moderna', per primi l'ordine e la gerarchia ma anche la dialettica tra pieni e vuoti, a vantaggio del provvisorio e dell'effimero. Si è quindi assistito, nell'interpretazione teorica di questi fenomeni, alla sovrapposizione della ricerca olandese e delle teorie di Rem Koolhaas con le tesi di Marc Augé e, dunque, alla conseguente e progressiva erosione del concetto di riconoscibilità significativa degli spazi.

La capacità italiana di partecipare in modo complesso e originale, ma anche autonomo e indipendente, a questo dibattito teorico sembra però sinceramente poco sensibile. Proprio quando si rende invece più che mai necessario riscoprire, nelle radici territoriali, il luogo di un'identità plurale quale unica strategia possibile per riaffermare la centralità del paesaggio del nostro Paese.

I modelli elaborati per prefigurare le scelte che governano la costruzione di questo paesaggio si sono spesso rivelati inadeguati, premiando invece come più consone le previsioni che, prima di tutto, considerano le qualità sociali, estetiche, di posizione relativa e di moda dei quartieri.

Sempre più complesse sono quindi le mappe che rappresentano le modalità del trasferimento della popolazione all'interno dello spazio urbano, oltre che quelle che descrivono i quartieri, il rapporto tra morfologia urbana e tipologia edilizia e, dunque, la divisione dello spazio stesso dal punto di vista sociale, professionale, etnico, religioso e culturale.

Le nuove forme estetiche del paesaggio sono dunque generate non più da un processo progettuale preordinato e valido a priori, ma piuttosto prendono vita dalle forme esistenti. Configurazioni che vengono costantemente destabilizzate da operazioni di cancellazione, sostituzione successiva e, soprattutto, dal ricombinamento dell'esistente secondo le prassi dell'assemblaggio, della reiterazione e dell'ibridazione.

Nel dover ripensare a strumenti adeguati per rappresentare l'immagine della città è ancora utile, quindi, l'esercizio di rileggere il famoso testo di Kevin Lynch del 1960; un'indagine durata diversi anni sul modo in cui i frequentatori e gli utenti della città percepivano lo spazio urbano ed organizzavano le informazioni spaziali elaborate durante le loro esperienze.

Gli individui attraversano e vivono la città riconoscendo elementi e schemi mentali

comuni, creando cioè le proprie mappe mentali secondo ben definite categorie spaziali: percorsi e strade, margini, confini e limiti, quartieri contraddistinti da caratteri identitari, nodi, punti focali della città, intersezioni tra vie di comunicazione e, infine, riferimenti, oggetti dello spazio velocemente identificabili, anche a distanza, come punto di orientamento.

Tutti elementi che contribuivano, già secondo Lynch, a dar conto della leggibilità di un luogo e, dunque, della capacità da parte delle collettività di ambientarsi, orientarsi e comprendere un dato contesto.

A distanza di oltre cinquant'anni le tesi di Lynch rimangono estremamente attuali, nondimeno si va rendendo sempre più necessario un approccio aperto e multidisciplinare verso prospettive di indagine entro cui si comprendano le ricerche dei valori emotivi e simbolici dello spazio riconoscibili dagli utenti.

Quello che si rende necessario è, quindi, il ricorso a strumenti più veloci e moderni di comprensione di questi valori che, oltre a spiegare la formazione delle mappe mentali cognitive con cui si rappresenta l'architettura, enucleino la scoperta dei valori degli spazi, delle città e della loro stessa amministrazione.

I metodi utilizzati non possono però essere solo quelli fondati sull'intervista ma implicano anche l'esame della letteratura, delle produzioni artistiche, della percezione turistica, della pubblicità stradale che forniscono un ampio catalogo di informazioni.

Questi contesti si offrono, dunque, alla cultura contemporanea come una possibilità autentica e radicale di riflessione circa l'anacronismo delle invarianti storiche della morfologia urbana. Rivendicano tuttavia nuovi strumenti d'indagine per l'individuazione di un quadro teorico di riferimento che ne consenta la decodificazione e riesca a rendere immaginabile la costruzione di una nuova sensibilità estetica.

L'esercizio di lettura del contesto urbano, la conoscenza e l'interpretazione dello spazio, come la percezione del paesaggio, avvengono soprattutto attraverso sensazioni visive. In questo senso il cinema ci restituisce una nuova sensibilità per lo spazio, segnalandosi come dispositivo che permette l'estensione delle nostre capacità di percezione.

Per questo motivo la lettura dei segmenti filmici, intesa come lettura dei paesaggi, si rivela un'occasione irripetibile di conoscenza, un esercizio unico per la comprensione dell'ordinarietà nella sua accezione di risorsa espressiva dei contesti spaziali, così com'è ormai riconosciuta da alcune delle più importanti correnti del pensiero geografico-culturale.

Per quanto riguarda il caso italiano, ad esempio, in diverse circostanze il paesaggio si è prestato come fondale, in alcuni casi come vero protagonista, per diverse pellicole realizzate a partire dalla metà degli anni Novanta.

Attraverso sequenze carrellate, panoramiche e piani lunghi, questi lungometraggi danno conto di situazioni ambientate in realtà urbane in formazione dove, il girato filmico, arriva a farsi trasposizione spaziale della condizione contemporanea.

In questi racconti, accomunabili per il comune impegno di sostituzione dell'accezione individuale con una idea più ampia di ricerca del valore dell'esperienza visibile, l'avvenimento filmico giunge ad elevarsi a paradigma della totalità dei fatti urbani e della realtà quotidiana, fino al punto di far parlare la critica di settore di una seconda maniera del neorealismo.

Esemplare in questo senso appare il caso de *Il ladro di bambini* di Gianni Amelio «un film sull'Italia e sul suo paesaggio che, per il suo realismo non certo compiacente, si presenta come un film sull'Italia devastata, sconnessa, sfruttata, maltrattata dal degrado urbanistico, culturale, politico, ecologico» (Bignardi 1994, pp. 123-132).

Il film inizia con un ingombrante edificio della periferia milanese per concludersi a Gela dopo un viaggio antiretorico nella nostra penisola che, tra decadimento e benessere, rimane riconoscibile nonostante l'assenza delle immagini stereotipate. L'itinerario del protagonista parte dal capoluogo lombardo continuando fino alla Sicilia in una lenta costruzione del rapporto tra i protagonisti e la presenza sommersa e lucida dal paesaggio. La drammaticità del girato si consuma nel degrado ambientale ed antropologico, nelle immagini algide della periferia milanese, nei dintorni della stazione Termini – in una capitale multietnica spogliata dalla retorica storicista – nell'ibridazione tra il naturalismo delle coste calabresi e la tipologia residenziale delle abitazioni abusive incompiute, nella concretezza disadorna della descrizione del paesaggio banale dell'autocostruzione e della deregolamentazione urbana.

Da Trapani parte invece il viaggio di Marcello Mastroianni che, continuamente in bilico tra realtà e illusione, si sposterà da Napoli a Roma, da Firenze fino a Milano per giungere a Torino, per far visita ai numerosi figli nella pellicola *Stanno tutti bene* di Giuseppe Tornatore. Una *peregrinatio animae* in cui a deludere il padre-Mastroianni non è solo il destino che la vita ha riservato ai figli ma, soprattutto, la configurazione urbana delle metropoli italiane.

Amara ricognizione della provincia italiana sono invece i due *road-movie* *Chiedi la luna* di Giuseppe Piccioni e *Bonus malus* di Vito Zagarrio. In entrambi il paesaggio scorre velocemente nello sguardo dei protagonisti ed appare, oltre il finestrino, rassegnatamente assuefatto ad una condizione di disagio patologico dovuto alla dissociazione spaziale delle relazioni.

Malessere sociale e disagio esistenziale sono anche le condizioni espresse attraverso gli spazi urbani immortalati da due opere di Silvio Soldini: *L'aria serena dell'Ovest* e *Le Acrobate*. In entrambi il caso fa incontrare individui che sognano di cambiare le loro vite. Quando però se ne presenterà l'occasione, ognuno sceglierà l'opzione di tornare al contesto che non ama: sia esso una Milano dai colori freddi, grigia e distante, con la sua presenza ossessiva e ripetitiva di monotone palazzine o piuttosto quello di Taranto, città incoerente, diluita nella luce solare magno greca e immersa nella temporalità mediterranea in cui convivono la decadente familiarità di un'edilizia piccolo borghese, il mare e i residui del fallimento delle speranze industriali degli anni Settanta.

Il recupero della città avviene, invece, grazie al nomadismo di *Caro diario* di Nanni Moretti che, inforcata la vespa, abbatte la dimensione storica della capitale per presentarci disincantatamente l'architettura dei quartieri romani in un unico susseguirsi di abitudini residenziali. Quartiere dopo quartiere, palazzo dopo palazzo, la Roma borghese dei Prati, la città pasoliniana dell'Isola ci appaiono, nella desolazione di agosto, conformi e senza soluzione di continuità.

Il vagare diviene dunque il mezzo per invertire quel processo di astrazione dall'ambiente circostante, lo strumento per riappropriarsi della città e della sua identità, nonostante il vuoto incolmabile lasciato dalla morte di Pasolini, nonostante il turismo e lo stereotipo delle vacanze alla moda.

Il mondo delle grandi periferie urbane, dove si fa stretto il legame tra il degrado fisico degli edifici e quello umano, offre invece l'ambientazione per *Notte di stelle* di Luigi Facchini. Pellicola attenta alla piagata esistenza dei personaggi quanto a quello della città alla stessa maniera del più disincantato *Un'altra vita* di Carlo Mazzacurati, in cui l'appuntita descrizione del mondo popolare e volgare che prospera ai margini della legalità si trasforma in acuta descrizione dell'abitare conforme di tutta una nazione.

Il paesaggio del naufragio produttivo rappresentato da Pasquale Pozzessere è, al contrario, lo sfondo ideale per lo spigoloso rapporto di incomunicabilità tra Padre e figlio. Vi appare la Genova dei relitti industriali raffigurata come il luogo del naufragio del sogno imprenditoriale italiano di cui il regista incornicia particolari e dettagli, in un affresco vivido del paesaggio dell'abbandono. Uno spazio abitato da opifici e da depositi dismessi che divengono anche l'ambientazione del malessere del cetto operaio in cerca della propria identità nel film *La bella vita* di Paolo Virzì e dell'opera prima di Pasquale Pozzessere *Verso sud*. In quest'ultima in particolare gli interpreti, dopo aver vagato in una Roma marginale e desolata, analoga a tante altre città italiane, finiscono davanti ad uno dei più grandi impianti siderurgici pugliesi che si staglia quasi fosse un monolite eretto al fallimento dei programmi politici tracciati per queste latitudini.

Testimonianze efficaci della complicata realtà urbana partenopea sono, invece, *L'amore molesto* di Mario Martone, *Libera* di Pappi Corsicato e *Vito e gli altri* di Antonio Capuano, dalle quali emerge il brulicante ritmo del capoluogo campano, magicamente sospeso tra l'affascinante, il repellente e lo stupefacente degli scorci di un tessuto urbano ritagliato tra la stazione ferroviaria, i quartieri spagnoli e la sconfinata periferia di Secondigliano.

Desolata e deserta come una discarica appare piuttosto la Palermo del lungometraggio di Ciprì e Maresco, *Lo zio di Brooklyn* e *Ragazzi fuori* di Marco Risi. In entrambi il corpo dell'individuo, in maniera surreale, entra nel ciclo consumistico e, come merce avariata, viene abbandonato in un universo di pauperismo trasgressivo, impregnato di umori, succhi, secrezioni che normalizzano un grossolano e popolare uso dello spazio architettonico.

Lo stesso sud che con Edoardo Winspeare è dipinto al contrario come ipnotico e pulsante in *Pizzicata* e *Sangue vivo*. Quello della Puglia salentina, capace di trascinarci dentro il proprio microcosmo in cui si sente la fisicità barocca del luogo, della lingua, del dialetto, che crea un suo ritmo sonoro e avvolgente fatto dei saperi in un contesto in cui appare verosimile anche il miracolo della sospensione temporale che, per alcuni istanti, fa rivivere la città dei contadini e dei pescatori e i ritmi dei borghi ottocenteschi.

Una profondità quasi magica della dimensione culturale dei territori sembra invece definitivamente persa nell'omologazione del paesaggio urbano immortalato in *Lacapagira* di Alessandro Piva. Resoconto sottotitolato in italiano di una giornata trascorsa nell'ambiente della piccola malavita pugliese, in giro per una Bari paradossalmente poco riconoscibile nella sua uniformazione ai canoni della città contemporanea.

Nel panorama cinematografico italiano dell'ultimo ventennio queste, insieme a tante altre pellicole, sono le occasioni che più fedelmente hanno saputo proporre le mutazioni in corso del paesaggio urbano del nostro Paese. Captando un po' ovunque situazioni sintomatiche, spesso di disagio, hanno contribuito a rendere ordinari alcuni processi che coinvolgevano la città postindustriale e la sua dismissione, la congestione urbana, le immagini sgraziate delle periferie e delle infrastrutture in corso d'opera, concorrendo così a disegnare una cartografia attuale e attendibile di ciò che da eccezionale tende a normalizzarsi nella percezione quotidiana del contesto, dei luoghi e dei territori che ci circondano.

Questa produzione cinematografica si segnala, dunque, come uno dei metodi più efficaci per la ricerca della riconoscibilità di una dimensione ordinaria dei luoghi ed è, quindi, funzionale alla costituzione di un modello concettuale per la definizione dei molteplici sistemi sociali, culturali e geografici equivalenti che costituiscono

il nuovo ordine del paesaggio. La visione di queste pellicole può contribuire così alla definizione di un luogo d'identità plurale e metamorfica, inteso come strategia possibile per riaffermare la centralità di un tema che è sempre stato compito della cultura italiana affrontare: il tema di come il paesaggio, evolvendo, conservi un ordine, una propria memoria costitutiva e una propria dimensione estetica.

Un paesaggio tanto sincopato quanto conforme cui non è possibile attribuire denotazioni abituali scandite dalla classificazione dei luoghi per categorie di attività. Piuttosto, come già intuito da Richard Ingersoll (1993, pp. 121-122), questo scenario si offre agli occhi di chi lo attraversa in maniera simile a quanto avviene nella tecnica cinematografica del *jumpcut* che permette un improvviso stacco da un fotogramma all'altro, diverso dal precedente per soggetto, profondità o per senso.

Bibliografia

- Amendola, Giandomenico (1997), *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari.
- Assunto, Rosario (1994), *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo.
- Augè, Marc (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris.
- Ballard, James Graham (1974), *Concrete Island*, Cape, London.
- Ballard, James Graham (1975), *High-Rise*, Cape, London.
- Ballard, James Graham (1996), *Cocaine Night*, Harper Collins/Flamingo, London.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, trad. it. di Minucci, Sergio (2002), *Modernità liquida*, Roma-Bari
- Bernardi, Sandro (2004), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- Bignardi, Irene (1994), *Il paesaggio nel cinema italiano in Il paesaggio italiano nel Novecento. Le grandi trasformazioni del territorio nei cento anni del Toruving Club Italiano*, Milano.
- Boeri, Stefano – Lanzani, Arturo (1992), *Gli orizzonti della città diffusa* in «Casabella», n. 588, 1992, pp. 44-59.
- Colusso, Paolo, Federico (1998), *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Testo & Immagine, Torino.
- Desideri, Paolo – Ilardi, Massimo (1997), *Attraversamenti, i nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa & Nolan, Genova.
- Ingersoll Richard, *Jumpcut Urbanism* in «Casabella», 597-598, 1993.
- Koolhaas, Rem (2006), *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, Monacelli Press, New York.
- Lynch, Kevin Andrew (1968), *The image of the city*, The M.I.T. Press, Cambridge.
- Mereghetti, Paolo (1999), *Dizionario dei film 2000*, Baldini e Castoldi, Milano.
- Morandini, Morando – Morandini, Luisa - Morandini, Laura (2000), *Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna.

L'ORDINE DEL PAESAGGIO
Antonio Labalestra



Foto Donato Minuto, 2013.

L'(IN)CONSISTENZA DELL'ORDINARIETÀ IL QUASI NIENTE DI PASOLINI E L'INUTILE DI LIVIO VACCHINI

Patrick Giromini

Il faut distinguer entre une question et un problème.
Quand nous posons une simple question, nous
pouvons lui donner une réponse. Mais si nous posons
une question à laquelle nous ne pouvons répondre
que par une nouvelle question, qui ne peut que
éclairer ce qu'il nous est impossible de saisir, alors
nous parlons d'un problème.

L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie (1981)
Jeanne Hersch

Se comunemente si può riconoscere l'ordinarietà come ciò che è persistente nel tempo malgrado i cambiamenti, ciò che è consistente nel suo essere sempre attuale, sembra tuttavia che per poterne fare esperienza si debba negare proprio questo suo aspetto resistente; almeno secondo le due visioni, quanto mai vicine anche se diverse, di Pier Paolo Pasolini e Livio Vacchini. La prima è un guardare e raccontare una visione del mondo, quella di un letterato, la seconda è un guardare e costruire una visione del mondo, quella di un architetto. Modalità diverse che comunque riconoscono il fine di ogni pensare come vano, senza effetto, un guardare e interrogare il mondo aldilà delle forme. L'ordinarietà quindi si fonda oltre ciò che per natura – le forme – è destinato a cambiare.

Per i due autori sembra che l'ordinarietà sia il modo concreto con cui l'uomo vede e conosce il mondo. Il concreto è ciò che noi vediamo nell'immediatezza, il mondo materiale. La parola latina *materia* è il prodotto del tentativo romano di tradurre la nozione greca di *hylè*. Il senso primo di *hylè* è 'il legno', e senza dubbio sembra anche essere stato il senso primo di *materia*, come può testimoniare la parola spagnola *madera*. Ma i filosofi greci, quando usavano la parola *hylè*, non pensavano al legno in generale, pensavano invece a quello che i falegnami depositavano nel loro laboratorio. Volevano trovare una parola in grado d'esprimere il contrario della nozione di 'forma', *morphè*: l'amorfo. Quindi *hylè* significa qualcosa d'informe. Ciò che noi vediamo è l'illusione fenomenica del 'mondo materiale' che nasconde il 'mondo formale'. Il conoscere è uno svelare attraverso la teoria, un portare alla luce le forme nascoste dall'informe (Flusser 1997). Seguendo questo ragionamento, vediamo come le forme non si danno ma si scoprono: per Pasolini sono le forme della città¹ e per Livio Vacchini la soluzione data a un problema architettonico.

Lo sguardo di entrambi, pur nel porre problemi diversi, è interno all'opera stessa; lo sguardo di colui che interroga con le premesse di ciò che osserva (Adorno 1973), o come accade in sogno dove «l'essere lì è contemporaneamente un'azione e la contemplazione di essa» (Pasolini 1992). Pasolini, ripercorrendo il selciato che conduce alla città fortificata di Orte, fa l'esperienza di quel 'quasi niente' che riconosce e sente sotto i propri passi; Livio Vacchini si pone le stesse domande a cui hanno già provato a dare risposta i capolavori del passato: come un edificio si appoggia, si innalza e si chiude contro il cielo (Vacchini 2006). Questo rinnovarsi della stessa domanda senza potere dare una risposta definitiva, il guardare quindi oltre le necessità pratiche e le cause contingenti, mostra secondo Vacchini quanto l'architettura sia 'inutile' (Vacchini 1990). Le costruzioni osservate da Pasolini sono il frutto dell'interazione tra l'uomo e il suo ambiente, appartengono «all'intera storia del popolo di una città», mentre i capolavori scelti da Vacchini illuminano di sé il

presente. Se in Livio Vacchini è chiaro il guardare alla storia senza velo nostalgico, dal momento che l'interesse dell'architetto è rivolto alla comprensione del proprio tempo, in Pasolini può sembrare il contrario. Osservando la recente edificazione nei pressi della città fortificata – siamo nel 1973 – lo scrittore interroga quelle nuove case moderne «senza fantasia» ed esprime incertezze e inquietudini sull'accadere di tali fenomeni urbani malgrado gli esempi della storia, in questo caso a due passi, sappiano mostrare ricchezza e qualità architettonica. In tale inquietudine ed incertezza nel trovare una risposta vi è tutta la lucidità dello scrittore nel capire che le forme della storia non possono ripetersi, ma vi è anche la convinzione «che in una età come la nostra, in cui tutto è a disposizione, in cui tutto serve per altro, qualcosa, proprio perché morto, sia capace di alludere al segreto della vita» (Masiero 1995). Anche quello di Pasolini, quindi, non sembra uno sguardo nostalgico, ma sembra rimanere interdetto tra quelle costruzioni moderne che riconosce come necessarie e la memoria storica che non può ripetersi.

In quel «fiume del Tempo» in cui «le cose umane e le forme naturali si muovono collo stesso ritmo della loro esistenza» (Valéry 1923), il considerare e guardare alla storia s'intreccia con il senso di responsabilità nei confronti di ciò che ci consegna il passato. Una responsabilità non solo nei confronti delle fatiche umane che ci hanno preceduto ma anche nei confronti della natura che quelle fatiche ha ospitato. In Pasolini è chiaro il rapporto che l'antico borgo di Orte intrattiene con la natura che lo circonda, il chiaro confine che li separa ne garantisce le reciproche autonomie e diversità; «il problema della forma della città e il problema della salvezza della natura che circonda la città sono un problema unico» (Pasolini 1973). Nella visione dello scrittore è ancora vivo il valore d'uso e di scambio che lega l'uomo al proprio territorio. Anche per Livio Vacchini la chiara contrapposizione tra natura e artificio può essere vista come problema unitario anche se a unirli non sono né il valore d'uso né quello di scambio. Per comprendere ciò che lega, per l'architetto, la natura all'uomo posso riportare un aneddoto che mi ha raccontato Roberto Masiero relativo a un suo viaggio con Vacchini nel sud dell'Inghilterra per verificare con gli occhi dell'architetto e gli occhi dello storico se Stonehenge avesse o no il tetto. Non sono riusciti a capirlo, ma in quella occasione hanno visitato tutti i grandi parchi pittoreschi del sud del paese e Masiero rimase stupito dell'approfondita conoscenza botanica di Vacchini al punto che gli chiese come facesse a sapere tutte quelle cose allorché anni prima gli aveva detto che riteneva poco importante, nella definizione di un progetto, il contesto naturale. Vacchini gli rispose: «è molto semplice, tanto più ami la natura, tanto più capisci che è incomparabile rispetto a quello che tu fai, ma è per questo che quello che tu fai deve avere dignità». Per concludere disse a Masiero: «vedi quell'albero che adesso è alto come questo, è stato piantato ottanta

anni fa da un paesaggista. Quell'uomo ha pensato che una piantina alta poco più di un metro, dopo ottanta anni sarebbe diventata in un altro modo, completamente diversa. Il paesaggista costruisce nel tempo e costruisce il tempo, noi, mettiamo lì un oggetto, sono due cose completamente diverse». Come per Pasolini, anche per Vacchini, quindi, le forme costruite sono tali perché dichiarano la loro alterità rispetto all'ambiente naturale, ma costituiscono assieme a quest'ultimo un problema unico.

Possiamo ricondurre questa coincidenza di vedute sul rapporto che l'opera dell'uomo – nello specifico quella dell'architetto anche se Pasolini guarda l'architettura da tutt'altra prospettiva – intrattiene sia con la natura selvaggia sia con la natura costruita e, quindi, il paesaggio, in primo luogo alle modalità del proprio essere che fanno dell'uomo un animale dotato di parola e in secondo luogo alla relazione che ha voluto instaurare tra la parola e la cosa. È in questo 'spazio' tra parola e cosa che si forma la relazione tra pensare e fare, dove prendono forma il concetto e la sua operatività. Senza entrare nell'analisi delle possibili relazioni – ammesso che ci siano (Masiero 2013) – tra parola e cosa, notiamo tuttavia che è in questo possibile nesso che nasce la nostra visione del mondo e le modalità con cui lo conosciamo. Queste modalità, se rapportate all'architetto, sono rappresentate dalla tecnica (Ugo 1996). Il modo di intendere e di orientare la tecnica modifica radicalmente non solo la struttura e l'aspetto della cosa prodotta, ma il proprio essere e quindi il proprio vivere e abitare. Questo è successo nel passaggio dalla città di Orte a quelle case popolari viste da Pasolini come «elemento disturbatore della perfezione della forma della città». Gli architetti di quelle case disponevano di una tecnica che permetteva loro di produrre a proprio piacimento le forme senza essere predeterminati dalla natura (Masiero 1994). In quel passaggio si è rotto lo stretto legame tra finalità e risorse che governava la costruzione della città fortificata, dove la tecnica assolveva ancora il ruolo di dispositivo che istituiva un'economia di mezzi (Heidegger 1954a).

Livio Vacchini interviene in un momento in cui il nesso tra l'architettura e i propri strumenti si è già consumato e dove gli strumenti, perso ogni fine, sono ancora in cerca di legittimazione o di un soggetto che li possieda (Masiero 1980). Vacchini sceglie di non impadronirsi della tecnica, ma la impiega come mero strumento per un fine, senza che questa debba trovare corrispondenza nei mezzi adoperati. Vacchini non cerca quindi giustificazione per il proprio agire, non tesse nessun discorso che possa organizzarsi in una qualche forma di linguaggio, tecnologico o metafisico, ma sembra condividere le affermazioni di Heidegger secondo il quale «l'essenza della tecnica non ha nulla di tecnico» (1954b) e di Mies van der Rohe quando scrive che «ogni volta che la tecnica giunge al suo vero compimento, essa trascende in

architettura» (1950). Perciò per Vacchini gli strumenti, in questo caso la tecnica, sono la loro sola strumentalità.

Seguendo questa logica, vediamo come il rapporto tra architettura e ordinarietà non trova soluzione in qualche pratica nomotetica che istituirebbe leggi generali da seguire né nel riconoscimento e nell'applicazione di qualche linguaggio o stile, ma è un problema che va costruito attraverso una visione coerente del mondo in cui l'architettura possa trovare il proprio ordine fino a corrispondergli.

Questo modo di intendere il rapporto tra architettura e ordinarietà sembra a prima vista fare a meno della storia, o meglio, i valori che la storiografia ci consegna in eredità vengono meno. Sono proprio questi valori che Pasolini non ritrova in quelle case dall'aspetto «estremamente mediocre»; si rompe la prospettiva storica che teneva assieme risorse e finalità. Mancando il valore aggiunto, in questo caso il soggetto storico, manca ogni possibilità di giudizio e visione per la conoscenza e costruzione del mondo. Lo sguardo di Pasolini rimane come sospeso tra il preservare la memoria storica e il capire il proprio tempo; si chiede, forse, inoltre se ciò che si è perso in quelle case moderne possa essere sostituito con un altro soggetto – tecnologico, estetico o altro – ma non si dà una risposta.

Negare ogni prospettiva storica non significa tuttavia negare la storia. Livio Vacchini non può fare a meno di quest'ultima; ne è una prova il suo interrogare i capolavori del passato. La scelta di capolavori tra innumerevoli architetture del passato non deve tuttavia far pensare che Vacchini intenda la storia, con un atteggiamento che definiremmo postmodernista, come grande contenitore da cui pescare forme e stili per giustificare il proprio fare. La storia gli apre problemi architettonici a cui tenta di rispondere con il proprio lavoro sapendo che ogni nuova opera aprirà nuovi problemi.

Vediamo che nonostante i punti d'incontro tra le loro visioni, Pasolini e Vacchini non condividono lo stesso sguardo sul rapporto che lega l'architettura all'ordinarietà. Per Pasolini sembra come imprigionata nell'aura storica e per Vacchini è fondamentalmente una costruzione logica intesa non solo come «il fatto materiale del mettere e tenere assieme le parti o dell'erigere, ma il costruire ha una logica e la logica stessa è costruzione» (Masiero 2013). Vacchini non supera l'*impasse* di Pasolini – forse capisce che quella non può essere la via – e preferisce lavorare con umiltà per realizzare un'opera sapendo che risulterà comunque un vuoto inesprimibile che verrà interpretato dalle generazioni future. L'opera non deve quindi essere intesa come compiuta, ma è un avvicinarsi alla soluzione di un problema architettonico su cui Vacchini pensa progettando edifici diversi ma che in fondo sono sempre lo stesso progetto.

Per il progetto della scuola di architettura di Nancy, in Francia, continua il percorso intrapreso con la propria casa a Costa. Nella costruzione della casa sopra Tenero nel canton Ticino, Vacchini tenta di ridurre lo spazio domestico alla propria evidenza logica. Questo tentativo viene allargato alla dimensione pubblica della scuola. Tuttavia, Vacchini, non applica lo schema logico-costruttivo dello spazio pubblico in base al quale l'edificio dovrebbe essere a simmetria radiale e non orientato. Questa scelta non deriva da limiti imposti dal programma funzionale o dalle caratteristiche geometrico-dimensionali del lotto, ma da vincoli economici che non gli consentono né tempi maggiori di elaborazione del progetto né l'impiego di tecnologie troppo costose. Deve rinunciare quindi all'impiego del calcestruzzo gettato in opera perché richiede un lavoro preparatorio troppo complesso e dispendioso sia dal punto di vista progettuale che in fase di cantiere. Le alternative consistono nell'impiego dell'acciaio oppure dello stesso calcestruzzo, ma sotto forma di elementi prefabbricati. Vacchini sceglie quest'ultima tecnologia per il suo basso costo e la maggiore semplicità di esecuzione rispetto all'acciaio che richiede molta precisione negli elaborati di progetto esecutivo, rendendo la scala 1:100 insufficiente².

Le limitate risorse economiche costringono l'architetto a radicalizzare le logiche della prefabbricazione. Per ridurre ulteriormente i costi, semplifica il più possibile il disegno dei singoli elementi e ne riduce la quantità numerica. In questo modo trova corrispondenza tra la logica della prefabbricazione e la logica tecnico-costruttiva. Il suo lavoro non verte quindi sulla determinazione di un giusto rapporto tra resistenza, economia e bellezza, ma nel ridurre questo rapporto a problema costruttivo.

Vacchini riduce l'intera costruzione a pilastro, trave e pannello di tamponamento, scelta che gli richiede un grande lavoro di precisione nel mediare i tre elementi, ma in questo modo annulla ogni dettaglio superfluo. Questa ricerca ostinata nel ridurre i termini del problema progettuale è una costante del suo lavoro che non risolve soltanto nel concreto del processo costruttivo, ma che attua anche nei confronti del luogo. Quest'ultimo partecipa, allo stesso modo dello spazio domestico, alla costruzione dell'architettura, ma con tutt'altra modalità di quella perseguita da chi prova a carpire il *genius loci*.

A Paros, le case realizzate da Silvia Gmür e Livio Vacchini sorgono lungo la brulla collina che scende verso il mare. La natura circostante non presenta caratteristiche particolari. Ciò che rende questo luogo straordinario è semplicemente la sua luce, la stessa luce che gli antichi greci hanno saputo cogliere nella costruzione dei loro templi. Per chi scende verso il mare, le due case mostrano soltanto quanto emerge da uno scavo lungo 70 metri: la parte superiore di un muro bianco che sporge di 70 centimetri. La terrazza viene nascosta a chi si avvicina e assume il carattere proprio dello spazio sacro che impone una ritualità nei gesti; non si offre immediatamente

all'esperienza, ma sempre traslato nel tempo e nello spazio. Così accade a Paros, dove l'accesso al recinto domestico si apre al centro, qui non tra colonne, ma attraverso una fessura di 70 centimetri che divide in due parti il monolite d'ingresso. L'assialità dell'ingresso – sono case e non monumenti – è interrotta dallo spazio labirintico di un giardino che viene anteposto al lungo stilobate su cui si sviluppano gli ambienti delle case. L'asse longitudinale di questo basamento è segnato da una fascia di marmo larga 53 centimetri in modo da ricordarci che il piano artificiale è prima di tutto uno spazio privato indipendente dalla natura circostante e quindi costruito in base alle proprie leggi e non in funzione del paesaggio. Soltanto chi vi accede partecipa della mutevolezza degli scenari che si costruiscono nell'apertura totale della casa nei confronti della natura. L'uomo diventa un attore nel paesaggio e «l'architettura, tramutandosi in esperienza, si rende indissociabile dal luogo in cui si trova allo stesso modo in cui il luogo privo di architettura rimarrebbe muto» (Gmür – Vacchini 2002). A Paros succede che il compiersi dei fenomeni concreti si sia talmente allontanato dalle ragioni del luogo – il *genius loci* – che gli estremi opposti, natura e artificio, si siano trovati, in modo inaspettato, a coincidere ed identificarsi con l'architettura costruita.

Forse le case di Paros e la scuola di Nancy avrebbero lasciato in Pasolini le stesse perplessità di quelle case moderne «senza fantasia» che lo scrittore poteva osservare a Orte. Può succedere che ciò che dovrebbe riconoscersi comunemente come omologante, come sicuro e condiviso, trovi visioni discordanti.

Note

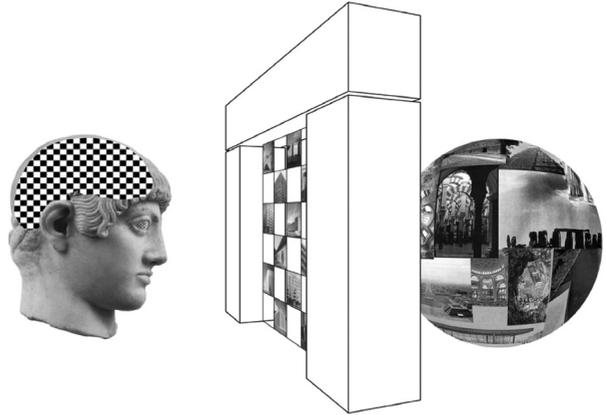
1 In riferimento al cortometraggio *Pasolini e... La forma della città*. Film prodotto dalla Rai TV e diretto da Paolo Brunatto nell'autunno del 1973 (trasmesso il 7 febbraio 1974).

2 «A proposito della committenza, occorre sempre ricordare che fare un progetto equivale a fare un mestiere, ed è necessario essere retribuiti per quello che si fa (...). Lavorare in Francia è diverso che lavorare in Italia, dal momento che i modi di costruzione, i costi, le retribuzioni, mutano. Ecco che allora occorre modificare l'impegno senza però ridurre la qualità. Occorre solamente trovare strade diverse: ad esempio ho realizzato la scuola di architettura di Nancy senza fare esecutivi; mi sono fermato agli elaborati in scala 1:100 poiché non mi davano il tempo di farli, però il progetto è stato fatto in modo che fosse possibile realizzarlo anche solo con quegli elaborati», in Falasco, Carmine Carlo (2007), *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano, p. 116.

Bibliografia

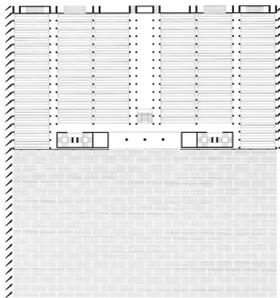
- Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund (1973), *Philosophische Terminologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Flusser, Vilém (1997), *Medienkultur*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main.
- Gmür, Silvia – Vacchini, Livio (2002), *Casa sul mare, Grecia 1998*, in «20 architetti per venti case», a cura di Daguerre, Mercedes, Electa, Milano.
- Heidegger, Martin (1954a), *Bauen Wohnen Denken*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen.
- Heidegger, Martin (1954b), *Die Frage nach der Technik*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen.
- Hersch, Jeanne (1981), *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Gallimard, Paris.
- Masiero, Roberto (1980), *Dallo schizzo alla fotogrammetria*, in «Fotografia e immagine dell'architettura», a cura di Basilio, Gabriele – Morpurgo, Gado – Zannier, Italo, Galleria d'arte moderna, Bologna.
- Masiero, Roberto (1994), *Von Le Corbusier bis Ledoux. Riflessioni attorno a un titolo capovolto*, in «Kritéria. Critica del discorso architettonico», a cura di Ugo, Vittorio, Guerini, Milano.
- Masiero, Roberto (1995), *Ipno*, in «Tabià e altro. Nino Ovan», Catalogo della mostra tenuta a Cavalese dal 5 agosto al 26 agosto 1995, Artigianelli, Trento.
- Masiero, Roberto (2013), *Guardando negli occhi il nulla*, in «Nel – il +», a cura di Mion, Claudia, Libria, Melfi.
- Mies van der Rohe, Ludwig (1950), *Architecture and Technology*, in «Arts and Architecture», 67 (10), p. 30.
- Pasolini, Pier Paolo (1992), *Petrolio*, Einaudi, Torino.
- Ugo, Vittorio (1996), *Architettura ad vocem... Verso un glossario dei termini di architettura*, Guerini, Milano.
- Vacchini, Livio (1990), *La necessità dell'inutile. Il ruolo dell'architettura*, in «La nuova architettura ticinese», a cura di Werner, Frank – Schneider, Sabine, Electa, Milano.
- Vacchini, Livio (2006), *Capolavori. Chefs-d'oeuvre*, Éditions du Linteau, Paris.
- Valéry, Paul (1923), *Eupalinos ou l'architecte*, Nouvelle revue française, Paris.

L'(IN)CONSISTENZA DELL'ORDINARIETÀ
Patrick Giromini

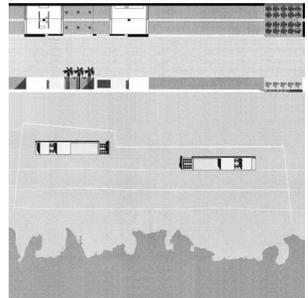


1

2



3



4

- 1 Fermo immagine del cortometraggio *Pasolini e... La forma della città*, 1974.
2 *Architettura = Costruire = Pensare = Essere*. Elaborazione grafica Patrick Giromini, 2008.
3 Livio Vacchini, Scuola di architettura di Nancy, 1990-95.
4 Silvia Gmür - Livio Vacchini, Due case a Paros, 1992-98.

ORDINARIETÀ LIMINALE

Marco Ragonese

Dove non c'è nulla, tutto è possibile.
Dove c'è architettura nulla (altro) è possibile.

Imaginer le néant (1985)
Rem Koolhaas

L'inaugurazione della mostra *Architecture without Architects* di Bernard Rudofsky al MoMA di New York, nel novembre del 1964, rappresentò un importante passaggio per il dibattito architettonico internazionale. Il curatore, attraverso i testi e le immagini, delineava una sorta di *exit strategy* per coloro che fino a quel momento avevano creduto ciecamente nei dettami linguistici e funzionali del Moderno, sollecitando i visitatori – e successivamente i lettori della pubblicazione best seller che ne seguì – a prendere atto che il mondo si edificava anche senza il contributo degli architetti. Era il periodo in cui montava una certa insofferenza nei confronti dei risvolti autoritari della visione modernista che ambiva a pianificare non soltanto belle e funzionali città ma anche la vita dei propri abitanti. Su questa cifra prese forma il libro di Jane Jacobs *Vita e morte delle grandi città americane*, in cui l'autrice definiva scenari differenti e resistenti all'avanzata delle teorie urbane che promuovevano salubrità ed efficienza al posto di umanità e *mixité*. La visione, a tratti romantica, dell'urbanista americana si concentrava su quelle pratiche informali di controllo e misura che le comunità applicano quotidianamente nell'utilizzo dello spazio urbano. E necessarie per tenere attivi i centri delle città ormai depauperati dell'ordinaria vitalità. Nello stesso periodo anche la ricerca del Team X (e dei coniugi Smithson in particolare) si orientava su una direzione divergente dai decaloghi modernisti e i risultati ambivano a considerare progettualmente gli usi e le prassi e non soltanto i dispositivi spaziali. Stava diventando chiaro che la *rue interieure* lecorbusierana, senza una riflessione sugli utenti e sulle interferenze che essi introducono quotidianamente, sarebbe stata condannata – come in effetti avvenne – al fallimento. Rudofsky divenne il riferimento per un'architettura che propugnava una maggiore sensibilità al contesto e alle tecniche costruttive locali, contrapposta all'approccio macchinista e determinista dell'*international style*. La codificazione di questo approccio venne definito Regionalismo Critico da Kenneth Frampton con la precisazione che «non dovesse abbandonare quegli aspetti emancipatori e progressisti dei retaggi dell'architettura moderna» (Frampton 1982), ovvero non imboccasse pericolose derive pauperiste o finto-storiciste.

Nella contemporaneità, l'architettura senza architetti è fatta di spazi e sistemi insediativi che favoriscono soprattutto la negoziazione tra pubblico e privato, assottigliandone le differenze e cercando una commistione spesso difficilmente reversibile. La linea di demarcazione si amplia, diventando luogo e acquistando uno spessore non soltanto architettonico ma, soprattutto, sociale e urbano, nutrendosi di prassi e tradizioni, di funzionalità e disinvoltura. Vengono realizzate tipologie flessibili di soglia – capaci di sintetizzare esigenze private e istanze pubbliche – la cui trasformazione è dettata da usi e desideri, da necessità e da possibili opportunità. Appropriazione, occupazione, estensione, condivisione diventano i vocaboli per comprendere il testo che questi spazi ordinari tratteggiano. E che in tempi

passati risultava incomprensibile ai progettisti avvezzi al solo lessico disciplinare, incapaci di leggere il progetto sottinteso che si esplicitava attraverso un calibrato dimensionamento degli elementi costitutivi e relazioni topologiche di inaspettata ricchezza. Non è un caso se lo strumento di conoscenza più efficace in questi anni sia diventato la mappatura, attraverso cui l'indagine – fuoriuscita definitivamente dal dominio dell'oggettività e diventata anch'essa progetto – diventa capillare, attenta a dettagli apparentemente marginali e capace di sviscerare i processi che producono gli oggetti rilevati e non soltanto il loro dato formale.

Quando nel 1998 gli MVRDV pubblicarono su *FARMAXI* l'indagine su Kowloon – la 'concrezione' urbana nei pressi Hong Kong, interamente illegale – apparve chiaro, guardando i disegni, che lo scopo era quello di comprendere come fosse possibile abitare in un luogo del genere e cosa di buono l'architettura, in termini di processi e usi, potesse assorbire. Analogamente, la mappatura delle favelas di Caracas fatta da Keisuke Fukuma con lo Shuei Endo Research Institute analizza trasversalmente elementi a scala urbana fino a quella di dettaglio, fornendo «uno spaccato della città rispetto alla sua cultura urbana, con un occhio particolare all'informalità» ma stando attenti a non costruire «alcuna interpretazione teorica» (Fukuma 2005). Un lavoro di indagine diverso, seppure il carattere analitico sia simile, da quello realizzato, sempre in Venezuela, dallo studio Urban Think Tank che prende come oggetto di studio la Torre David, un grattacielo di 45 piani occupati abusivamente da 750 famiglie. Lo studio venezuelano parte dall'assunto teorico che il caso di questo *slum* verticale, una sorta di falansterio spontaneo e informale, rappresenti un prototipo per lo sviluppo futuro della città, in cui sarà necessaria la collaborazione di architetti, imprese private e abitanti delle baraccopoli. È innegabile come l'illegale, l'informale e lo spontaneo esercitino un fascino su quei progettisti che cercano di sincronizzare il proprio lavoro con la realtà. Non è un caso se i brani del grattacielo riprodotto alle Corderie dell'Arsenale di Venezia – in cui vengono allestiti un bar e alcune stanze – valgono allo studio venezuelano il Leone d'oro della Biennale nel 2012. La mappatura dell'ordinario, come strumento di conoscenza e ricerca di elementi architettonici da rielaborare, è alla base del lavoro compiuto dal collettivo olandese Partizan Publik che analizza due quartieri *microrayon* a Tbilisi e Mosca. Interessandosi sia all'impianto generale che ai singoli oggetti che definiscono gli spazi comuni o le interfacce private, lo studio impronta il lavoro sulla conoscenza delle pratiche quotidiane e sulla scala umana, evitando programmaticamente «un approccio che punti al rinnovamento dei quartieri in modo formalmente architettonico» (Partizan Publik 2009). Ovvero cercare di comprendere i processi di produzione degli elementi ancora prima che mutuarne la forma.

Una presa di coscienza che è mancata del tutto negli anni Ottanta, quando la ricostruzione del Belice evidenziò l'incapacità di tradurre le spazialità dei centri

distrutti, preferendo esperimenti urbanistici e linguistici autoreferenziali. E un'ottima capacità di dissolvere le pratiche che avevano favorito la coesione sociale durante la condizione emergenziale nelle baraccopoli. Gli insediamenti temporanei – anche se durarono perlomeno 10 anni – in alcuni casi furono organizzati disponendo le baracche su terrazzamenti che seguivano la morfologia del terreno, facendo in modo che gli ingressi sui lati corti si fronteggiassero in uno spazio aperto comune. Questo, con il tempo, si configurò come un luogo in cui le due famiglie condividevano il tempo libero, accoglievano i parenti in visita e, grazie alla presenza di pergolati e arredi, godevano del fresco durante i pranzi estivi evitando il caldo delle baracche. I cortili aperti, così utilizzati, riuscirono a diventare dei condensatori sociali e a spostare la soglia d'ingresso fuori da un'abitazione – la baracca appunto – non sempre adeguata. La presunta traduzione di queste prassi e usi venne fatta con un linguaggio incomprensibile e produsse fraintendimenti architettonici paradossali e grotteschi. Nella cosiddetta 'nuova Gibellina' molte famiglie usavano il garage come soggiorno pur di rimanere a contatto con la strada, ovvero con i propri vicini. Inutilmente perché, viste la dimensione della sezione stradale, nessuno passava più di là a piedi ma in auto.

Il contatto con la strada è fondamentale in quei centri abitati in cui, grazie alle dimensioni ridotte, è possibile ancora vivere a piano terra. In queste condizioni il processo di osmosi registra estensioni dell'abitazione verso l'esterno o contrazioni della sfera privata in favore di quella pubblica. Appropriarsi della strada diventa una necessità per coloro che vivono in una casa non ampia e un'opportunità per chi abita da solo e reclama compagnia. Al tempo stesso alcuni ambienti di piano terra, come i garage o i magazzini, vengono aperti all'esterno trasformandosi in soggiorni o sale gioco temporanee e permettendo al vicinato di guadagnare spazi pubblici altrimenti lontani o poco adeguati alle esigenze.

In questa dialettica perequativa agiscono anche attori che articolano le relazioni tra le parti e attuano appropriazioni temporanee a servizio della comunità. I venditori ambulanti che passano con i propri automezzi invitando a comprare la mercanzia, trasformano temporaneamente il marciapiede (o il tratto di strada su cui si fermano) nel proprio negozio. La riffa giocata nei quartieri storici delle città meridionali, per esempio Napoli o Palermo, riconfigura una strada o un isolato in una grande sala bingo all'aperto in cui i giocatori aspettano il banditore seduti davanti al propriouscio o sul balcone¹. Il ricorso a queste e altre pratiche è spesso correlato al fenomeno dell'abbandono dei centri storici. Infatti, negli anni del boom economico, la necessità di lasciare un'ordinarietà scomoda in favore di straordinari standard di comfort, da una parte ha permesso ai cittadini di rinunciare parzialmente alla natura dei rapporti favoriti dalla densità del tessuto urbano in favore di uno spazio igienicamente migliore (ma sterilizzato da un punto di vista interpersonale),

dall'altra ha innescato un inurbamento di fasce di popolazione – soprattutto straniera – che hanno risignificato elementi e spazi della città consolidata, trasformandone usi e funzioni. Garage diventati saloni da barbiere o friggitorie temporanee, cortili di palazzi convertiti in sale da preghiera animano l'ordinaria vitalità dei centri storici e dissolvono la linea di demarcazione tra pubblico e privato, tra esterno e interno. Sotto questa luce si può, per esempio, comprendere la strenua difesa delle case di ringhiera lombarde: la conservazione non è legata alla qualità edilizia dei manufatti bensì a un modo di vivere e condividere di cui si teme la scomparsa. L'elemento architettonico – il ballatoio – costituisce un dispositivo sociale determinante.

L'architettura contemporanea cerca sempre più di reinterpretare i caratteri dell'ordinario per garantire una domesticità che sia empatica con i nuovi abitanti. La sfida per i progettisti consiste nell'evitare il ricorso ai caratteri formali della cosiddetta 'tradizione' – basti pensare all'immenso catalogo di finto antico attualmente disponibile sul mercato – e di riproporre spazialità e usi adeguati alle nuove esigenze. Questo aspetto costituisce il dilemma che affligge il progetto di architettura. Infatti, la traduzione degli elementi osservati e mappati avviene molto spesso in termini formali e non processuali. L'incapacità di leggere il testo tra le righe è insita nella formazione disciplinare dei progettisti che cercano immediatamente di restituire sotto forma di elemento fisico concluso (o spazio finito) le proprie osservazioni e riflessioni. Ed è proprio nel ridisegno degli spazi liminali - la soglia tra pubblico e privato - che si gioca la partita più importante e delicata, in cui un errore può determinare il fallimento dell'edificio o il suo stravolgimento fisico e semantico. Il tentativo compiuto da Peter e Alison Smithson nel progetto *Robin Hood Gardens* (1969-72) era quello di portare dentro l'edificio non soltanto la strada ma anche i suoi usi e abusi, per permettere agli abitanti di vivere gli spazi di transizione a proprio piacimento. Una condizione applicata da Herman Hertzberger in diversi progetti² in cui i corridoi e gli spazi comuni sono realizzati per essere colonizzati dagli utenti con arredi e usi non previsti. Lo scopo del maestro olandese è quello di «creare la possibilità di una interpretazione personale, facendo le cose che siano davvero interpretabili» (Hertzberger 1963, citato in Frampton 1982). Questa tensione verso soluzioni che vengano riconosciute dagli abitanti come spazi domestici sono riscontrabili in alcune realizzazioni contemporanee che riconfigurano gli spazi di soglia in favore di una ibridazione programmatica. Il blocco residenziale *Celosia* di MVRDV (2001-2009) amplia il concetto di pianerottolo facendolo diventare uno spazio, aperto ma coperto, condivisibile tra più unità e disponibile a diverse configurazioni. Una soluzione che ricorda concettualmente, seppure dimensionalmente molto più ampia, gli spazi dei *Gifu Kitagata Apartments* di SANAA (2000) dove nell'esiguo spessore del lungo blocco residenziale i vuoti assumono il ruolo di valvole di sfogo per gli abitanti e di alleggerimento per i prospetti.

Il sistema residenziale di Quinta Monroy pensato da Elemental (2003-2004) è, probabilmente, uno dei pochi esempi in cui l'architettura è riuscita a mettersi a servizio dell'ordinario senza formalismi o facili e compiaciuti pauperismi. La necessità di assorbire le pratiche edilizie della cittadinanza insieme ai vincoli economici ha permesso, così come scrive Fabrizio Gallanti che «il progetto di architettura è una strategia di appropriazione del territorio che permette molteplici tattiche abitative differenti, evitando un ruolo predittivo e prescrittivo ma anzi lasciandosi manipolare dai suoi abitanti – indifferente alla permanenza della propria forma» (2005, p. 36).

Sarà l'ordinario a rendere straordinaria l'architettura, preservandone l'idea fondativa e rendendola così immune al passare del tempo?

Note

1 La teatralità di queste pratiche risulta evidente nei prospetti della platea del teatro Carlo Felice di Genova – progettato Da Aldo Rossi, Ignazio Gardella, Fabio Reinhart e Angelo Sibilla – che simulano i balconi e le finestre di un edificio da cui ci si può affacciare per godere dello spettacolo.

2 L'approccio di Hertzberger, riassunto nel 1991 nel suo libro *Lessons for students in Architecture*, è già riscontrabile nei lavori delle case sperimentali *Diagoon* a Delft (1971), negli uffici per la Centraal Beheer ad Appeldoorn (1974) e nella casa per anziano *De Drie Hoven* a Slotervaart/Amsterdam (1972-1974).

Bibliografia

- Fukuma, Keisuke (2005), *Mapping (in) Caracas*, in «Lotus International», 124, pp. 32-41.
- Gallanti, Fabrizio (2005), *Interni con figure*, in «Domus», 886, p. 36.
- Hertzberger, Herman (1991), *Lessons for students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam.
- Ingersoll, Richard – Tartari, Cristina (2005), *Architecture without People*, in «Lotus International», 124, pp. 94-104.
- Jacobs, Jane (1961), *The Life and Death of Great American Cities*, Random House, New York.
- MVRDV (1999), *Farmax. Excursion on Density*, 010 Publishers, Rotterdam.
- Partizan Publik (2009), *Microrayon Living*, in «Volume», 21, pp. 163-171.
- Rudofsky, Bernard (1964), *Architecture without Architects*, Doubleday&Company, New York

ORDINARIETÀ LIMINALE
Marco Ragonese



Nuova Gibellina. Foto di Enzo Azzolini, 2008.

ORDINARIO MODERNO: PRODOTTO DEL COMFORT DEMOCRATICO

Emanuele Romani

C'est donc de la disposition seule que doit s'occuper un architecte, même celui qui tiendrait à la décoration architectonique, et qui ne chercherait qu'à plaire, puisque cette décoration ne peut être appelée belle, ne peut causer un vrai plaisir, qu'autant qu'elle ne résulte que de la disposition la plus convenable et la plus économique.

Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique (1802)
Jean-Nicolas-Louis Durand

Ordinario come prestazione

L'ordinario non è un prodotto naturale¹. È un prodotto evolutivo che rispecchia i bisogni della società che lo produce.

Si concretizza attraverso la soddisfazione di una 'prestazione', la realizzazione di un 'comfort' che rappresenta anche il suo principale campo di verifica. La nozione stessa di 'comfort' è evolutiva, deriva dalla percezione, ad una data epoca, delle consuetudini di una società. In architettura l'interpretazione di valori risulta problematica dal momento in cui si cerca di raccontarla, di oggettivarla, secondo dati quantitativi.

All'origine dell'ordinario moderno, inteso come prodotto della società industriale, troviamo infatti una scala interpretativa 'ergonomica', che non si concentra esclusivamente sulla quantità della prestazione, quanto piuttosto sulle sue qualità².

Spostando la riflessione su un campo parallelo a quello dell'architettura, possiamo trovarci d'accordo sul fatto che il numero di pollici di un televisore, o il fatto che sia supportato da una particolare tecnologia, è un dato relativamente secondario rispetto alla prestazione che fornisce. E non è un caso che l'estetica di questo tipo di prodotti ordinari sia il più delle volte 'banale', cioè condivisa e riconoscibile.

Un altro aspetto si chiarisce restando nel campo degli oggetti: la sua concretizzazione è supportata da un sistema produttivo idoneo, che sottende una logica economica basata sulla serialità. L'ordinario rimane dunque in una sorta di *zona buffer* in continuo adeguamento³.

L'ordinarietà è dunque un concetto fondamentale dei modi di produzione attuale dell'architettura; nonostante ciò, avvertiamo paradossalmente la sua progressiva perdita: questo avviene perché, pur essendo in grado di concepire razionalmente l'integrazione tra la produzione seriale e la sua logica estetica, la nostra società si trova in difficoltà nel proporre un'aggiornamento progressivo adeguato all'evoluzione delle necessità dei suoi abitanti⁴.

Per chiarire questo aspetto, dobbiamo risalire alle origini del sistema di produzione dell'architettura nella società industriale, da cui deriva la percezione attuale dell'ordinario.

Società industriale e nascita del comfort democratico

Quando Napoleone Bonaparte decreta l'apertura della *Rue de Rivoli*, in pieno centro di Parigi, durante i primi anni del Consolato, (delibera del 9 Ottobre 1801) Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) è uno dei più illustri professori dell'*École centrale des travaux publics* (in seguito *École polytechnique*).

Nella serialità delle facciate del primo grande asse urbano moderno della capitale francese si possono riconoscere i nuovi valori della società borghese e industriale, che decide di sacrificare gli aspetti superflui della rappresentazione particolare per

favorire l'edificazione di un monumento continuo e indifferenziato; l'affollata e non-gerarchica *Rue de Rivoli* si contrappone frontalmente ad uno dei monumenti dell'ultra-gerarchizzato ordine politico precedente: il Louvre, sede del dissolto *Ancien Régime*.

Questa nuova società in costituzione stabilisce che, dopotutto, la serialità e l'indifferenza delle facciate degli edifici sono il mezzo più degno per rappresentare un'economia basata sulla possibilità democratica di accumulare capitale.

Negli stessi anni Durand pubblica la propria ricerca operativa sulla edificazione seriale degli edifici, che informerà la produzione architettonica francese della prima metà del XIX secolo, sotto forma di un manuale di schematizzazioni combinatorie; tra le sue pagine, alla fine del secondo volume, troviamo un capitolo dal titolo emblematico di *Percorso da seguire per la composizione di un progetto qualunque*⁵.

Sfogliando le tavole e il testo di questa opera, ne scopriamo il sistema combinatorio di proporzioni su di una doppia griglia bidimensionale; gli ingegneri dell'*École polytechnique* si formano dunque alla concezione di edifici pubblici e privati in grado di garantire, innanzitutto, una prestazione in linea con le ambizioni della propria epoca. Le tecniche costruttive sono moderne, l'architettura del ferro trova il proprio spazio integrando economia e rappresentazione. A questo sistema compositivo corrisponde un apparato decorativo neoclassico, che si rivela adatto alla definizione delle proporzioni idonee, neutrale e coerente con il sistema produttivo.

Le tipologie proposte da Durand corrispondono alle necessità di una società che evolve, tra oscillazioni e a più riprese, verso un sistema democratico e verso un'economia industriale: i principali *équipements* si dispongono sul territorio, assecondando l'esigenza di garantire al più gran numero di abitanti delle condizioni di accesso alla modernità. La loro produzione è necessariamente di natura ordinaria: al conforto di una prestazione corrisponde un'estetica condivisa.

Su questi stessi punti si appoggerà César Daly (1811-1894), il teorico dell'architettura Haussmaniana⁶, per orientare la definizione architettonica dell'edificio di abitazioni collettive, tema ordinario per eccellenza.

«L'aspect extérieur aussi bien que la disposition intérieure de la maison à loyer doivent rester [...] d'un caractère effacé, et correspondre uniquement [...] aux goûts et aux besoins communs de la grande masse de la population. Son type général n'accorde donc qu'une faible part aux conceptions élevées de l'art et aux fantaisies de l'imagination. [...] Comme on le voit, ce sont des problèmes pratiques, très dignes, [...] qui se posent ici à l'architecte. [...] La maison à loyer est le lieu commun de l'architecture, lieu commun qui doit briller par le sens commun. Elle doit convenir à la foule, non à la façon d'une mode éphémère, mais à titre d'installation invariablement confortable et décente» (Daly, 1864).

Queste parole individuano il campo di azione dell'ordinario; il carattere condiviso dell'abitazione collettiva, di cui parla Daly, deve essere visto più come una questione 'ergonomica' e di contenuto prestazionale. Risulta infatti decisivo comprendere come i problemi pratici e degni, di carattere confortevole e decente, siano soprattutto incentrati sulla prestazione fornita da quello che viene definito il luogo comune dell'architettura, che deve eccellere per l'aderenza al senso comune delle cose.

Crisi dell'ordinario ottocentesco e l'avanguardia moderna

Questo efficace tipo di architettura ordinaria si trova disorientato dall'evoluzione vertiginosa dell'industria, che mette a disposizione della costruzione una varietà di apparati ornamentali pittoreschi ed eclettici.

Verso la fine del XIX secolo, con l'attività industriale che acquisisce una propria maturità, l'ipertrofia dell'ornamento induce movimenti di rivoluzione che si propongono di risolvere la crisi di ideali della produzione di edifici ordinari: il progressivo raffreddamento dei valori indotto dalla speculazione sugli edifici di abitazione, spinta dalle possibilità offerte alla borghesia di accumulare capitale, spostano la logica architettonica dalla soddisfazione di una prestazione all'accumulazione quantitativa.

Questa crisi porta gli intellettuali e architetti avanguardisti ad elaborare una nuova scala di valori: tra questi, la razionalizzazione della costruzione, basata sulla serialità e sulle riflessioni etiche sulla produzione industriale, inaugura una nuova fase di aderenza all'essenziale. In questo senso vengono introdotte e assimilate le prestazioni in linea con le aspettative della popolazione: maggiori performance tecniche, nuove esigenze di spazio, di luce, di natura, di dignità ed equità dei rapporti umani.

L'orizzonte formale di queste avanguardie è l'estetica industriale, ripulita violentemente dall'ornamento e dal superfluo, orientata all'affermazione del rigore morale dell'arte di costruire l'ordinario.

Una delle posizioni operative di maggior successo di questa fase è quella di Auguste Perret, che riguarda principalmente quelle che egli stesso definisce le *conditions permanentes* dell'architettura: si tratta in questo senso di una riflessione orientata all'utilizzo di tecniche costruttive moderne, ma la sua portata è essenzialmente prestazionale e supera il livello della semplice espressione estetica. Riprendendo un passaggio della conferenza *L'Architecture* di Perret tenuta nel 1933, possiamo rilevare come la percezione del *comfort* nel periodo tra le due guerre includa in modo significativo la flessibilità dell'edificio rispetto al programma, ed in questo senso si deve leggere l'attenzione verso un'organizzazione semplice, seriale e composta a partire da proporzioni ergonomiche: «[...] celui qui sans trahir les conditions modernes d'un programme, ni l'emploi de matériaux modernes, aurait produit une oeuvre qui [...] en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir pour

satisfait car le but de l'Art n'est pas de nous émouvoir: l'étonnement, l'émotion sont des chocs sans durée, des sentiments contingents, anecdotiques»⁷.

Dunque: l'Arte non ha per obiettivo l'emozione, ma l'aderenza all'essenzialità del programma, la coerenza con le prestazioni richieste, l'utilizzo di materiali contemporanei e seriali.

Normalizzazione dell'ordinario e l'equivoco post-moderno

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale si apre in occidente una nuova fase di produzione dell'ordinario, caratterizzata da una crisi profonda della dotazione di abitazioni dovuta alle distruzioni della guerra e ad un'improvvisa crescita della percezione del 'comfort' nella società.

L'evoluzione dell'industria della costruzione permette da un lato di raggiungere un ritmo di produzione che annichilisce la capacità di riflessione degli architetti sui temi della serialità e delle abitudini, dall'altro di spostare l'orizzonte dell'architettura ordinaria con la complicità di una nuova fase politica occidentale.

L'industria si preoccupa infatti di imporre una serialità massiva, e promuove la ripetizione di modelli prestabiliti, senza investire sulla ricerca nel campo dell'evoluzione delle abitudini e delle prestazioni fornite. Inoltre, per la prima volta a questa scala nella storia della società occidentale, l'abitazione diventa una 'politica'⁸: la produzione dell'architettura ordinaria si vede dunque allontanata dalla sua materia prima.

Con la costituzione di un apparato politico preoccupato di gestire un così grande numero di abitazioni seriali, si assiste ad un congelamento nelle norme di alcuni modelli prestabiliti e ripetuti. La componente ergonomica e prestazionale della materia dell'ordinario passa in secondo piano rispetto alla necessità di produzione quantitativa. Le possibilità di applicazione adattata delle diverse tipologie di edificio sono ridotte al minimo, annullate di fronte alla complessità di un apparato burocratico che, seppur con fini di equità, si sostituisce all'abitante, con la presunzione di saper quantificare 'ciò che le persone ordinarie vorrebbero'.

Persino il linguaggio della modernità viene integrato alle norme, senza curarsi delle ragioni del periodo delle avanguardie: le soluzioni estetiche e le prescrizioni urbanistiche vengono scelte come rappresentative dell'idea di architettura moderna, e come tali vengono indifferentemente reiterate.

Parallelamente si fa strada in Europa una nuova fase politica: un movimento che nasce dal basso, e che risiede nella distanza tra l'amministrazione istituzionale e l'espressione dei cittadini e della società. In breve ogni persona si unisce a questo desiderio di libertà e creatività, volendo essere rappresentata in modo originale in quanto individuo singolare. Se negli anni della ricostruzione massiva l'ordinario si vedeva svuotato dei propri legami con gli abitanti, negli anni Sessanta e Settanta

esso diventa essenzialmente fuori moda, non richiesto. Ognuno deve avere il post-moderno diritto di esprimersi, ed ogni edificio si carica di caratteri singolari.

Questa fase viene inoltre alimentata dall'instaurarsi di un sistema economico finanziario che predilige i prodotti di scambio. Al contenuto normalizzato può corrispondere un'interfaccia estetica volatile e capace di adattarsi rapidamente ai desideri commerciali. La natura dell'edificio dev'essere il più possibile quantitativa e circolatoria, spendibile sul mercato. Parallelamente alcune nuove tipologie, pensiamo per esempio all'edificio per uffici, si affacciano sul campo della produzione ordinaria; ironicamente, però, la radice prestazionale di questi programmi viene congelata da un sistema produttivo che permette di aumentare in modo incontrollato il peso dell'apparato decorativo. L'originalità della rivoluzione culturale in atto dagli anni Sessanta viene presa a pretesto per giustificare l'appetito insaziabile di riconoscibilità mediatica, di extra-ordinarietà di ogni prodotto. In architettura tutto si fa facciata, mentre la prestazione e l'ergonomia sono ridotte al minimo, incanalate nelle norme definite dall'apparato tecnocratico e dell'industria della costruzione. In questo contesto di banalizzazione dell'architettura, una nuova ondata reazionaria investe l'architettura occidentale, preoccupata all'improvviso dal pericolo di una perdita, nella globalità mediatica, dei caratteri di identità e tradizione.

Questa nuova lacuna di valori che investe l'architettura ordinaria viene colmata da un sentimento pedagogico e salvifico che poco ha a che fare con l'adeguamento delle prestazioni e dell'ergonomia. Affondate nelle norme, le tipologie ordinarie vengono semmai vissute come un ospite non sempre gradito dell'edificio. L'architettura abbandona in molti casi le ricerche sulla prestazione, per distrarsi in obiettivi sfocati e ambigui: ritrovare lo spirito della vita urbana, alimentare l'identità locale o particolare, riscoprire i caratteri catartici delle immagini vernacolari.

Se da un lato questa critica della volatilità dell'architettura ha le sue ragioni nel sentimento di inadeguatezza delle produzioni contemporanee, dall'altro il passaggio dall'interfaccia mediatica della facciata ai dispositivi di informazione pedagogica, risulta in un certo senso contraddittorio, pur basandosi in molti casi su preoccupazioni nobili. Ritornando su uno dei primi passaggi della nostra sintesi, le prescrizioni di Daly (1864), troviamo una spiegazione pur molto semplificata al principale problema attuale dell'ordinario: il volersi concentrare sull'invenzione e sulla sua traduzione estetica: «La maison d'habitation commune dans une grande cité, la maison à loyer, en un mot, est, de toutes les constructions, celle qui supporte le plus difficilement la fantaisie. Ce qu'elle réclame avant tout, c'est la sagesse, le calme, la réserve» (Daly 1864).

Ordinario intelligente

Il quadro che abbiamo tracciato considera alcuni aspetti generali dell'evoluzione dell'architettura ordinaria. Possiamo però ritrovare alcuni elementi puntuali che sembrano indicare una evoluzione 'intelligente' dell'architettura ordinaria. Gli esiti di questa ricerca contemporanea sulla prestazione possono essere individuati nelle opere e negli scritti di alcuni architetti, concentrati sulla natura profonda dell'ordinario e capaci di produrlo in modo coerente.

Una fase politica nuova si sviluppa parallelamente: la diffusione dei *social media* e dei sistemi di comunicazione ultra-personalizzati, portano una capacità di negoziazione e di concertazione politica senza precedenti nella storia della civiltà occidentale. Come abbiamo fatto per le altre tappe, ci sembra necessario citare un caso sineddotico di questo 'ordinario intelligente'.

Il lavoro degli architetti francesi Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, sin dagli esordi, si concentra sull'attualizzazione della prestazione e sull'attenzione alla percezione del comfort; al di là degli edifici realizzati, altri progetti testimoniano questa apertura all'essenzialità.

Nel progetto per la riqualificazione della piazza Léon Aucoc, realizzata a Bordeaux nel 1996, gli architetti decidono di ridurre al minimo l'intervento: la piazza sembra già corrispondere alla prestazione che le viene richiesta. L'attenzione all'economia e al comfort indica i caratteri dei futuri lavori dello studio, distaccato da ogni tentazione di rappresentazione personale e da ogni intervento pedagogico sulla città⁹.

Come fa notare Lapiere, nelle loro architetture Lacaton e Vassal sono concentrati sulla costruzione di un'estetica sobria, scevra di sforzi comunicativi e pedagogici, basata sull'utilizzo di materiali semplici, facilmente reperibili sul mercato e prodotti serialmente. Il punto di partenza è la questione dell'*usage*, ossia della prestazione ergonomica; le loro soluzioni realizzano un'architettura leggera e performante, pensata per il «qui ed ora» (Lapiere 2004), depurata dalle intenzioni artistiche e basata, coerentemente con le ambizioni della nostra epoca, anche sulle prestazioni energetiche: la doppia serra industriale, utilizzata come rivestimento ordinario per la casa a Coutras (2000) e riproposta in modo seriale per l'immobile di abitazioni collettive del quartiere-manifesto di Mulhouse (2005), risponde in modo essenziale a questa ricerca prestazionale: «*notre ambition est de produire de la qualité en matière d'habitation[...]: qu'est ce qu'on peut produire qu'on imaginerait pas pouvoir se payer?*» (citato in, Conversazione con Anne Lacaton, 2 giugno 2004, in Lapiere 2004).

In questo sforzo verso un ordinario contemporaneo e leggero va cercata, a nostro parere, la capacità della nostra società di produrre un'architettura aggiornata e attenta alle ambizioni della nostra epoca.

Note

1 Nel Settecento, tra le teorizzazioni sull'origine e lo sviluppo della storia dell'architettura, Laugier propone il 'mito della capanna', ossia di uno sviluppo dell'arte di costruire umana di tipo imitativo. Durand, allievo di Boullée, sostiene invece che l'architettura non è un'arte d'imitazione, e propone una lettura di tipo 'combinatorio', basato sulla razionalizzazione del programma, e sull'estetica della serialità.

2 Si veda la citazione in apertura, tratta da *Marche à suivre dans la composition d'un projet quelconque*, Durand, 1817.

3 Il che chiarisce in modo semplice la distinzione tra i concetti di 'ordinario', 'banale' e 'vernacolare', che sono spesso confusi e sovrapposti. Ci limitiamo qui a definire con ordinario il solo, dei tre, che trova la propria giustificazione nell'idea di prestazione evolutiva e di percezione del 'comfort'.

4 Da *habere*, continuare ad avere, ma anche *habitus*, consuetudine (vedere il glossario).

5 Durand, op. cit, 1817, pag. 96, vol. II.

6 È interessante il parallelo tra il prototipo urbano della *Rue de Rivoli* e il sistema di costruzione della metropoli moderna messo in atto a Parigi da Haussmann: entrambi sono basati su regole estetiche ed urbanistiche precise e sulla serialità coerente con la produzione industriale contemporanea.

7 Auguste Perret, *L'Architecture*, testo della conferenza del 31 maggio 1933 tenuta all'*Institut d'Art et d'Archéologie de Paris*, pubblicata in *Revue d'Art et d'Esthétique*, I, 1935, n°1-2, pp. 49-50 (citato in Lapiere, 2005).

8 Pensiamo ai grandi progetti e concorsi pubblici per la realizzazione seriale di abitazioni nel dopoguerra: la politica e gli operatori economici fanno ricorso agli architetti per stabilire modelli statici da riprodurre in serie. Su questi progetti puntuali, con il contributo di una industria che mira alla riproduzione inalterata, si definiscono le norme tecnocratiche di un ordinario che si svuota della propria ergonomia e dell'attenzione alle prestazioni, per definirsi esclusivamente sulla base quantitativa.

9 A questo proposito, citiamo il testo descrittivo del progetto: «[...] A la première visite, nous ressentons que cette place est déjà très belle parce qu'elle est authentique, sans sophistication. Elle a la beauté de ce qui est évident, nécessaire, suffisant. [...] Nous nous sommes posés la question d'un projet d'aménagement sur cette place à des fins d'embellissement:[...] s'agit-il de remplacer un matériau de sol par un autre, un banc en bois par un banc en pierre, au design plus actuel, ou un lampadaire par un autre plus à la mode? [...] Comme projet, nous avons proposé de ne rien faire d'autre que des travaux d'entretien, simples et immédiats[...]», dal sito web dello studio Lacaton & Vassal Architectes, www.lacatonvassal.com.

Bibliografia

Benevolo, Leonardo (2006), *Storia delle città (IV volumi)*, Laterza, Bari.

Daly, César (1864), *L'Architecture privée au XIXe siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs*, tre volumi, Edizioni A. Morel et Cie, Paris.

Durand, Jean-Nicolas-Louis (1802), *Nouveau précis des leçons d'architecture: données à l'École impériale polytechnique*, éd. Fantin, Parigi (edizione consultata 1817).

Lapierre, Eric (2004), *Inquietant ready-made*, in *Matières*, 7.

Lapierre, Eric (2005), *L'ordre de l'ordinaire - Architecture sans qualités*, in *Peinture sans qualités* (diretto da Catherine Perret), Les Presses du réel, Dijon.

Lucan, Jacques (2009), *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne.

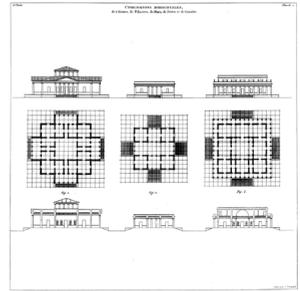
Nicolin, Pierluigi (2012), *La verità in architettura, il pensiero di un'altra modernità*, Quodlibet, Macerata.

Vassal, Jean-Philippe – Lacaton, Anne – Druot, Frédéric (2007), *Plus, large scale housing development. An exceptional case*, Edizioni Gustavo Gili, Barcelona.

ORDINARIO MODERNO
Emanuele Romani



1



2



3



4



5



6

- 1 Lacaton & Vassal, *Residenze nel quartiere-manifesto di Mulhouse*, 2005.
- 2 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique*, 1802.
- 3 Coupe d'une maison Parisienne, le 1er janvier 1845, rivista *Paris Comique*.
- 4 Charles Marville, *Rue de Rivoli à Paris*, 1870.
- 5 Auguste Perret, *logements collectifs Rue Franklin*, Parigi, 1902.
- 6 Christian de Portzamparc- Jean-Marie Monthiers, *logements Hautes-Formes*, Parigi, 1975-79.

THE EVERYDAY TODAY
PENSIERI E RAPPRESENTAZIONI
DELL'ORDINARIO

Emanuele Sommariva

La città creativa necessita della scintilla dell'alternativo; del senso del luogo, che sia tale non in quanto griffato, ma che sappia includere l'ordinario; della capacità di immaginare 'ciò che potrebbe essere' traducendo il progetto in azione; è un'improvvisazione di jazz piuttosto che una sinfonia strutturata.

The Creative City (1980)
Charles Landry

In riferimento alle possibili riflessioni e ricerche sulle discipline del progetto, quello dell'ordinarietà rappresenta uno dei temi significativi rispetto alle trasformazioni più recenti delle nostre città. A partire dagli anni Settanta l'emergere di una maggiore sensibilità verso la partecipazione sociale nella cultura urbanistica e architettonica, anche in fase di elaborazione di politiche di gestione degli spazi urbani, ha costituito una categoria critica e uno strumento prezioso per la pratica progettuale, portando ad un maggiore interesse verso i contesti urbani più fragili, frutto di pratiche edilizie minori o di carattere speculativo.

Più in generale, come ricordava Bernardo Secchi, il discorso sull'ordinarietà si inserisce in quel processo che nel corso del Novecento ha accordato un ruolo centrale all'affermazione delle diversità individuali e all'autonomia del soggetto rispetto alle istituzioni pubbliche, spostando il peso delle decisioni a favore di una domanda sociale di 'produzione condivisa dello spazio', confrontandosi con la soggettività dei diversi attori che lo abitano (Viganò 2006).

L'attenzione alla forme del quotidiano è servita, a mostrare i limiti di buona parte dell'architettura razionalista e dell'urbanistica moderna, il cui carattere astratto se non utopico, è entrato in crisi proprio nello scontrarsi con la vita reale e la sua naturale imprevedibilità (Jacobs 1961). Pertanto, le pratiche progettuali che lavorano in questo ambito non possono restituire un'unica matrice culturale, dal momento che la definizione stessa di ordinario è polisemica e si riferisce in generale «a ciò che non è degno di nota, frutto di un'esperienza ripetuta, scontata, consueta, banale», oppure come sinonimo di «ciò che è proprio della cultura di massa e dello stile di vita del cittadino medio» (Baccianini 2010).

Benché declinata secondo logiche opposte, che ne esaltavano talvolta la portata rivoluzionaria (Lefebvre 1978) o del confronto democratico e pluralista (Venturi et al. 1961), l'interpretazione di questo concetto ha dato luogo a idee e progetti talvolta distanti, talvolta strettamente intrecciati, alcuni dei quali con forti risvolti pratici sulla città reale e sui modi di abitare.

Il filone che si lega al sociologo Henri Lefebvre, trova nell'ordinarietà della vita quotidiana il terreno di resistenza e di azione politica da opporre alla colonizzazione capitalistica dello spazio, di cui l'*International Style* è visto come espressione. All'opposto, secondo la visione degli architetti Venturi e Scott Brown, il carattere ordinario viene declinato come esaltazione del mondo reale e dell'uomo comune, con una riabilitazione critica delle sue espressioni estetiche e delle nuove forme urbane come lo *sprawl*, gli *shopping mall* e le *strip commerciali*. Si guarda, in altre parole, con sospetto alle tendenze riformiste e pedagogiche nelle discipline del progetto, frutto di uno scollamento fra il mondo intellettuale e quello delle persone comuni.

Atto I “La Promessa”

Ogni numero di magia è composto da 3 parti o atti. L'illusionista vi mostra qualcosa di ordinario: un mazzo di carte, un uccellino, o un uomo. Magari vi chiede di ispezionarlo, di controllare se sia davvero reale, sia inalterato, normale. Ma ovviamente... è probabile che non lo sia.

«Ugly and Ordinary», così Gordon Bunshaft e Philip Johnson etichettarono la proposta del 1967 ad opera di Robert Venturi e Denise Scott Brown per il concorso Brighton Beach Housing; un progetto le cui massive volumetrie e le facciate convenzionali sorpresero negativamente la giuria che si aspettava rivoluzionarie e moderne megastrutture. Prendendo l'insulto per un complimento, Venturi e la Scott Brown adottarono la dizione «Ugly and Ordinary» come un riferimento costante per i loro tentativi successivi di incorporare forme, funzioni e sistemi di comunicazione con la volontà di riformare le teorie architettoniche nell'America del secondo Dopoguerra. In *Learning from Las Vegas* lo stesso Venturi scrive:

«L'Architettura può essere ordinaria, o meglio convenzionale, in due modi: nel modo in cui è costruita, o nel modo in cui è vista, ovvero, nei suoi processi o nei suoi simbolismi. Costruire convenzionalmente significa usare materiali ordinari, così come accettare l'ingegnerizzazione del progetto, l'organizzazione più consueta da parte dell'industria delle costruzioni e delle strutture finanziarie che la reggono, nella speranza di garantire una rapida, roboante ed economica realizzazione delle opere» (Venturi et al. 1977).

Nel loro processo progettuale Venturi e Scott Brown presero spunto da un repertorio eterogeneo di architetture rintracciabili all'interno del paesaggio informale delle *commercial strip* di Las Vegas, come il MERBISC Mart (1970), il Product Catalog Showroom (1977), gli uffici direzionali dell'ISI Corporation (1978), la Guild House (1961) e la Vanna Venturi House (1961) adattando caratteri tipici dell'architettura vernacolare a tipologie insediative indotte dalle trasformazioni della società di massa: un'ibridazione tra il linguaggio compositivo classico e la *pop-art* ad una scala che trascende quella dell'architettura e si propone soprattutto per la sua valenza urbana (Vinegar e Golec 2008).

Ma ciò che colpisce sia nelle teorizzazioni di Lefebvre come in quelle di Venturi è il superamento della pianificazione di tipo top-down in favore di un modello bottom-up, che sostiene un ruolo attivo dei soggetti nella progettazione e continua

trasformazione del proprio ambiente.

In altri termini, i *city users* sono incentivati nella loro funzione di agenti attivi nella costruzione, trasformazione ed appropriazione degli spazi urbani. Seguendo un modello di *free-riding* che viene descritto da Kenneth Frampton quale invito ad un *laissez faire* di matrice populista e radicale, è possibile inquadrare in questo ambito la corrente dell'*Everyday Urbanism*, che interpreta il tema dell'ordinarietà quale momento di negazione di ogni carattere normativo o utopico per il progetto urbano (Moran 2005). Questo viene ridotto ad un palinsesto di micro-interventi, azioni spontanee ove il ruolo del progettista è quello di preservare la spontaneità e il dinamismo dei diversi attori che operano sulla scena urbana mediandone o moltiplicandone le istanze e la libera iniziativa.

La sensibilità per il carattere minuto, multiforme e variegato del quotidiano ha anche riscattato l'idea del ruolo che nella vita pubblica hanno gli spazi interstiziali, residuali non normati nell'uso e nelle forme, ma piuttosto aperti alle reinterpretazioni contingenti da parte dei cittadini.

Quello che suggerisce l'osservazione della vita quotidiana, come scrive De Certau ne *L'Invention du quotidien* è un cambio di prospettiva nella progettazione urbana «dalla prospettiva di Icaro, che guarda e progetta la città dall'alto su carta, alla prospettiva di Dedalo, il cui progetto parte dalla considerazione di ciò che si svolge a livello strada, che ha sempre un carattere di imprevedibilità e di disordine» (De Certau, 1980).

Atto II “La Svolta”

L'illusionista prende quel qualcosa di ordinario e lo trasforma in qualcosa di straordinario. Ma ancora non applaudite. Perché far sparire qualcosa non è sufficiente. La parte più ardua del numero è quella di farla riapparire.

L'ambito urbano inteso come campo primariamente esperienziale è diventato a partire dal XIX secolo con la formazione delle prime metropoli industriali, un importante tema sociale, filosofico, letterario e cinematografico, tipico dei momenti di crisi o di radicale cambiamento.

Lefebvre scrive a seguito delle grandi trasformazioni che dal secondo dopoguerra hanno investito a più riprese Parigi e la Francia, fra cui i *Grands Ensembles* e le *villes nouvelles*, diventati triste emblema dell'impovertimento dello spazio sociale e del fallimento dell'urbanistica moderna. Il filosofo tedesco Kracauer si concentra sugli atti più marginali del quotidiano, come quello di attendere i mezzi pubblici, per cogliere con un approccio storiografico 'dal basso' i grandi mutamenti del XX secolo. Ancor prima, il padre della sociologia Simmel, nell'ordinarietà legge la

profonda mutazione, quasi genetica, dell'abitante della metropoli *fin de siècle* in affinità col nuovo ambiente fisico, sociale e economico che lo circonda. Walter Benjamin, adottando una *street level perspective*, trova in nuce nei *passages* parigini privi di uno status canonico, tutti quei tratti che definiranno l'incipiente modernità del commercio e della massificazione. Successivamente è la figura letteraria del *flâneur* ad essere traspota dalle pagine di Benjamin ad un vero e proprio metodo di osservazione diretta del carattere ordinario dei contesti urbani, affiancando gli strumenti classici della sociologia nelle fasi di meta-progetto (Nuvolati 2006). L'introduzione nella cultura progettuale dell'idea fenomenologica di *genius loci* e di quella situazionista di valorizzazione psico-geografica dei luoghi, hanno fatto emergere due definizioni che descrivono il concetto di ciò che è ordinario o all'ordine del giorno, sebbene le stesse possano sembrare in apparente contraddizione. Una utilizza l'accezione di 'quotidiano' quale sommatoria di esperienze estetiche legate a valori tipici di una società "democratica" (come l'accesso a beni comuni o l'uso di servizi collettivi).

Riflette l'idea di una cultura, che a partire dal movimento moderno fino ad oggi, ha trasformato progressivamente il modo di concepire i contesti in cui viviamo: dallo spazio pubblico fino agli spazi più privati della casa, come la cucina che da luogo nascosto e riservato esclusivamente alla servitù è diventata una delle stanze più pubbliche e di rappresentanza delle abitazioni contemporanee. Nell'altra il "quotidiano" diventa un denominatore comune per identificare un élite sociale (ciò che è stra-ordinario), che si distacca attraverso il rifiuto di ciò che gli sta intorno, come in una rappresentazione neo-Dickensiana della società. È la visione che è fortemente radicata nelle opere di Edward Hopper, Wallace Stevens, o nel cinema progressista americano come *Midnight Cowboy*, *The Last Picture Show*, o *Badlands*. È l'ordinario delle periferie, delle condizioni subalterne, di ciò che è inosservato.

L'architettura che viene fuori da questa sensibilità ha giocato un ruolo fondamentale soprattutto per il modernismo americano, che si è fondato specie nelle pratiche edilizie minori più che sulle componenti estetico-ornamentali, su un'attenzione verso i processi di lavorazione dei materiali da costruzione. Rappresenta l'identificazione dell'artigiano quale figura principale per la realizzazione delle opere, che si contrappone al modello di industrializzazione dei processi di cantierizzazione destinati ad opere di maggiore rilievo, in risposta ai bisogni delle classi sociali più ricche.

È un tentativo che ritrova nella tradizione estetica coloniale inglese radici profonde, con accenni a quello che fu il movimento *Arts and Crafts*, nettamente diverso rispetto alle proposte più totalizzanti che hanno caratterizzato le downtown americane dopo la Seconda Guerra Mondiale, come nel caso del Rockefeller Center di New York.

Altri autori, attraverso il tema del quotidiano, hanno messo in questione l'idea, che a partire dalla Scuola di Francoforte è divenuta *leit-motiv* di molta letteratura sociologica e urbanistica, secondo cui l'alienazione sia la cifra del vissuto contemporaneo. La presunta crisi degli spazi pubblici partecipati, così come impostata da Habermas e ripresa da autori come Sennett, viene infatti su più fronti criticata. Ciò che viene contestato ad Habermas è il fatto di riferirsi ad una sfera pubblica borghese idealizzata, fatta di agorà, caffè e piazze monumentali. Quelli che per il filosofo tedesco sono gli spazi pubblici modello, sono per i suoi contestatori, spazi elitari, dell'esclusione, e non pubblici *tout court*.

E proprio il loro carattere istituzionale ad essere in discussione, poiché in termini di vita pubblica non risulterebbe altrettanto autentico rispetto a quello degli spazi informali quotidianamente utilizzati in modo effimero, multiplo e contraddittorio (Leighton Chase et al. 2008).

Questo secondo tipo di spazi, infatti, rappresenterebbe il terreno reale di scontro delle istanze e degli interessi divergenti dei diversi gruppi sociali, nell'ottica che non esista un bene comune determinabile univocamente. Infatti, anche quei luoghi definiti da Sorkin come 'pseudo-pubblici', che rivelano forme di socialità quotidiane ricche e autentiche, sono investiti di significati profondi da chi quotidianamente li vive. A tale proposito Marc Augé sposta il proprio interesse dall'ovvia ordinarietà della metropolitana parigina, alla dialettica dei «non-luoghi», dell'autostrada, dell'aeroporto, dei centri commerciali, dei grandi parcheggi, dei luoghi del conflitto sociali e del rifiuto: elementi che qualificano una «antropologia della prossimità» (Augé 1996).

Atto III “Il Prestigio”

Ora voi state cercando il segreto, ma non lo troverete. Perché non volete saperlo Voi in realtà non state davvero guardando. Voi volete essere ingannati.
Michael Caine - alias John Cutter- *The Prestige* (2006)

Della realtà metropolitana contemporanea sono state date numerose definizioni, che Guido Martinotti paragona ad un bestiario medievale: *Megistopolis* (Gottmann), *In(definite) City* (Krstic), *Soft City* (Raban), *Global City* (Sassen) *Exopolis* (Sorkin), *Città diffusa* (Indovina). Al di là di quale sia il nome che ha assunto tale fenomeno, è evidente che la nebulosa insediativa metta in evidenza, da un lato, la crisi del piano tradizionale quale strumento per il governo del cambiamento, dall'altro la nuova domanda sociale sulla qualità dell'abitare in un complesso mosaico territoriale sempre più caratterizzato da processi di omologazione e suburbanizzazione (Amin, Thrift 2002).

Per accogliere la spontaneità del quotidiano, la progettazione urbana dovrebbe permettere una maggiore indeterminatezza, permeabilità ed adattabilità, secondo un processo di transizione degli usi e delle funzioni non rigidamente definiti e definitivi, lasciando invece una pluralità di configurazioni possibili dello spazio. È in questa estrema apertura alla trasformabilità che i cittadini esercitano il 'diritto alla città', partecipando quotidianamente alla redazione dei propri spazi.

L'idea progettuale quale atto di creazione demiurgico e completo, è ampiamente messa in discussione, poiché allarga ancor più la spaccatura tra spazio ideale (prodotto dei processi mentali) e spazio reale (prodotto della prassi sociale).

Per esempio Bernard Tschumi, che risente molto dell'influenza di Lefebvre, lavora già a partire dagli anni Settanta sul tema della 'trans-funzionalità'. I termini che lui utilizza di *crossprogramming*, *transprogramming* e *disprogramming* definiscono spazi metamorfici ed instabili negli usi. Nella raccolta di saggi *Architecture and Disjunction* le speculazioni intorno al concetto di spazio interagiscono con ulteriori contributi, che tentano di mettere a fuoco condizioni e strumenti atti per le pratiche progettuali a fronte di una realtà socio-economica frammentata (Tschumi 1996).

La messa a punto della nozione di 'visione', quale dispositivo capace di tenere 'assieme' in un unico quadro, non prevede che vi sia una stretta coerenza fra i differenti materiali su cui deve lavorare il progetto, siano essi spazi, eventi, attori o funzioni.

L'esercizio della visione rappresenta un'alternativa concreta alle pratiche comuni, tende a lavorare nel merito della qualità dei luoghi urbani, cerca di concepire la definizione degli spazi muovendo dalle interazioni tra luoghi dell'abitare, stili di vita, economie e valori. Ciò può essere valido sia alla scala urbana, sia dei singoli edifici, sia a quella degli oggetti, come mostrano le pratiche di *co-design* e dell'*interaction design*, che fondono in un unico processo progetto e impiego creativo degli utilizzatori.

Una più attenta considerazione del tema della quotidianità può servire anche a ridimensionare la pretesa scientifica dell'architettura e dell'urbanistica, i cui esiti spaziali e sociali non sono prevedibili a priori.

Se le visioni rappresentano gli obiettivi di qualità cui mirare, è vero altresì che si produce sempre uno scarto rispetto alle intenzioni iniziali di progetto, astrazione di un programma che cerca di inquadrare l'eterogeneo insieme di pratiche e significati attribuiti sia dagli abitanti che dai fruitori.

Questo scarto è materia di studio della *Post Occupancy Evaluation*, centrata sull'analisi dell'uso quotidiano dei luoghi e sulle istanze mutevoli e spesso non verbalizzate, che da questi usi scaturiscono (Harris, Berke 1997). Oggi l'analisi delle tempistiche di uso degli spazi urbani da parte dei diversi segmenti di popolazione

costituisce uno degli approcci specifici e operativi al tema della quotidianità utile sia in materia di progettazione urbana che di realizzazione di politiche pubbliche (Paolucci 1998).

Per concludere, l'analisi della quotidianità ha portato a un diverso modo di guardare e di pianificare i contesti locali. In particolare, l'attenzione al tema del quotidiano ha introdotto nella cultura progettuale:

1. l'attenzione alla percezione soggettiva, biografica e fisico-sensoriale della città. Il campo urbano è in quest'ottica visto come campo esperienziale prima ancora che strettamente funzionale;
2. l'idea che gli individui abbiano un ruolo fondamentale nella progettazione e trasformazione del loro spazio, come ad esempio le esperienze di urbanistica partecipata, attente ai segmenti più deboli della popolazione;
3. l'accettazione dell'opacità e dell'ambiguità del reale nella progettazione degli spazi urbani, con una riabilitazione critica degli spazi pubblici interstiziali e informali;
4. la teorizzazione di nuovi strumenti teorici di indagine e progetto dello spazio urbano, come la valutazione post-occupativa e l'analisi dei tempi della città.

Bibliografia

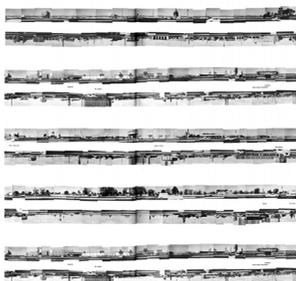
- Amin, A. – Thrift N. (2002), *Cities. Reimagining the urban* trad. it. (2005) *Città. Ripensare la dimensione urbana*, Il Mulino, Bologna.
- Augè, M. (1996), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.
- Baccianini, M. (2010), *L'Invenzione del Quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- De Certeau, M. (1980), *L'Invention du Quotidien: l'Arts de Faire*, Union Générale d'éditions, Paris.
- Harris, S. – Berke D. (1997), *Architecture of the Everyday*, Princeton Architectural press, New York.
- Jacobs, J. (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, Einaudi, Torino.
- Jedlowski, P. (2011), *Luoghi terzi, forme di socialità e sfere pubbliche*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», 1 gennaio-marzo, pp.3-14.
- Lefebvre, H. (1974), *La production de l'espace*, in *Critique de la vie quotidienne*, III. De la modernité au modernism. Pour une métaphilosophie du quotidien, L'Arche, Paris.
- Leighton Chase, J. – Crawford, M. – Kaliski, J. (2008), *Everyday Urbanism: expanded*, The Monacelli Press, New York.

- Moran, J. (2005), *Reading the Everyday*, Abingdon-Routledge, New York.
- Natalini, A. (1971), *Le "Dream Houses" di Raimund Abraham*, in «Domus», 499.
- Nuvolati, G. (2006), *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna.
- Paolucci, G. (1998), *La città macchina del tempo. Politiche del tempo urbano in Italia*, FrancoAngeli, Milano.
- Tschumi, B. (1996), *Architecture and Disjunction*, MIT Press: Boston; trad.it (2005) *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna.
- Venturi, R. – Scott Brown, D. – Izenour, S. (1977), *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*, MIT, Cambridge.
- Viganò, P. (2006), *Comment vivre ensemble. Prototypes of idiorhythmical conglomerations and shared spaces*, Edizioni Officina, Roma.
- Vinegar, A. – Golec, M.J. (2008), *Re-Learning from Las Vegas*, Minnesota University Press, Minneapolis.

THE EVERYDAY TODAY
Emanuele Sommariva



1



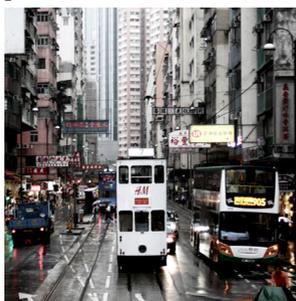
2



3



4



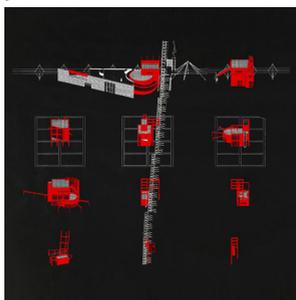
5



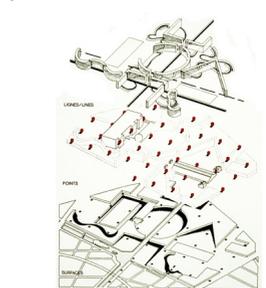
6



7



8



9

1 R. Venturi, *Lieb House* (1969)

2 R. Venturi, D. Scott Brown, *Learning from Las Vegas: the commercial stripes* (1977)

3 R. Venturi, *Vanna Venturi House* (1989)

4 W. Benjamin, *The Arcades Project: Passage des Panoramas - Paris*

5 T. Chow, *Hong Kong: street level perspective* (2014)

6 *Midnight Cowboy* (1969) diretto da John Schlesinger

7 *Badlands* (1973) diretto da Terrence Malick

8 B. Tschumi, *Parc de la Villette: layering delle spazialità* (1983)

9 B. Tschumi, *Parc de la Villette: il progetto delle "folies"* (1983)

LA MUSEALIZZAZIONE DELL'ORDINARIO

Paola Sabbion

Guardare l'ordinario in luoghi dove esso assume forme insolite non fa emergere, come è spesso stato detto, l'arbitrarietà del comportamento umano [...], ma il grado in cui il suo significato varia, secondo il modello di vita da cui è informato. Capire la cultura di un popolo espone la sua normalità, senza ridurre sua particolarità [...]. Questo lo rende accessibile: inquadrandolo nella cornice delle proprie banalità, ne dissolve l'opacità.

The Interpretation Of Cultures. Selected Essays (1973)
Clifford Geertz

Monumenti alla quotidianità

Rivolgersi ai concetti di memoria e di patrimonio significa scontrarsi immediatamente con le questioni della tutela, della conservazione e della valorizzazione. Questi sono, infatti, i termini che più spesso vengono associati all'idea di un bene da tramandare; l'etimologia stessa della parola 'patrimonio' rimanda, infatti, al concetto di eredità che passa di padre in figlio. Un patrimonio è costituito da beni a cui si attribuisce un valore, il quale pare – ad una prima analisi – essere determinato dalla rarità del bene stesso. Il patrimonio comprenderebbe, secondo tale accezione, esclusivamente quegli edifici, quei manufatti o quei luoghi che si distinguono dagli altri per il loro carattere di unicità. Tuttavia – e soprattutto entrando nell'ambito e nelle categorie dell'ordinarietà – il fenomeno si presenta in forme ben più complesse, che comprendono situazioni eterogenee per caratteristiche e per motivazioni. Infatti, se tutela e conservazione in origine erano rivolte al riconoscimento e alla valorizzazione dell'eccezionalità di luoghi e architetture, col passare del tempo l'ordinarietà ha fatto il suo ingresso tra le 'categorie possibili' del patrimonio, in un passaggio che ha implicato una trasformazione culturale che si snoda attraverso le fasi di un prolungato dibattito. Inoltre, il prestigio legato all'idea di monumento (termine che deriva dal latino *monère*, ricordare) farebbe pensare che i fenomeni di tutela del patrimonio siano l'espressione prevalente di una volontà di conservazione della memoria. Esiste tuttavia una forma di 'musealizzazione' dell'ordinarietà che non implica la trasformazione diretta del bene in 'monumento', ma che include ugualmente l'ordinario nella categoria di patrimonio come espressione di una memoria da preservare. Si tratta, talvolta, di un fenomeno che difficilmente può essere classificato come l'esito di un'iniziativa da parte di una comunità di conservatori, storici o critici, ma che tuttavia è l'espressione inequivocabile di esigenze condivise. Separato dall'autorità della cultura 'alta', questo fenomeno, attraverso vari gradi di spettacolarizzazione, arriva fino a comprendere obiettivi puramente turistici e commerciali e a confondersi con l'ambito della speculazione immobiliare.

In ogni caso, ciò che accomuna le diverse forme in cui si esprime il fenomeno della 'musealizzazione dell'ordinario' sembra essere la volontà di intendere l'ordinarietà come lo strumento attraverso il quale la società di massa costruisce e ricostruisce continuamente il proprio passato e la propria identità.

Attribuire a un edificio comune il carattere di 'monumento' può sembrare un ossimoro, ma non è un fatto né impossibile né isolato, ancorché determini la necessità di riflettere su nuove categorie di significati: «a che titolo una casa perfettamente ordinaria, in una città perfettamente ordinaria, deve entrare a far parte del patrimonio [heritage]?» (Lowenthal 1997, p. 15). La sfida è raccolta dal National Trust quando, nel 1993, eredita e accoglie a pieno titolo nel suo patrimonio una casa bifamiliare

vittoriana a Worksop, nel Nottinghamshire, caratterizzata dall'unica particolarità di essersi mantenuta perfettamente identica dagli anni '20 del '900:

«Mr. Straw's House. A 1920s house captured in time. Step back in time to the 1920s and find out how a grocer's family lived in this market town. This ordinary semi-detached house, with original interior decorations from 1923, was the home of the Straw family. For 60 years the family threw little away and chose to live without many of the modern comforts we take for granted. Photographs, letters, Victorian furniture and household objects spanning 100 years can still be seen exactly where their owners left them» (National Trust Website).

Allo stesso modo, in Italia il FAI (Fondo per l'Ambiente Italiano) annovera tra i suoi beni ville e dimore storiche, anche del recente passato: ne è un esempio Casa Carbone a Lavagna, una casa borghese di fine '800, in cui sono ancora conservati gli arredi, gli oggetti d'arte e persino le ceramiche e le biancherie originarie. Nel 1995 il Villaggio operaio di Crespi, a Crespi d'Adda, sorto dal 1875, è entrato a far parte della Lista del Patrimonio Mondiale (*World Heritage List*) dell'UNESCO a seguito di un'iniziativa popolare che lo ha salvato dalla speculazione edilizia. Similmente, in Francia, dagli anni '80 del '900 sono tutelati una serie di edifici operai rappresentativi del periodo industriale. In Cina, e in particolare a Pechino, nonostante la rapidità delle trasformazioni che hanno riguardato le principali città del paese, sono nati negli ultimi decenni musei e istituzioni per preservare almeno alcuni casi rappresentativi di abitazioni tradizionali. A New York è stato istituito, nel 1988, il Lower East Side Tenement Museum, per tramandare la memoria delle condizioni di vita nei casamenti delle classi operaie di oltre un secolo fa. Si compie così un'operazione non priva di intenti celebrativi. Il Lower East Side Tenement Museum, ad esempio, contiene il primo archivio che documenta l'esperienza degli immigrati. La storia collettiva dei lavoratori e delle loro famiglie costituisce in questo caso la preziosa testimonianza di una parte importante della cultura americana (Sternlicht 2004, p. 56).

Case urbane di famiglie borghesi ed esempi significativi di architettura vernacolare o di cultura popolare acquisiscono così lo *status* di monumenti, con l'intento di celebrare la memoria di un popolo e il suo radicamento sul territorio, anche nei paesi con una storia di immigrazione recente, dove risulta ancora più sentita l'esigenza di rintracciare gli elementi fondativi dell'identità nazionale.

Un tipo non dissimile di musealizzazione dell'ordinarietà è altresì alla base del fenomeno delle 'case-museo' di personaggi storici, artisti e uomini di scienza. La

casa di Edgar Allan Poe a Baltimora è un'abitazione modesta costituita da una tipica casa a schiera in mattoni. Diventata dimora storica nel 1949, è stata eletta monumento nazionale nel 1972. Nonostante l'aspetto dell'edificio appaia del tutto convenzionale, è impossibile resistere alla tentazione di ricercare nel 'carattere' di questi ambienti la fonte di ispirazione delle inquietudini narrate dal grande scrittore americano. Questo non è certo l'unico caso in cui abitazioni assolutamente comuni, che furono dimora di figure storiche, vengono innalzate allo *status* di museo. In questi casi l'ordinarietà della casa si contrappone alla straordinarietà di chi l'ha abitata: la cristallizzazione del vissuto di una persona importante costituisce un'opportunità di approfondimento e di riflessione sulla sua vita e sulla sua opera. Tacita speranza dei visitatori è forse quella di percepire nell'ambiente domestico le tracce del genio dell'illustre abitante. Infatti, se in taluni casi il riferimento è la cultura popolare, in altri l'intento della musealizzazione è didattico e l'approccio documentario. La casa-museo diviene allo stesso tempo un 'tempio' per la celebrazione della memoria di un 'grande' e un luogo di studio ideale per comprenderne la figura. Ne è un notevole esempio la casa di Ernst Haeckel a Jena, gestita dall'Istituto per la Storia della Medicina, della Scienza e della Tecnologia dell'Università di Jena:

«The collections contain around 40.000 letters, 400 manuscripts and notebooks and approximately 1500 photographs. Also curated is Ernst Haeckel's artistic estate, encompassing 800 watercolors and 20 paintings. The collection is further enriched by some of his private possessions. The extensive collections are used intensely in the area of Education (palaeography and archival science) and also in the area of research of the institute (historical science, university and biology historical research)» (Friedrich-Schiller-Universität Jena).

Il valore di tali beni il più delle volte non è costituito da elementi di eccezionalità o pregio, ma dalla presenza di consueti oggetti d'uso quotidiano. In una sorta di *Wunderkammer* al contrario (poiché celebra l'ordinarietà), sono i giudizi di carattere affettivo ed emozionale a rendere meritevoli di tutela edifici ed oggetti perfettamente ordinari. Quest'atteggiamento può forse essere considerato un'indiretta conseguenza della frattura che il Movimento Moderno ha prodotto sull'architettura dal momento in cui, a partire dal secondo dopoguerra, i muri bianchi e le forme scatolari, persi molti dei significati estetici avanguardistici originari, si sono imposti come espressione formale prevalente per la ricostruzione o l'ampliamento delle città. Da allora la diffusione di un nuovo tipo di architetture ordinarie ha fatto riemergere il bisogno di celebrare le espressioni di una quotidianità non più esperibile se non attraverso l'espedito della conservazione e della musealizzazione, unico mezzo per

testimoniare le condizioni di vita di un'umanità del recente passato. In virtù di un sentimento di nostalgia per la memoria di un tempo trascorso, la qualifica di patrimonio, una volta attribuita a edifici pubblici o ad architetture nobiliari, viene così estesa a residenze private e fabbriche del XIX e XX secolo.

Infrangere l'ordinarietà

Come afferma François Hartog, il patrimonio costituisce l'*alter ego* della memoria e, forse per questo, esso rappresenta una categoria dominante nella vita culturale e nelle politiche pubbliche. Negli ultimi anni, infatti, si sono moltiplicati i siti inclusi nella lista dei beni patrimoniali, con un sempre più chiaro affermarsi di un processo di «patrimonializzazione della storia» (Hartog 2007, p. 187). Questo 'proliferare' del patrimonio è dovuto ad una diversa percezione del valore dei manufatti da apporre sotto tutela, che si allarga via via a sempre nuove categorie di oggetti. La ragione di ciò va ricercata nel significato attribuito all'idea di patrimonio, che si incardina sul concetto di identità. La questione dell'identità si trova, infatti, al centro del quadro normativo che ha esteso la tutela a tutti quegli oggetti che costituiscono una testimonianza identitaria. Nel Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali (D. Lgs. n. 42/2004) ad esempio, si legge:

«La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura» (Parte Prima, Disposizioni generali, Articolo 1 – Principi, punto 2).

«[Sono oggetto della tutela] le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose» (Parte Seconda – Beni culturali, Titolo I, Tutela, Capo I – Oggetti della tutela, Articolo 10 – Beni culturali, punto d).

Tuttavia è necessario rilevare, come affermato da Stuart Hall, che «le identità sono soggette a una storicizzazione radicale, e si collocano costantemente all'interno di un processo di cambiamento e trasformazione» (Hall 2002, p. 133). Pertanto, l'identità non può essere concepita come un qualcosa di fisso e immutabile, ma come un processo di costruzione continua, un prodotto delle pratiche sociali di cui il conferimento di valore patrimoniale è un'espressione.

Acquisita la cognizione del carattere contingente del patrimonio, è possibile identificare gli oggetti-depositari-di-identità – '*semiofori*', secondo la definizione di

Krzysztof Pomian (2001, p. 113) – come «oggetti ritenuti portatori di particolare significato da una determinata società e pertanto creati o esposti in modo da rivolgersi allo sguardo [...] in modo esclusivo o anche conservando una funzione pratica [...] oggetti bifronti, allo stesso tempo fisici e semiotici):

«Nella misura in cui si sostituisce a qualcosa d'invisibile mostrandolo, indicandolo, richiamandolo o conservandone l'impronta, un semioforo è comunque fatto per essere guardato, se non proprio scrutato nei minimi particolari, imponendo così ai propri destinatari il ruolo di spettatori [...]; questo ci porta a proteggerli, proporzionalmente alla posizione gerarchica di ciascun tipo di semioforo, al fine di risparmiarli da quell'usura che subiscono le cose» (Pomian 2001, p. 139).

Proteggere l'identità di un luogo attraverso la conservazione dei significati, e quindi degli oggetti *semiofori*, comporta però il mantenimento di tali oggetti vivi e vitali, anche attraverso la pratica artistica. Come afferma Hartog, essendo il patrimonio espressione di una concezione del tempo in cui «il passato esiste in rapporto al presente» (2007, p. 190), esso va in qualche modo, continuamente 'innovato', negli usi, nelle performance e nella percezione. «Una maniera d'innovare consiste nel giocare sul paradosso della durata e dell'effimero, trasformando un monumento in evento, come ha spesso fatto Christo con i suoi imballaggi. Sottratto alla sua visibilità ordinaria ed alla monotonia del tempo storico, il monumento "imballato" riacquista una visibilità e una brillante attualità» (Hartog 2007, p. 197). Con l'inconsueto 'impacchettamento' del Pont Neuf (1985) o del Reichstag (1995), architetture storiche ormai divenute familiari, la cui presenza si dà per assodata nella percezione quotidiana, l'artista rivela quanto il nostro sguardo sia abituato ad esse. L'operazione tende a mostrare l'ovvio, ovvero quanto l'ordinario sia parte essenziale della nostra percezione, costituendo ciò che rende il nostro ambiente di vita riconoscibile e 'sicuro'. Con i *wrapped objects*, Christo dimostra come le architetture monumentali possano essere rinnovate nell'interesse, svelandone proprio il lato ordinario, attraverso l'operazione di celarne temporaneamente la vista.

La musealizzazione dell'ordinario come gesto di rottura può rivolgersi anche a frammenti ordinari di città e di territorio. L'opera Gordon Matta-Clark ne costituisce forse l'esempio più noto: basti pensare alle sue opere *site-specific*, e in particolare ai suoi *building cuts*, tagli effettuati in edifici in abbandono o in procinto di essere demoliti. Per la Biennale di Parigi del 1975, Matta-Clark realizza l'opera *Conical Intersect*, 'ritagliando' un grosso foro a forma di cono in due edifici, situati nel quartiere di Les Halles e risalenti del al XVII secolo, che devono essere demoliti per far spazio al Centre Georges Pompidou (Lee 2001, p. 169). Matta-Clark, asportando 'porzioni'

di varie forme dalle pareti e dai solai, riesce a stravolgere la percezione dell'edificio e del suo contesto, provocando una discontinuità nell'esperienza quotidiana. Attraverso lo spaccato e rievocando la vita ordinaria e la quotidianità che si svolgeva all'interno, l'artista mette a nudo il fondamento e la sostanza di quello che era stato uno spazio del tutto convenzionale, creando una nuova esperienza visiva basata sulla rifondazione della relazione tra interno ed esterno, «condensati in un unico gesto a metà tra il costruire e il demolire» (Warren 2008). La riflessione sull'architettura e sulla condizione sociale della disciplina era già iniziata da parte di Matta-Clark con le opere *Bingo* (1974), in cui venivano asportate parti di pavimento, soffitti e pareti da edifici abbandonati; *Splitting*, (1973), dove un taglio verticale spezzava in due una casa suburbana e *Garbage Wall* (1970), una parete realizzata con materiali di scarto e calcestruzzo. La critica dell'anti-architetto era rivolta alla cultura architettonica del tempo, al suo allinearsi con le logiche economiche del capitalismo; l'ordinarietà che si voleva criticare era quella degli interessi di investitori e speculatori (Sussman 2007, Attlee 2014).

Similmente, l'attenzione alle forme simboliche della quotidianità si ritrova, ad esempio, nella pop art di Claes Oldenburg. La critica alla società si traduce nella rappresentazione del cibo, degli oggetti tecnologici di larga diffusione nella società del benessere e dei prodotti di consumo abituali: «I am for the art of ice-cream cones dropped on concrete. I am for the majestic art of dog-turds, rising like cathedrals» dirà l'artista. Banalizzandone la riproduzione, l'autore illumina il lato più consumistico degli oggetti quotidiani per denunciarne l'estetizzazione estrema, che suscita perplessità e disgusto.

È forse accogliendo le differenze tra queste ultime due diverse forme di espressione artistica che è possibile cogliere la specificità dell'architettura: meno svincolata rispetto ad altre discipline dai fattori economici, tende sovente ad occupare una posizione ambigua. La spettacolarizzazione estetica di un'architettura ordinaria spesso si presta alla logica del mercato immobiliare fino a diventare funzionale ai fini della speculazione. In alcuni casi accade, infatti, che proprio l'operazione di elaborazione dell'ordinario riesca a essere legata all'arte pur assecondando le logiche dello sfruttamento commerciale e turistico di un luogo. Si possono citare in questo contesto i fenomeni di alterazione scenografica del grande magazzino o della casa comune per renderli iconici (nel senso dell'*Iconic Duck* di Robert Venturi). La rappresentazione della domesticità viene così esaltata o stravolta, senza che tra questi due estremi ci sia una profonda distinzione concettuale. Paradossalmente, questa modalità, pur essendo la più 'pop' tra gli strumenti progettuali, è anche la più vicina a quelle espressioni architettoniche che possono essere fatte rientrare a pieno titolo nella cultura architettonica condivisa e che, come tali, entrano a far parte del bagaglio iconografico degli architetti attraverso le immagini riportate nei manuali.

Valgano come esempi gli edifici residenziali dello stesso Venturi o i magazzini Best dei SITE, dove la realizzazione di facciate iconiche intende supplire alla mancanza di identità delle aree suburbane.

L'invenzione dell'ordinario, ovvero la patrimonializzazione dell'identità

Uno dei rischi di simili operazioni sul patrimonio e sulla memoria è costituito dall'adesione completa alle logiche dell'economia di mercato, in un meccanismo di eterno presente che «fabbrica quotidianamente il passato e il futuro di cui ha bisogno», con la variante che «alla fiducia nel progresso si è sostituita la preoccupazione per la salvaguardia» (Hartog 2007, p. 223). Si finisce così per rientrare appieno nel concetto di 'invenzione della tradizione', secondo la definizione di Hobsbawm e Ranger:

«Non esiste probabilmente un'epoca o un luogo di cui gli storici si siano occupati che non abbia assistito all'«invenzione» di una tradizione intesa in questo senso. Potremmo tuttavia aspettarci che la cosa si verifichi più frequentemente quando una rapida trasformazione della società indebolisce o distrugge i modelli sociali ai quali si erano informate le 'vecchie' tradizioni, producendone di nuovi ai quali queste non sono più applicabili; oppure quando le vecchie tradizioni, le loro carriere istituzionali e i loro promotori non si dimostrano più abbastanza adattabili e flessibili, o vengono comunque eliminati: in poche parole, quando i cambiamenti sul piano della domanda o dell'offerta sono abbastanza vasti e rapidi» (Hobsbawm – Ranger 1994, p. 7).

È anche vero che, secondo la logica di uno sguardo esclusivamente rivolto al passato, il patrimonio finisce con l'apparire soltanto come un «rimedio per un tempo di crisi» (Hartog 2007, p. 227). Conflitti bellici o crisi economiche sono, effettivamente, epoche storiche in cui la 'gestione della memoria' si enfatizza, diventando sempre più importante e rifugiandosi volentieri anche all'ambito dell'ordinarietà. Negli Stati Uniti, ad esempio, si è assistito ad una trasformazione di ciò che viene considerato 'patrimonio americano' a partire dalla reinterpretazione della figura di George Washington da aristocratico austero a 'uomo comune' (Lowenthal 1997, p. 28). In questo modo la «commemorazione si sposta dal personale al collettivo, dall'élite ai soggetti popolari; il patriottismo richiede monumenti democratici» (Lowenthal 1997, p. 63):

«Se i palazzi sono gestiti più sfarzosamente rispetto ai luoghi popolari, questi ultimi sono più amati. I visitatori delle dimore storiche oggi affollano

cucine e alloggi della servitù; i musei popolari esaltano più volentieri la monotonia quotidiana della ricercatezza, l'ordinario dell'insolito, il popolare piuttosto che il nobile. Ridando vigore al passato, contadini e artigiani ottengono così il posto d'onore» (Lowenthal 1997, p. 14).

Se la democrazia implica il rispetto della volontà popolare, anche il concetto di patrimonio deve adeguarsi, ammettendo il proprio carattere di prodotto socialmente costruito. Il contatto con le masse tende a spostare questo concetto verso una dimensione più immediata e affettiva. Il passato comincia ad attrarre così più della storia, le rievocazioni e le emozioni prevalgono sulla presa di distanza e la mediazione; la valorizzazione di oggetti 'locali' va di pari passo con la ricerca di 'una storia di sé' (Bensa – Fabre 2001). In questo contesto il territorio si contende con la classe sociale il primato nella definizione dei caratteri identitari di una persona o di una comunità. Secondo l'osservazione di Daniel Fabre (2001, pp. 32-33) la storia tende a fondersi con il passato, percepito come un'«entità poco differenziata, situata più dal lato della sensazione che del racconto, suscitatrice più di partecipazione emozionale che di aspettativa di un'analisi». Si è a questo punto in pieno uso presentista del passato (Hartog 2007, p. 222), oppure, usando altre parole, all'utilizzo di tutti i mezzi possibili per «eliminare il passato, suscitando dunque una locale produzione di storia» (Bensa – Fabre 2001, p. 32).

In questo contesto sbocciano una miriade di associazioni locali e comitati di quartiere, con lo scopo di tutelare il 'piccolo patrimonio' in contrapposizione al 'grande patrimonio': queste associazioni tendono a destabilizzare la macchina amministrativa della classificazione. Oggetto dell'interesse è sovente un patrimonio culturale locale che riunisce memoria e luogo, nell'intento di produrre una continuità sul territorio a beneficio di coloro che vi abitano e che vi abiteranno. L'associarsi spontaneo di cittadini intorno a luoghi e architetture mostra che «la costruzione di una memoria non è data, dunque non è neanche perduta [...]. Il patrimonio non deve essere così più osservato dal passato ma piuttosto dal presente, come categoria di azione 'del presente' e 'sul presente'» (Hartog 2007, p. 222). Dall'esame dello sviluppo della concezione di patrimonio, emerge che esso implica che i luoghi siano, e restino, vivi e che continuino ad essere vissuti. Si tende dunque al superamento del concetto di 'monumento storico' per passare a quello di 'patrimonio d'insieme', passaggio evidente dal confronto della carta di Atene (1931) con quella di Venezia (1964). Attraverso quest'ultimo documento si sancisce il concetto di bene urbano e paesistico d'insieme come contesto di conservazione:

«La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca

la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale» (Carta del Restauro di Venezia 1964, Art. 1).

«La conservazione di un monumento implica quella della sua condizione ambientale. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione ed utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori» (Carta del Restauro di Venezia, 1964, Art. 6).

Il concetto di monumento storico dunque si estende e la categoria prevalente diventa quella, più ampia, di patrimonio come oggetto depositario dell'identità, concetto ribadito dall'UNESCO con la Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale (Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage) del 1972, approfondita ulteriormente con la Convenzione per la protezione dei beni intangibili (2003) e con quella sulla diversità culturale (2005). Il concetto di *heritage* è così concepito come un insieme di elementi, naturali e culturali, che coinvolgono emotivamente i membri di una comunità; esso è composto da significati, ricordi e narrazioni che concorrono a formarne l'identità culturale. Il concetto è stato ulteriormente esteso con la ratifica della Convenzione europea del paesaggio del 2000, che definisce esplicitamente come sia i paesaggi che possono essere considerati eccezionali, sia i paesaggi della vita quotidiana hanno pari dignità e sono parimenti meritevoli di cura e attenzione (CEP 2000, Art. 2).

A questo punto è interessante chiedersi che conseguenze può avere l'operazione di patrimonializzazione dell'ordinario (con tutti i vantaggi ma anche i rischi precedentemente esposti) quando si esce dal museo o dalla collezione privata, entrando nella più vasta scala del paesaggio. Dalla conservazione di un'abitazione vecchia di un secolo, alla riproduzione di un'antica città di frontiera americana – o di una piazza rinascimentale in un centro commerciale di provincia – il passo può essere più breve di quanto sembri. In molti casi, seguendo la logica del mercato, sembrano inverarsi le parole di John Brinckerhoff Jackson, attento studioso del vernacolare in America: «osservando la vita americana contemporanea rimango incuriosito da ciò che viene in genere considerato un oggetto storico o un monumento. [...]. Da noi non sembra che l'associazione sia con il nostro passato storico-politico, ma con un tipo di passato vernacolare, privato: quello che ammiriamo è la memoria personale di un'esistenza quotidiana senza alcuna data» (Jackson 1980, p. 89).

Questa assenza di una 'data' conduce alla mancanza di una soglia temporale utile

a definire cosa sia degno di tutela, come nel *Cronocaos* evocato da Rem Koolhaas alla Biennale di Venezia del 2010:

«Through preservation's ever-increasing ambitions, the time lag between new construction and the imperative to preserve has collapsed from two thousand years to almost nothing. From retrospective, preservation will soon become prospective, forced to take decisions for which it is entirely unprepared» (Koolhaas 2010).

La musealizzazione della vita domestica e dei suoi ambienti, persino se non autenticamente antichi, anche se totalmente artificiali, sembra sposarsi perfettamente con la loro fruizione attraverso il territorio. Questo fenomeno è ben esemplificato dalle innumerevoli 'ricostruzioni' turistiche lungo le *highway* americane: «Chiunque viaggi attraverso gli Stati Uniti deve essere cosciente, credo, della diffusione di ciò che possiamo definire ambienti storici ricostruiti [...]. È difficile non trovare una cittadina posta su una delle più popolari strade turistiche che non annoveri qualche tipo di ricostruzione di ambienti storici. Alcuni sono tentativi ragionevolmente coscienziosi; altri sono totalmente falsi» (Jackson 1980, p. 90).

Questa straordinarietà di episodi vistosi, che si susseguono lungo il paesaggio delle *highway*, si spiega nel contrasto con l'architettura tipica dei suburbi, caratterizzata, al contrario, da una desolante uniformità: «i visitatori rimangono solitamente scioccati; si chiedono come gli abitanti possano sopportarne l'atmosfera di conformismo, e sostengono che la comunità, a causa del suo isolamento, non sia esattamente di campagna; per la sua compattezza, non esattamente urbana. Ciò che principalmente li colpisce, e che deplorano, è la sua uniformità generale: nell'architettura, nell'occupazione, nella routine, nell'abbigliamento, nei comportamenti» (Jackson in Zube 1970, trad. Petruccioli 2006, p. 103). Si desidera un progressivo smarcarsi dal provincialismo, alla ricerca di qualcosa di completamente inusuale, senza preoccuparsi del valore scientifico dell'operazione: «l'imitazione è tanto buona quanto l'originale, se l'effetto è convincente e il cliente è felice» (Jackson in Zube 1970, trad. Petruccioli 2006, p. 107). Tuttavia anche la ripetizione dello straordinario, quando crea un sistema omogeneo di oggetti, diventa paesaggio ordinario, uno stereotipo. Nel paesaggio l'ordinario-locale, infatti, sembra opporsi all'ordinario-globale. L'ordinarietà locale è vissuta con senso d'identità e di appartenenza, quella globale come estranea, spaesante, indifferente, globalizzante (Relph 1976, p. 132).

Il fenomeno della 'generazione attiva' di luoghi ed edifici ordinari, nel suo vorticoso alternarsi di ragionevolezza e irrazionalità va via via connotandosi come il frutto di

una contemporaneità in cui l'affannosa ricerca di un'identità non è altro che uno dei tanti fenomeni che si esprimono a livello globale. Se la definizione di partenza, la musealizzazione dell'ordinario, può somigliare ad un ossimoro è forse perché la trasformazione in 'Memoria' di un luogo apparentemente ordinario contiene in sé qualcosa che allo stesso tempo è rassicurante e perturbante. Per usare le parole di Clifford Geertz (1973, p. 102): «è ciò che sta al di là di una frontiera relativamente fissa di conoscenze accreditate che, incombente come uno sfondo permanente alla routine quotidiana della vita pratica, stabilisce l'esperienza umana ordinaria in un contesto permanente di preoccupazione metafisica e solleva il fioco, quasi inconscio, sospetto che si può essere alla deriva in un mondo assurdo».

Bibliografia

- Attlee, James (2014), *Gordon Matta-Clark*, ed. italiana a cura di Fusi, Lorenzo – Pierini, Marco, Silvana Editoriale, Rep Blg Edition.
- Bensa, Alban – Fabre, Daniel (2001), *Une Histoire à soi*, in «Mission du Patrimoine ethnologique. Collection Ethnologie de la France», Cahier 18, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Parigi.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation Of Cultures. Selected Essays*, Basic Books Publishers, New York.
- Hall, Stuart (2002), *A chi serve l'identità?* in «Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali» a cura di Bianchi, Cinzia – Demaria, Cristina – Nergaard, Siri, Meltemi, Roma.
- Hartog, François (2007), *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio Editore, Palermo.
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (1994), *L'invenzione della tradizione*, Giulio Einaudi, Torino.
- Jackson, John Brinckerhoff (1980), *The Necessity for Ruins and Other Topics*, The University of Massachusetts Press, Amherst.
- Jackson, John Brinckerhoff (1984), *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven – London.
- Jackson, John Brinckerhoff (1999), *Landscape in Sight: Looking at America*, a cura di Helen Lefkowitz Horowitz, Yale University Press, New Haven – London.
- Koolhaas, Rem (2010), *Cronocaos*, Biennale Architettura 2010, Venezia,
<http://oma.eu/projects/2010/venice-biennale-2010-cronocaos> [data di accesso 7/10/2014].
- Lee, Pamela M. (2001), *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, New York.
- Lowenthal, David (1997), *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Petruccioli, Attilio (2006), *John Brinckerhoff Jackson. A proposito dei paesaggi. Dodici saggi brevi*, Dipartimento ICAR Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, Politecnico di Bari, Bari.
- Pomian, Krzysztof (2001), *Che cos'è la storia*, Paravia Bruno Mondadori, Milano.
- Relph, Edward (1976), *Place and Placelessness*, Pion, London.
- Sternlicht, Sanford (2004), *The Tenement Saga: The Lower East Side and Early Jewish American Writers*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Sussman, Elisabeth (2007), *Gordon Matta-Clark: "You Are the Measure"*, The Whitney Museum of American Art.
- Venturi, Robert (1966), *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York.
- Venturi, Robert – Scott Brown, Denise – Izenour, Steven (1977), *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge, London.
- Warren, Lynne (2008), *Gordon Matta-Clark: You Are the Measure*, Press Release, Museum of Contemporary Art, Chicago.
- Zube, Ervin H. ed. (1970), *Landscapes, Selected Writings of J. B. Jackson*, The University of Massachusetts Press, Amherst.

Sitografia

Convenzione europea del paesaggio,

<http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/> [data di accesso 7/10/2014]

Friedrich-Schiller-Universität Jena, Ernst-Haeckel-Haus,

https://www.uni-jena.de/en/The+Ernst_Haeckel_Haus.html [data di accesso 7/10/2014]

National Trust Website, Mr Straw's House,

<http://www.nationaltrust.org.uk/mr-straws-house/> [data di accesso 5/10/2014]

LA MUSEALIZZAZIONE DELL'ORDINARIO

Paola Sabbion



1



2



3



4



5



6

1 *Conical Intersect 6 Da*: “Conical Intersect” Parigi, 1975, Gordon Matta-Clark.

2 *Street scene in East Las Vegas*, 1972. Charles O’Rear.

3 *Wrapped Reichstag*, Berlin, 1971-95, Christo and Jeanne-Claude. Photo: Wolfgang Volz © 1995 Christo.

4 *Canning: Knives and sharpener, spoons and lifters, Funnels and ladles - all invaluable in preserving and pickling*
Collection: Human Ecology Historical Photographs. Div. Rare & Manuscript Collections, Cornell University Library.

5 *Court of first model tenement house in New York, 72nd Street and First Avenue, Manhattan*, 1936. Berenice Abbott.

6 *Mrs. Sonneveld reading in the garden*. J.A. Brinkman and L.C. van der Vlugt. Sonneveld House, Rotterdam, 1930. Archivi fam. Sonneveld. The New Institute Collection, BIHS.

LA DIGNITÀ DELLO SPAZIO DELLA
DETEZIONE
UNA CASA COLLETTIVA CHIAMATA CARCERE

Luigi Vessella

La cella è ampia una stanzetta da studente: a occhio la calcolo tre metri per quattro e $\frac{1}{2}$ e $3 \frac{1}{2}$ d'altezza. La finestra dà sul cortile dove si prende aria: non è una finestra regolare, naturalmente; è una cosiddetta «bocca di lupo», con le sbarre all'interno; si può vedere solamente una fetta di cielo, non si può guardare nel cortile o lateralmente.

Lettere dal carcere (1927)
Antonio Gramsci

La nascita del carcere

Ogni società gerarchizzata ha sempre dovuto dotarsi di un sistema di regole che organizzassero la vita di comunità in funzione del progressivo sviluppo di tutte le sue componenti: economia, politica, cultura, ecc. Insieme alle regole necessarie allo sviluppo economico e sociale, si sono sviluppate leggi specifiche per punire e disincentivare i comportamenti che deliberatamente uscivano dal dominio di legalità e di liceità stabilito dai codici di cui la comunità si era dotata.

Già nel mondo antico si possono rintracciare i primi sistemi complessi di leggi scritti con l'obiettivo di regolamentare la vita delle persone e definire il campo d'azione di ciascun individuo nel rispetto della cultura e delle ideologie della società. Il più antico testo di leggi conosciuto è il codice di Hammurabi, re babilonese che regnò tra il 1792 e il 1750 a.C. Il testo conteneva circa trecento leggi che regolavano tutti i principali aspetti della vita nel regno babilonese e le punizioni a cui i trasgressori sarebbero stati soggetti nel caso in cui avessero commesso un fatto ritenuto reato.

Successivamente alla promulgazione delle leggi di Hammurabi, ogni altra comunità che si è sviluppata al punto da lasciare delle tracce oggi visibili, ha adottato delle regole da rispettare per consentire lo svolgimento di una vita pacifica e garantire così livelli di sicurezza tali da consentire la fioritura delle attività economiche, culturali e creative. Ciò dimostra la forza del legame che intercorre tra l'organizzazione della comunità (e quindi i successi e le conquiste che è in grado di raggiungere) e il sistema di leggi e regole che consentono la sua esistenza e il perdurare dei suoi schemi organizzativi.

D'altro canto, per far funzionare il 'meccanismo' delle regole appena descritto è necessario stabilire anche i meccanismi di controllo e di punizione intesi come elementi complementari del sistema di giustizia. Mentre alcune delle regole oggi in vigore nelle nostre società facevano già parte del patrimonio culturale e ideologico delle società antiche, al contrario i meccanismi di punizione adottati nelle varie epoche erano molto diversi da quelli oggi in uso, e soprattutto erano basati su presupposti oggi completamente o quasi superati dalle società democratiche. Proprio a causa della differenza che intercorre tra l'idea della punizione contemporanea e quella che invece ha dominato le epoche passate, risulta difficile delineare una storia dell'architettura del carcere. Fino all'avvento dell'Illuminismo e delle sue importanti riforme, il carcere non era codificato come struttura architettonica specializzata, bensì consisteva in un contenitore indifferenziato, inserito senza fratture nella struttura urbana, nel quale venivano ammassate persone in attesa della loro condanna a morte (De' Rossi, 2011).

L'assenza di una tipologia architettonica specifica ha fatto sì che non rimanesse nessuna traccia degli edifici utilizzati a tali scopi ed è per questo che le informazioni riguardo ai luoghi della detenzione del passato risultano essere molto frammentarie.

L'unico ambiente architettonico destinato a prigioniero lo troviamo nella Roma del V secolo a. C., oggi conosciuto come carcere *Mamertinum*. Il carcere, secondo alcune fonti, è stato originariamente ottenuto riadattando delle antiche cave di tufo ai piedi del Campidoglio ed era costituito da due spazi: uno superiore (nel quale c'era la possibilità di contatto con il mondo esterno) ed uno inferiore detto *Tallianum* (nel quale i prigionieri erano completamente isolati da mondo esterno). Questi due ambienti costituivano lo spazio dove venivano custoditi i malfattori e i nemici della repubblica, ed è stato per molto tempo l'unico edificio che conosciamo dell'antichità ad essere costruito e utilizzato appositamente per scopi detentivi. Prima di allora e per molti secoli successivi, la società antica non intendeva applicare nessuna misura riabilitativa e/o preventiva nei confronti dei criminali, i quali erano considerati come uno scarto o una scoria e dovevano pertanto essere estromessi dalla vita sociale della città, nel minor tempo e con il minor costo possibile per la collettività (De' Rossi, 2011).

La rivoluzione politica e culturale che ha investito il mondo occidentale nell'epoca illuminista ha portato enormi cambiamenti sia riguardo all'idea della punizione e delle sue forme che rispetto ai luoghi destinati ad accogliere i prigionieri. A partire dalla fine del XVIII secolo iniziano a essere messe a punto alcune tipologie di regimi penitenziari e contemporaneamente nascono i primi sistemi penitenziari statali, i quali saranno poi istituiti in tutti i paesi occidentali nel giro di pochi decenni. In questo periodo si avviano le prime ricerche e i primi studi riguardo allo spazio della detenzione. Tali studi si concentrano in alcuni casi sull'ottimizzazione e sull'efficienza delle strutture penitenziarie¹, in altri invece mirano all'elaborazione di progetti in grado di trasmettere attraverso lo spazio il messaggio di potere e autorità dell'istituzione penitenziaria al fine di potenziare la funzione deterrente del carcere². Sempre in questo periodo si avviano i primi studi di penologia, scienza che studia la pena e i suoi effetti. Prendono piede le prime ricerche di criminologia, con l'obiettivo di capire le ragioni del crimine e del comportamento deviato dei criminali. Vengono elaborati numerosi progetti di prigione e molteplici regimi penitenziari che affidano il compito di correggere, modificare e redimere i comportamenti dei detenuti a volte al lavoro e altre alla preghiera.

Inizia così un lunghissimo periodo di ricerca e approfondimento che continua ancora oggi, alla ricerca delle modalità migliori e più efficaci per punire e riabilitare i criminali.

La detenzione come forma di abitare collettivo

Punire i condannati attraverso la privazione della libertà e l'isolamento dalla comunità libera deriva probabilmente dall'influenza delle esperienze meditative e purificatrici praticate dai religiosi già dall'epoca di Carlo Magno (De' Rossi,

2011, p. 21). Isolamento, meditazione e preghiera erano gli strumenti utilizzati dai religiosi dell'epoca per risolvere le questioni legate al peccato, e per ottenere così la redenzione dalle proprie colpe. Contemporaneamente alla crescente diffusione delle pratiche religiose, nel pieno Medioevo si assiste all'affermazione e al consolidamento degli ordini monastici con la conseguente diffusione dei monasteri su tutto il territorio europeo³. Il monastero, inteso come luogo separato dalla comunità, spesso localizzato in aperta campagna o in montagna, rappresenta l'espressione concreta della scelta eremitica praticata dai monaci per condurre una vita di preghiera e meditazione all'insegna dell'ordinarietà. I gruppi di monaci sceglievano da un lato di vivere una vita di isolamento dal resto del mondo, abitando all'interno del monastero, chiusi nelle proprie celle, dall'altro sceglievano di condividere alcuni momenti della loro vita meditativa insieme ad altri monaci che avevano anch'essi scelto la via dell'isolamento. L'esistenza di questi due momenti della vita di un monaco (vita individuale e vita collettiva), oltre che dai documenti storici, è comprovata dalla presenza nei monasteri, sia di spazi privati (celle), sia di spazi collettivi (refettorio, cappella comune, parlatorio, ecc). Nell'organizzazione della vita monastica coesistono quindi due aspetti della vita di isolamento: il primo incentrato sulla meditazione e sulla preghiera nello spazio sicuro e protetto della cella, spazio principale per la ricerca di Dio; il secondo invece basato sulla condivisione con tutta la comunità che abita il monastero di alcuni momenti fondamentali della vita, come la messa comunitaria o la consumazione di alcuni pasti.

Il modello architettonico del monastero e più in particolare delle Certose, consente la presenza simultanea all'interno della medesima struttura architettonica di spazi privati, semi-privati e collettivi tenuti insieme in un disegno complessivo che dà luogo all'unità della struttura:

«Di fatto si realizza un sistema edilizio costruito da tre Parti principali, in cui ciascuno risponde al suo ruolo e alla sua funzione e nello stesso tempo realizza nell'insieme l'unità complessa. Un esempio mirabile di "casa collettiva", un modello architettonico che pervade la storia dell'architettura, anche la più recente, che trova nella Certosa uno dei modelli più interessanti che meglio riesce a coniugare i livelli di vita individuale e l'habitat collettivo. Il segreto del suo successo come casa collettiva ci sembra essere la capacità del sistema di garantire contemporaneamente il massimo, diremmo oggi, della privacy e il massimo della socializzazione; questo risultato è ottenuto soprattutto attraverso l'introduzione, tra i due spazi oppositivi (spazio privato delle celle e spazio semi-privato del lavoro di sussistenza) di uno spazio collettivo, luogo della vita comunitaria e cenobitica, vero cuore pulsante del monastero, luogo di intermediazione tra le parti» (Terpolilli 2012, p. 65).

Ecco quindi che il carcere, inteso come luogo coatto dell'abitare collettivo, nel quale coesistono i due aspetti tra loro contrastanti dell'isolamento e del contatto filtrato con la comunità esterna, trae origine dalla tipologia del monastero, sia per quanto riguarda l'organizzazione interna (successione di fasce funzionali con diversi livelli di privacy) sia per quanto riguarda le attività che in esso si praticano (lavoro, meditazione, momenti di socialità). Il carcere, come il monastero, rappresenta la realizzazione di un mondo chiuso e autosufficiente, nel quale le regole e la disciplina rappresentano i limiti oltre i quali non è concesso andare e solo attraverso la sottomissione e l'accettazione del rigido sistema di comportamento si può cercare una via d'uscita verso la vita nella libertà.

Nel carcere esistono spazi con diversi livelli di accessibilità (spazi privati, spazi semi-privati, spazi collettivi), del tutto simili a quelli che si trovano nei monasteri, in particolare nelle certose. La permeabilità che caratterizza i differenti ambiti funzionali del carcere è in funzione delle attività che in essi si svolgono, ad esempio: la zona delle sezioni detentive è quella che presenta una permeabilità minore e quindi un grado di isolamento e privacy più alto; al contrario l'area dedicata ai colloqui e alle visite presenta una permeabilità maggiore e quindi un grado di isolamento più basso.

Il carcere, oltre ad essere il luogo dell'isolamento coatto rappresenta anche il luogo dell'opportunità di recupero e di reinserimento, ed è caratterizzato da elementi comuni e ordinari che lo configurano come spazio essenziale dell'abitare. Lo spazio della camera, o cella, lo spazio per la socialità, il soggiorno e quello del cortile, rappresentano le componenti fondamentali che lo costituiscono e lo strutturano.

Tra le molteplici opzioni che il progettista ha a disposizione nell'individuazione dell'organizzazione spaziale più adatta, si possono individuare alcuni modelli architettonici di riferimento. Il modello architettonico si intende come «una concettualizzazione che identifichiamo in maniera indipendente dall'uso, che esprime le modalità con cui le parti stanno nel tutto e l'interiorità dell'architettura [...] il modello descrive la natura delle relazioni che si stabiliscono tra le parti (unità spaziali, sistema di circolazione, spazio aperto), ne definisce i caratteri schematici e diagrammatici propri, le relazioni fisiche e concettuali» (Terpolilli, 2012, p. 93). Nel caso specifico del progetto della casa a custodia attenuata i livelli di sicurezza, gli utenti, e le modalità di svolgimento della vita quotidiana, prefigurano la possibilità di adottare organizzazioni spaziali fino ad oggi escluse dalla progettazione degli istituti penitenziari. I modelli architettonici (corte, pettine, compatto, piastra, pulviscolare, ecc.) possono essere declinati e variati in molte soluzioni diverse frutto dell'immaginazione e del ragionamento derivante dallo studio del problema progettuale specifico e dall'analisi dei vincoli che ogni progetto si porta dietro.

I modelli abitativi della detenzione: l'ordinarietà come strumento di recupero

Se tralasciamo temporaneamente l'insieme dei significati e delle funzioni di cui l'istituzione penitenziaria è espressione, ci accorgiamo che il carcere oggi rappresenta un luogo dove gruppi di persone trascorrono periodi più o meno lunghi della propria vita in attesa della fine della sentenza e del ritorno in società. Un numero sempre maggiore di esempi però dimostra che il carcere non è solo il luogo dell'attesa, ma anche un luogo nel quale i detenuti possono imparare ad occupare un ruolo attivo nella società. Queste sue caratteristiche fanno sì che il carcere possa essere considerato proprio come una casa collettiva, e non a caso il nome ufficiale con cui oggi vengono chiamati gli istituti penitenziari è appunto 'casa': Casa Circondariale, Casa di Reclusione, Casa a Custodia Attenuata. La scelta di questo nome da parte del legislatore, risale al 1975 quando fu varata la riforma (ancora in vigore) dell'Ordinamento Penitenziario italiano (Di Gennaro 1998, p. 69). Tale riforma sembrava prefigurare scenari alternativi a quelli che avevano caratterizzato il carcere dalla fine dell'ultima guerra mondiale fino agli anni Settanta. Sembrava che il carcere potesse diventare realmente un luogo per la rieducazione all'insegna del rispetto della dignità della persona, e quindi il termine 'casa' riassumeva in maniera sintetica l'idea di luogo protetto nel quale poter mettere in atto un cambiamento. Affinché il carcere possa effettivamente assomigliare ad una casa collettiva in grado di rispondere all'insieme delle esigenze che contraddistinguono tutti gli aspetti della vita anche se reclusa, deve essere costituito da una varietà di spazi specifici per le diverse attività, da livelli differenziati di accessibilità e permeabilità e deve poter consentire l'incontro e lo scambio sia tra i membri al suo interno sia con la società all'esterno.

Esistono modelli abitativi adottati in alcuni penitenziari europei⁴, che cercano con strumenti diversi di riprodurre all'interno del carcere una vita ordinaria, del tutto simile a quella che si svolge all'esterno. Attraverso la definizione di una nuova struttura spaziale, denominata nucleo residenziale, lo spazio di vita nel carcere tende sempre di più ad assomigliare a quello di una casa, riproducendo il carattere domestico tipico delle residenze. Lo spazio del nucleo residenziale è costituito da ambienti diversificati per l'intimità, la conversazione e le attività ricreative ed è organizzato in maniera tale da dare ai detenuti la possibilità di scegliere tra solitudine e compagnia, tra attività individuali e attività di socialità, tra comunicazione e isolamento.

Nel nucleo, alla camera da letto devono essere affiancati ambienti come salotti, soggiorni, aule e luoghi di incontro collettivo che facilitino lo sviluppo delle relazioni tra individui e permettano ai detenuti di esprimere la loro personalità. Il carattere domestico del nucleo deve essere garantito oltre che dalla configurazione spaziale anche dalla presenza di un numero ridotto di camere. L'articolazione ottimale del nucleo si basa su un modulo standard di 15-20 camere. La configurazione

spaziale dovrebbe abbandonare la logica del corridoio con camere contrapposte e la separazione delle aree, tipica della tipologia ospedaliera, e orientarsi invece verso un'organizzazione a 'domus romana', nella quale gli spazi maggiormente privati (camere) si distribuiscano intorno agli spazi comuni (soggiorni). In questo senso è consigliabile contrapporre alle camere gli spazi comuni come la sala TV, l'aula studio e i servizi igienici, o i laboratori, ecc. Si possono quindi mettere in pratica diverse strategie per ricreare nel nucleo un ambiente di tipo domestico, che ricordi l'interno di una normale abitazione, in particolare si evidenziano tre punti fondamentali:

- caratterizzazione degli ambienti progettati. Dare significato ad ogni parte di cui si compone il nucleo in modo da rendere ogni parte riconoscibile da parte degli ospiti/detenuti ed evitare la sensazione di spersonalizzazione che normalmente domina gli ambienti di tipo istituzionale;

- conferire variabilità agli spazi. Attraverso la varietà delle forme, dei materiali e dei colori, definire spazi che necessitino di essere esplorati per essere compresi completamente al fine di evitare un effetto monotono e ripetitivo. Per questo scopo si può immaginare di arricchire il nucleo attraverso degli elementi che si costituiscano come sorprese spaziali, non immediatamente percepibili dall'ingresso, per i quali sia necessaria un'esplorazione per coglierne le qualità e le caratteristiche;

- immaginare spazi che offrano la possibilità di diversificare i modi d'uso dello spazio. In altre parole la progettazione degli spazi del nucleo deve tenere conto del numero più ampio possibile di modalità di fruizione degli ambienti e delle differenti modalità di interazione tra individui.

Le relazioni che si instaurano tra i differenti 'abitanti' ripropongono le relazioni di vicinato comuni nei quartieri delle città e i rapporti con il mondo esterno sono attentamente coltivati per fare in modo che l'isolamento e l'alienazione siano avvertiti il meno possibile sia da parte dei detenuti che da parte dei loro familiari. Tali modelli abitativi a volte chiamati modelli responsabilizzanti a volte modelli a trattamento qualificato (minima sicurezza) modificano radicalmente i rapporti tra operatori penitenziari e detenuti e anche il rapporto tra spazio e uomo è di tipo diverso da quello che contraddistingue la maggior parte dei penitenziari, almeno in Italia. Tuttavia per far funzionare al meglio questo tipo di regimi penitenziari è necessaria una progettazione attenta e consapevole degli spazi. Le componenti fondamentali della struttura penitenziaria, come le camere di pernottamento (celle), gli spazi di relazione (cortili e stanze per la socialità) e gli ambienti di lavoro o studio devono recuperare la loro natura essenziale e ordinaria e riprodurre un clima

domestico e familiare, nel quale i detenuti possano essere messi in condizione di scontare la loro pena all'insegna della responsabilità e dell'auto-organizzazione e dove effettivamente possano intraprendere un percorso volto alla risocializzazione.

Lo spazio del carcere non è l'unico elemento che contribuisce a rendere un carcere dignitoso e efficace ma senza dubbio la progettazione consapevole dello spazio del carcere può essere di supporto al processo di riabilitazione e offrire sia ai detenuti che agli operatori penitenziari un ambiente dignitoso che rispetti i principi di umanità,

«non è certamente impresa facile conciliare, nel disegno architettonico e nella realizzazione della struttura carceraria, le esigenze di contenzione e di controllo con le qualità di umanizzazione e socializzazione. Essa deve avvalersi, come l'esperienza mostra, di un approccio multi-professionale, dei progressi della scienza delle costruzioni e dei più moderni sistemi tecnologici, edilizi e impiantistici, ma necessita, soprattutto, dell'attenzione di impiegare tali innovazioni per consentire condizioni di esistenza civile ad una vita umana, quella della persona reclusa, [...] che necessita, tuttavia, pena l'alienazione, di prospettive e architetture riscattate dalle scorie del passato che *diano spazio*, finalmente, alle finalità di rieducazione e reintegro sociale del sistema pur rispondendo, graduandole, alle esigenze di sicurezza che lo stesso sistema richiede» (Scarcella 2011, pp. 55-56).

Allo stesso modo la possibilità di condurre una vita ordinaria in ambienti dal carattere familiare e domestico, la possibilità di gestire autonomamente parte del proprio tempo e di mantenere, seppur filtrati e controllati, i rapporti con la propria famiglia all'insegna della normalità, sono le caratteristiche di un'istituzione penitenziaria moderna che interpreta la pena come un momento difficile e traumatico per chiunque ma anche un'opportunità per recuperare ciò che è stato perduto o allontanato.

Note

1 L'esempio più famoso è sicuramente il progetto del Panopticon di Jeremy Bentham, elaborato nel 1789 con l'intento, tra le altre cose, di ridurre il più possibile il numero di agenti necessari per sorvegliare i prigionieri.

2 Per quanto riguarda tale aspetto è utile ricordare le prigioni costruite come fortezze o bastioni per rafforzare, attraverso l'immagine che esse trasmettevano, il messaggio di potere, paura e angoscia.

3 In Europa sono disseminati numerosi monasteri, alcuni dei quali ancora attivi. L'ordine dei certosini ha sicuramente dato un contributo importante alla diffusione del monastero come struttura architettonica specializzata in grado di rispondere contemporaneamente alle esigenze di vita eremitica e vita di comunità.

4 Il carcere di Bastøy in Norvegia rappresenta uno dei modelli di carcere responsabilizzante più riusciti nel continente europeo. Ma altre esperienze molto interessanti sono quelle attive nei carceri di: Leoben, Austria - Isola di Gorgona, Italia - Halden, Norvegia - East Jutland, Danimarca - Modulo de Respeto, Spagna.

Bibliografia

Arbizzani, Eugenio – Di Giulio, Roberto, a cura di (2002), *Residenze Sanitarie Assistenziali, Il progetto e la realizzazione*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna.

Beccaria, Cesare (2012), *Dei delitti e delle pene*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma.

Canella, Guido (1969), *Il carcere e i compiti dell'architettura*, in «Rassegna di studi penitenziari», luglio/ottobre 1969, pp. 657-816.

Corleone, Franco – Anastasia, Stefano – Zevi, Luca, a cura di (2011). *Il corpo e lo spazio della pena: architettura, urbanistica e politiche penitenziarie*, Ediesse, Roma.

De Gennaro, Domenico, a cura di (1954), *Stabilimenti di prevenzione e pena*, in Carbonara, Pasquale, *Architettura pratica*, Vol. 2, Unione tipografico, Torino.

De' Rossi, Domenico Alessandro (2011), *La storia*, in «L'universo della detenzione: storia, architettura, e norme dei modelli penitenziari» a cura di De' Rossi, Domenico Alessandro, Murisa, Roma.

Dickens, Peter – McConville, Sean – Fairweather Leslie (1978), *Penal policy and prison architecture. Selected papers from a symposium held at the University of Sussex in July 1977*, Barry Rose Publishers, Chichester.

Di Gennaro, Giuseppe (1969), *Moderni orientamenti nell'edilizia penitenziaria, principi standard*, in «Rassegna di studi penitenziari», luglio/ottobre 1969, pp. 187-208.

Di Gennaro, Giuseppe – Lenci, Sergio – Fairweather, Leslie – Vetere, Eduardo – Cacciapuoti, Barbara – Eriksson, Torsten – Leone, Ugo – Leroy, Claude – Moyer, Frederic D. – Simpson Philippa (1975), *Prison Architecture. An international survey of representative closed institution and analysis of current trends in prison design*, UNSDRI United Nations Social Defence Research Institute, The Architectural Press, London.

Di Gennaro, Giuseppe (1998), *La casa dei detenuti*, in «La nuova città», 2/3, pp. 69-76.

- Dubbini, Renzo (1986), *Architettura delle prigioni, i luoghi e il tempo della punizione (1700-1800)*, FrancoAngeli, Milano.
- Fairweather, Leslie - McConville, Sean (2000), *Prison Architecture. Policy, Design and Experience*, The Architectural Press, London.
- Fardon, Richard (1985), *Power and knowledge anthropological: and sociological approaches. Proceedings of a conference held at the University of St. Andrews in December 1982*, Scottish Academic Press, Edinburgh.
- Finestra, Carmela (2012), *Architettura penitenziaria e vita carceraria. Dal panottico alla sorveglianza dinamica*, in «Quaderni dell'Istituto Superiore di Studi Penitenziari», 10, pp. 59-73.
- Fondazione Giovanni Michelucci, a cura di (2013), *Il carcere al tempo della crisi*, Edizioni Fondazione Michelucci, Firenze.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris.
- Gramsci, Antonio (1971), *Lettere dal carcere*, Einaudi, Milano.
- Lenci, Sergio (1968), *Esperienza di progettazione, il carcere di Rebibbia*, in «Rassegna di studi penitenziari», luglio/ottobre 1968, pp. 187-217.
- Lenci, Sergio (1976), *Tipologie dell'edilizia carceraria*, in «Carcere e società», a cura di Cappelletto, Marco - Lombroso, Anna, Marsilio Editori, Padova.
- Michelucci Giovanni (1993), *Un fossile chiamato carcere: scritti sul carcere* a cura di Marcetti, Corrado – Solimano, Nicola, Angelo Pontecorboli, Firenze.
- Miotto, Ennio (1976), *Territorio socio-penale e psicologia dell'uomo*, in «Carcere e società», a cura di Cappelletto, Marco - Lombroso, Anna, Marsilio Editori, Padova.
- Pevsner, Nikolaus (1976), *A history of building type*, Princeton University Press, Princeton.
- Robin, Evans (1982), *The fabrication of Virtue: English Prison Architecture, 1750-1840*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Scarcella, Leonardo – Di Croce, Daniela (2001), *Gli spazi della pena nei modelli architettonici del carcere in Italia, evoluzione storica, caratteristiche attuali, prospettive*, in «Rassegna penitenziaria e criminologica», novembre 2001, pp. 341-380.
- Spens, Iona, a cura di (1994), *Architecture of Incarceration*, Accademy Editions, Singapore.
- Terpolilli, Carlo (2012), *Progettando edifici - Considerazioni sul progetto di architettura come arte della tecnica*, Forma Edizioni, Poggibonsi.

LA DIGNITÀ DELLO SPAZIO DELLA DETENZIONE
Luigi Vessella



1



2



3



4



5



6



7



8



9

- 1 Ingresso del Justizzentrum Leoben, Austria. Foto di Paul Ott, Graz Lachlan Blair.
- 2 Spazio per la socialità all'interno del penitenziario di Leoben. Foto di Paul Ott, Graz Lachlan Blair.
- 3 Interno di una cella del penitenziario di Leoben. Foto di Paul Ott, Graz Lachlan Blair.
- 4 Vista del padiglione residenziale del penitenziario di Halden, Norvegia. Foto di Erik Møller Arkitekter.
- 5 Cortili delle case per le visite con i familiari, penitenziario di Halden. Foto di Erik Møller Arkitekter.
- 6 La biblioteca del penitenziario di Halden. Foto di Erik Møller Arkitekter.
- 7 Vista della chiesa e della scuola del carcere di Bastøy, Norvegia. Foto di Luigi Vessella.
- 8 Uno degli alloggi per detenuti del carcere di Bastøy. Foto di Luigi Vessella.
- 9 Zona giorno di un appartamento per detenuti del carcere di Bastøy. Foto di Luigi Vessella.

RIORDINARE LO STRAORDINARIO

Maria Carmela Frate

Mihi crede, felix illud saeculum
ante architectos fuit

Episulae morales ad Lucilium, Liber XIV-90
Seneca

Premessa

Ordinario, dunque regolare, consueto, comune, ma anche – nell’accezione negativa – scadente, banale, deterioro. Quale ordinarietà, allora?

Il termine ordine – da cui provengono ordinario e ordinarietà – viene usato, tra le tante possibilità, anche nell’accezione di sequenza secondo un criterio (per es. ordine cronologico, ordine del giorno), di appartenenza (per es. ordine cavalleresco oppure ordine religioso), di professioni differenti (per es. ordine degli architetti) e così via. Un’assemblea si dice ordinaria quando riguarda la routine e la consuetudine; una derivata ordinaria è quella normale, differente da quella straordinaria o parziale; nell’accezione di consuetudine, regolarità e normalità si usa anche dire posta ordinaria, docente ordinario, console ordinario, socio ordinario e altro ancora.

In biologia, in particolare, l’ordine è uno dei livelli di classificazione sistemica di tipo scientifico degli organismi viventi (sia in botanica che in zoologia), all’interno della quale la sequenza tassonomica, dal livello più alto verso quello più basso, parte dalla ‘classe’, transitando per l’ordine a cui segue la ‘famiglia’. In tal senso in una classe coesistono più ordini e all’interno di ogni ordine vi sono più famiglie. L’utilità di questa operazione classificatoria è quella di facilitare il sistema di lettura del funzionamento della flora e della fauna, a seconda dell’appartenenza: come dire che piante dello stesso ordine hanno determinate caratteristiche comuni ma ciò non vuol dire che esse siano identiche.

Similmente, in architettura, il termine ordine è servito a Vitruvio per indicare – secondo affinità – gruppi di caratteristiche architettoniche. Riferendo la sua attenzione ai templi greci, ne ha indagato le regole generatrici quali la misura e la reciprocità delle misure (modulo e proporzione), la composizione delle parti (simmetria e sezione aurea) ma anche le forme e i modellati, ritrovando nel processo generatore dell’impianto e dell’alzato principi matematico-filosofici non tanto distanti da quelli specifici della musica (lunghezza della corda e nota emessa in vibrazione). Identicamente alla biologia, nessun tempio dorico è uguale a un altro tempio dorico ma essi condividono alcune regole generatrici e di funzionamento estetico/architettonico delle membrature che permettono di classificarli all’interno del proprio ordine.

Stato dell’arte

Attualmente, a partire dal momento in cui nell’architettura il significato di ordine è stato inteso come regola ferrea da applicare passivamente (operazione che ha in sé l’esclusione di ogni forma di creatività e di innovazione), il termine ha assunto anche una connotazione negativa: come derivato del significato di comando imperativo (per es. ordine di servizio), dunque esecuzione senza autonomia di giudizio, ripetitività, prigione del pensiero, scimmiettamento di regole o caratteri, è diventato sinonimo

di mediocrità, grossolanità, sciattezza, assenza di qualità. Nei casi migliori: «[...] le regole universali, a disposizione degli architetti, si frammentano e si moltiplicano, non ci si rivolge più ad esse in modo assoluto e dogmatico, non costituiscono più una 'ancora di salvezza' in grado di condurci sulla giusta via, ma piuttosto si configurano come strumento in grado di giustificare determinate scelte formali per allontanare il caso e l'arbitrarietà dal processo progettuale» (Vessella 2012). Può essere un esempio la neoclassica Madeleine a Parigi in cui si legge il tentativo di riportare con rigore le regole schematizzate da Vitruvio, smarrendo – tuttavia – il senso del luogo e la relazione con il contesto: questa architettura ha un valore fortemente simbolico (in relazione ai fatti politici) ma è del tutto impropria in relazione alla città.

Dunque, l'ordine vitruviano, se adottato in maniera erronea – semplicemente prelevando informazioni dal suo 'catalogo' – produce mostri. Ciò non inficia il valore dei principi di base ma pone questioni sul loro utilizzo perché ne va compreso il senso, metabolizzandolo e contestualizzandolo nel luogo e nel tempo. Di contro, la necessità di fare *tabula rasa* dei codici architettonici del passato ha prodotto l'azzeramento di criteri e metodi, di capacità di lettura, comprensione e interpretazione, vanificando ogni altro tentativo di rinnovamento strutturale di un linguaggio architettonico condiviso, che sia comprensibile non solo dagli architetti ma che inglobi nel processo anche il cittadino e la sua capacità di percezione e di lettura.

Escludendo in questa sede ogni valutazione che riguardi il costruito storico, una analisi qualitativa sul costruito recente ci segnala da un lato poca architettura 'magna e straordinaria' d'autore, dall'altra tanta edilizia che potremmo definire 'ricorrente' e 'ordinaria', nell'ambiguità e bivalenza della sua accezione. La prima è sempre più spesso straniante e portatrice di questioni poco contigue all'architettura oppure, in alternativa, è affetta da 'gigantismo e logorrea comunicativa' comprensibile forse solo dagli addetti ai lavori. La seconda talvolta è silenziosa e taciturna, ma anche anonima; a volte – invece – è incolta, straripante di citazioni e con velleità estetico-formali.

Sia in un senso che nell'altro, l'attività edificatoria recente, declinata tra ordinarietà e straordinarietà, si caratterizza come 'fatto individuo e privato', ogni volta chiuso in se stesso, spesso casuale e occasionale, rispondente a norme e regole edilizie, ma privo di reciproche relazioni. I risultati sono un insieme di volumi all'interno di un contesto informe in cui l'ordinarietà prevalente, ripetuta così tante volte da assumere un valore sommativo, viene interrotta da qualche raro caso di architettura fortemente connotata da risultare ridondante rispetto al contesto.

I pochi nuovi interventi, caricati della responsabilità di controbilanciare ciò che è percepito come inespessività e mediocrità, attribuiscono sempre più spesso la funzione rinnovatrice dell'architettura al solo aspetto linguistico/formale. Non è un caso che

buona parte di tali interventi siano collocati nei paesi in via di sviluppo il cui riscatto economico è affidato alla sfida tecnica/tecnologica ed estetico/formale di manufatti giganteschi e magniloquenti, molti dei quali in sintonia con le teorizzazioni di Rem Koolhaas (2006) secondo cui: «L'arte dell'architettura è inutile nella bigness». Questi edifici poche volte hanno funzioni pubbliche, sempre più spesso sono espressione di aziende private del settore terziario. Favoriti dall'uso esasperato di strumenti digitali creati per l'occasione specifica, entrambe le committenze richiedono forme eccentriche e auto-rappresentative nelle quali prevale l'ipertrofia della figura esteriore percepita/percepibile mediante la vista. Ciò assicura un grande successo della 'immagine dell'architettura' perché affida il suo significato e il suo significante al *look* all'apparire. In queste configurazioni architettoniche, talvolta declinate in forme high-tech perché più adatte a rappresentare la contemporaneità e a veicolare la certezza che può derivare dalla scienza/tecnologia, quasi mai è connaturata la capacità di trasmettere logiche e criteri riconoscibili perché vi si legge come valore l'estemporanea intuizione, il gesto creativo anche se inconsapevole, l'originalità intesa quale vistosa differenza, e la stranezza, immediatamente fagocitata da quella successiva, deliberatamente più strana di quella precedente. Il fattore tempo, infatti, qui assume impropriamente un ruolo fondamentale, non in relazione alla durata ma in relazione alla fugacità: l'operare fagocitando, il succedersi frettoloso degli eventi, il rifiuto della lentezza intesa quale specifico tempo fisiologico di un fatto, riducono sempre più la dimensione del tempo a un eterno presente in cui non si ha la possibilità di soffermarsi un solo istante perché già non è più presente. Così prevale l'aleatorietà dell'atto del dire e non la permanenza e verificabilità di ciò che si è detto.

Declinate in più sottocategorie, l'architettura straordinaria e quella ordinaria rappresentano mondi autoreferenziali senza possibilità di intersezione; nel mezzo c'è il cittadino che tenta percorsi di comprensione della prima categoria estetica ma si sente più rassicurato nella seconda perché dentro questo valore di 'consuetudine e regolarità' cerca – e spesso trova – affinità e familiarità. Qui però inciampa spesso nella sovraesposizione formale che propone eclettici e improbabili modelli, così diffusi da essere diventati gradualmente consuetudine e forse anche ordinarietà. La seguente affermazione stigmatizza gli aspetti principali: «Il fatto che costruzioni così caratterizzate siano ormai da tempo diffuse in ogni angolo del nostro territorio, ci induce a credere che si stia dando luogo, ormai, ad un vero e proprio genere. Si tratta, con ogni evidenza, di manifestazioni patologiche, di una produzione edilizia confusa e scadente, espressione di incertezza e di disagio» (Carnevale 2006). Ciò alimenta distanza e distacco, talvolta anche ironia, nei confronti di tutta l'architettura moderna/contemporanea che, al contrario, merita ancora più di una riflessione che sia finalizzata a creare distinzioni e capacità di riconoscimento e discernimento. Di

tale ignoranza è complice l'assenza di una corretta didattica generale dell'architettura che possa sviluppare una maggiore consapevolezza culturale: come rilevava Bruno Zevi, nei corsi di studi pre-universitari mesi interi, se non anni, sono dedicati allo studio della Divina Commedia, mentre solo qualche ora è destinata allo studio della fabbrica di San Pietro: nonostante la triade vitruviana *firmitas, utilitas e venustas* sia più antica di oltre un millennio rispetto alla trilogia dantesca (inferno, paradiso, purgatorio), solo pochi la conoscono.

Riflessioni per proporre nuovi orientamenti dell'architettura

In tale background di riferimento, si pone automaticamente l'utilità di rispondere ad alcune domande per rompere il circolo vizioso e auspicare/proporre riflessioni che possano supportare nuovi percorsi per l'architettura: quali sono le invarianti dell'architettura e di quale senso e significato essa si deve riappropriare per tentare di riconciliarsi con il contesto e con i cittadini? Quale genere di corrispondenza deve generarsi tra offerta progettuale e gusto comune?

L'architettura include, senza possibilità di alternativa, la funzione di soddisfacimento di bisogni primari (invariante n. 1) attraverso la strutturazione dello spazio:

«Affinché l'oggetto/progetto soddisfi i bisogni, quali sostanza del suo essere architettura, del suo farsi spazio delle attività umane, la pratica dell'architettura deve poter rispondere all'esigenza di una teoria, quale definizione di una idea, e di un processo conseguente, compatto, coerente ed inclusivo di tutti gli attributi e le caratteristiche della pratica scientifica. [...] Il processo di produzione dello spazio architettonico sussume il processo di costruzione della forma architettonica e in questo realizza il principio della trasformazione, che è coscienza del dinamismo e del progresso della conoscenza scientifica ed acquisizione dei valori significanti dei comportamenti e delle espressioni» (Scarano 1988).

A differenza delle altre arti – per le quali la loro esposizione in luoghi specifici comporta che la visitazione avvenga da parte di chi abbia un minimo di disinvoltura con le arti visive – l'Architettura, per sua stessa natura, si impone alla vista. Se non si ama la pittura informale/astratta, infatti, basta non andare alle mostre; non è così per l'architettura; essa è sempre presente, anche attraverso la pubblicitaria che accorcia le distanze geografiche, e questo le deve continuare ad attribuire e riconoscere il valore sociale di bene collettivo (invariante n. 2), garantendola a tutti i cittadini e assicurandole il carattere di necessità, di qualità, di identità e di compartecipazione.

Produrre lo spazio dei bisogni, dunque, vuol dire costruire la forma di un

manufatto attraverso l'interpretazione della realtà e dei contesti (invariante n. 3), restituendo la dimensione collettiva del bene:

«Se è vero che il progetto non è solo produzione di forme, ma anche lettura e interpretazione della realtà, la teoria e la critica non dovrebbero contribuire a costruire i fondamenti di una rappresentazione del mondo attraverso l'architettura, invece di ratificare semplicemente l'esistente? A partire da un punto di vista critico e di opposizione, il progetto non dovrebbe ripensare la complessità del reale, senza limitarsi a riprodurne i caratteri esteriori, selezionando direzioni e scenari possibili?» (Manzoni 2014).

Le tre invarianti confermano che è compito della cultura del progetto architettonico indagare realtà e contesti, metodologie e processi, sia vecchi che nuovi, sondare il territorio dell'utilità e dei bisogni, cercando nuovi significati e nuovi sensi per l'architettura che possano diventare comunicazione condivisa, coerente con il momento storico e con lo spirito del tempo, e sappiano reinterpretare i bisogni degli uomini e dei contesti, senza smarrire la propria ragione d'essere (costruzione, dunque forma strutturata). Smitizzata dunque la purezza del processo creativo perché attribuisce all'ispirazione personale dell'architetto il ruolo di unica guida del progetto a cui è subordinato il contesto, l'attenzione di sposta sulla dimensione «autentica» (Lonzi 2006) del progetto in cui la mediazione/compromissione lega l'opera all'uomo e ai luoghi.

Assunta tale responsabilità, il progetto di architettura, relazionandosi con i contesti, non può non prendere atto dei cambiamenti climatici (eventi straordinari) e della conseguente crisi ambientale di cui il settore delle costruzioni, fortemente energivoro, è corresponsabile da alcuni decenni. Di conseguenza, l'architettura non può limitarsi alla semplice percezione della natura come alterità estetica (seppure secondo mutevoli e variegati sembianze), ma deve partire dalla constatazione di dover agire per necessità all'interno di un contesto/risorsa che, se non diventa oggetto di cura, se non diventa trattazione disciplinare interconnessa alla progettazione stessa (grado zero dell'architettura), è destinato a esaurirsi. Da tale consapevolezza devono necessariamente discendere chiavi di lettura e ipotesi di soluzioni: la relazione con l'ambiente/natura diventa dunque un tema etico e deve perdere ogni connotazione ideologica per acquisire il carattere di necessità e di urgenza perché è a rischio la permanenza stessa dell'uomo sul pianeta. Questo obbliga a fare riflessioni, ad approfondire l'incidenza della filiera delle costruzioni sul contesto, a misurarne gli effetti negativi e ad agire con adeguatezza e in maniera scientifica.

Le varie indagini sul settore edilizio rilevano che l'impoverimento delle società occidentali e la decrescita demografica richiedono sempre meno la realizzazione di opere ex novo. Se fino a qualche anno fa gli investimenti in edilizia relativi alla nuova edificazione costituivano il 60% del mercato europeo, oggi quasi la metà degli investimenti è rappresentata da interventi di riqualificazione, molti dei quali rivolti al patrimonio privato residenziale responsabile di una buona quota di consumo di energia e di emissioni di gas serra. La crisi ambientale ed economica, dunque, si trova a fungere da 'moratoria', disincentivando l'edificazione di nuove costruzioni e guidandoci verso il riutilizzo ragionato dell'esistente.

«Gli ambienti scientifici sono praticamente unanimi nell'affermare che una politica territoriale finalizzata alla sostenibilità deve focalizzarsi sulle città. Pertanto temi come la "densificazione" insediativa, la dismissione delle aree industriali e delle ferroviarie e la riqualifica urbana diventano prioritari» (Rumley 2012).

La stessa Unione Europea, nel definire gli obiettivi ambientali ed energetici 2020 e 2050, ben rappresentati nel Work Program e nei General annexes dei programmi Horizon 2020, segnala la necessità di intervenire sul costruito esistente (sia manufatti individui che porzioni di città), buona parte del quale ha carattere di ordinarietà. Ciò permette alla ricerca, da ora fino al 2020, di studiare in maniera rigorosa e sistematica gli indicatori ambientali e di approfondire il ruolo positivo e propositivo che l'architettura può avere all'interno di tali processi, per rivalutare/rivoluzionare la filiera delle costruzioni e fare sì che questa diventi nuova economia e nuova struttura del linguaggio.

All'architettura si offrono così occasioni uniche per costruire nuove espressioni su vecchi contesti e per dare ordine a quel nuovo che potrebbe apparire troppo straniante, a patto che l'architetto, da demiurgo, si lasci trasformare in curatore dei luoghi:

«Per l'architetto, spesso affetto dall'arroganza e dalla prepotenza di voler lasciare il segno indelebile del proprio io, è molto difficile essere timido. Questo è evidente nella perplessa biennale. Forse si dovrebbe comprendere che la grande rivoluzione in atto comporta che l'architetto da guaritore dei luoghi (con tutto l'armamentario del moderno) diverrà curatore dei luoghi dell'abitare. Ciò significa che dalla tradizionale idea ottimistica di guarigione si passerà all'idea problematica di continuità curativa. [...] Conclusione: beati i timidi che sono capaci di abitare il mondo con delicatezza» (Ermentini 2013).

Prendersi cura dei luoghi vuol dire anche cercare/ritrovare una loro logica (se mai l'abbiano avuta), o porvi rimedio raccogliendo indizi e ricercando un nuovo ordine che ne sappia reinterpretare il senso. Tutto ciò ci guida verso nuovi orizzonti e nuovi orientamenti dell'architettura in cui la questione ambientale diventa sempre più un imperativo fondamentale. Proprio indagando lo 'straordinario' e l' 'ordinario' che già esiste e lo spazio di relazione tra queste due categorie (dunque i contesti) si individuano spunti e connessioni che possono fungere da generatrici del progetto e produrre nuovi linguaggi.

Valutando e selezionando modalità di interventi innovativi, tuttora da approfondire e studiare, l'architettura può coniugare le necessità ambientali con tutte le invariante e le istanze di cui è portatrice, dando impulso a un nuovo corso dell'architettura in cui il manufatto architettonico, andando oltre la fisicità dello spazio, stabilisce un legame profondo con l'ambiente. La sostenibilità diventa così matrice (da *mater*) concreta del progetto perché all'interno del processo di generazione della configurazione architettonica avviene non solo la conoscenza dello spazio fisico che il manufatto delimita ma la conoscenza e l'approfondimento dello spazio ambiente/natura. Attraverso l'assimilazione di modelli bioclimatici tradizionali (tecnologie invisibili) e la loro integrazione con le soluzioni e i sistemi tecnologici innovativi (tecnologie visibili), il metaprogetto può trasformare le strategie in sistemi interattivi, producendo nuovi modelli espressivi e nuovi linguaggi architettonici dotati di quella autenticità che ne assicura la coerenza con il contesto e la comprensione.

Nella direzione del riuso, ri-ordinare (ossia attribuire un nuovo assetto sulla base di una riconosciuta o ricostruita logica di fondo) diventa una grande sfida perché consente di coniugare le utilità funzionali, la creatività dei progettisti, attraverso la partecipazione ai processi e la comprensibilità degli accadimenti architettonici da parte dei cittadini, con efficace riduzione degli effetti negativi sul nostro pianeta. In tale ottica, corrette corrispondenze si possono individuare tra 'offerta progettuale' e 'gusto comune' se si includono nel processo costruttivo tutti gli attori coinvolti. Riducendo il gap tra architetto e cittadino – il primo ancora proiettato in una dimensione creativa in cui il suo operato, per essere riconoscibile, deve stupire, il secondo tanto disorientato e privo di strumenti da essersi rinchiuso in piccole certezze – si consentirebbe di recuperare la corrispondenza tra i due soggetti, in un percorso reciprocamente inclusivo (*bottom-up/top-down*) all'interno di un nuovo e condiviso processo architettonico.

Contribuisce al ragionamento recuperare e includere qualche fondamento: se è vero che l'ordine architettonico ha in sé il concetto di regola, di simmetria, di proporzione, di armonia, è vero anche che ha in nuce la possibilità del loro opposto, nella stessa misura in cui Leonardo diceva che la luce esiste in quanto esiste il buio. Di tale dualità il Movimento Moderno ne era ben consapevole attingendo a piene

mani secondo logica, coscienza e coerenza. Sebbene molto spesso con ragioni generatrici differenti e persino opposte, ha prodotto architetture di estrema qualità e raffinatezza, solo apparentemente prive di ordine (in dis-ordine), ma in sostanza oltre l'ordinario (dunque stra-ordinarie). Questo è utile a significare che oggi il termine 'ordine dell'architettura', inteso come organizzazione sistematica dello spazio secondo criterio, può continuare a costituire un riferimento concettuale e filosofico rispetto al quale calibrare il progetto, offrendo nuovi codici di lettura e di interpretazione all'interno di una reinterpretazione condivisa della realtà.

In definitiva, tutto il processo intellettuale che sottende l'architettura – tutta la poetica, il linguaggio e la tecnica, la metodologia di cui è portatrice – deve essere dipanato a fondo per ricostruire il vocabolario e la grammatica su cui ri-fondare la struttura disciplinare che possa rendere l'architettura riconoscibile e bella, in una dimensione in cui la bellezza, qui, non è intesa come estetismo puro ma si riferisce a un sistema di conoscenza sensibile che, in quanto sistema, possiede quell'insieme ordinato e organico di elementi interdipendenti che concorrono alla struttura di un codice di comunicazione, attributo fondamentale di una architettura non delegabile ad altri: «Se una forma ha senso è sempre bella perché provoca un godimento alla mente che scopre una relazione nuova e convincente tra il mondo e il suo apparire» (Prestinzenza Puglisi 2014).

Dunque, se c'è un tempo per la parola e uno per il silenzio, forse questo è il 'tempo del silenzio', sottintendendo con ciò un altro tipo di comunicazione, quella comprensibile, caratterizzata da sobrietà (antitesi all'eccesso linguistico) e ordinarietà (senso di necessità e autenticità) come risposta a un ambiente/natura alterato con cui interagire in maniera strutturale e silenziosa.

«Quali sono i luoghi dove nasce il silenzio? Nelle nostre chiassose città dove il rumore è fabbricato come una merce è difficile trovarli, ma quando se ne scova uno lo si segnala con una piccola piuma blu. [...] Il segreto è semplice: saper ascoltare il luogo senza giudicare, lasciandolo essere, mettersi in sintonia, creare una nuova alleanza, una simpatia fatta di amicizia, di pietà e confidenza. Così nasce una specie di guida che si oppone agli spazi ostentati e rumorosi dove l'architettura è esibita senza pudore e il chiasso la fa da padrone. Dobbiamo imparare a vedere il silenzio con gli occhi e riconciliarci con il mondo. È una sfida: anche le rivoluzioni si fanno in maniera silenziosa» (Ermentini 2013).

Bibliografia

- Carnevale, Giancarlo, a cura di (2006), *A regola d'arte*, Officina Edizioni, Roma
- Ermentini, Marco (2013), *La piuma blu, abbecedario dei luoghi silenti*, Mimesis, Milano
- Koolhaas, Rem (2006), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata
- Lonzi, Marta (2006), *Autenticità e progetto*, Jaca Book, Milano
- Manziona, Luigi, *Not only history, but also criticism*, <http://www.zeroundicipiu.it/2014/07/11/not-only-history-but-also-criticism/> [data ultimo accesso: 24/08/2015]
- Rumley, Pierre-Alain (2012), *Riflessioni sullo sviluppo sostenibile degli insediamenti* in «Sviluppo sostenibile dell'ambiente costruito. Dalla gestione amministrativa allo sviluppo attivo. Sintesi del Programma nazionale di ricerca PNR 54» a cura del Comitato direttivo del PNR 54, vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, Berna
- Scarano, Rolando (1988), *Processi di Generazione della Configurazione Architettonica*, E.Illi Fiorentino, Napoli
- Vessella, Luigi, *Il canone come regola in architettura: da Vitruvio a Sebastiano Serlio*, <http://www.senzacornice.org/rivista/articoli/pdf/canone%20luigi%20vessella.pdf> [data ultimo accesso: 24/08/2015]

Sitografia

presS/Tletter - la raccolta delle newsletter di Luigi Prestinzenza Puglisi, <http://presstletter.com/>

RIORDINARE LO STRAORDINARIO
Maria Carmela Frate



1



2



3



4



5



6



7



8



9

- 1 Graz, Kunsthaus, museo d'arte contemporanea per le esposizioni, foto Maria Carmela Frate, 2012.
2 Rotterdam, Kubik haus, foto Lucrezia Giannone, 2014.
3 Rotterdam, Padiglioni galleggianti (Rotterdam Climate Initiative), foto Lucrezia Giannone, 2014.
4 Rotterdam, Area centrale, foto Maria Carmela Frate, 2014.
5 Rotterdam, Kop van Zuid, foto Lucrezia Giannone, 2014.
6 Rotterdam, Kop van Zuid, foto Maria Carmela Frate, 2014.
7 Perugia, edifici a ridosso del centro, foto Maria Carmela Frate, 2015.
8 Perugia, edifici a ridosso del centro, foto Maria Carmela Frate, 2015.
9 Perugia, edifici a ridosso del centro, foto Maria Carmela Frate, 2015.

IL RAPPORTO TRA L'ORDINARIO E LA
NORMATIVA
UNA FORMALITÀ O UNA QUESTIONE DI
QUALITÀ?

Maria Canepa

Everybody needs beauty
as well as bread,
places to play in and pray in,
where nature may heal
and give strength
to body and soul.

The Yosemite (1912)
John Muir

La percezione della realtà che ci circonda

Il termine ordinario, sebbene racchiuda in sé diversi significati, ha acquisito nel linguaggio comune un'accezione spesso negativa, utilizzato per identificare un elemento poco originale, di scarsa qualità o mediocre. A questa sfavorevole interpretazione dell'ordinario si contrappone generalmente quella positiva di straordinario, inteso come elemento capace di distinguersi dall'ordinarietà, eccezionale, unico, e per questo, dotato di grande valore. L'ordinarietà viene spesso assimilata all'omologazione, alla conformazione, alla mancanza di creatività e di un pensiero critico. Quotidianamente, attraverso la comunicazione dei *mass media* e delle pubblicità siamo sempre più spinti a desiderare l'unicità¹, la capacità di distinguersi è diventata una qualità da ricercare, le persone, gli oggetti e gli ambienti devono essere in grado di differenziarsi dalla massa dell'ordinario per diventare indimenticabili, per essere desiderabili, per essere riconoscibili.

Partendo dal presupposto che un determinato ambiente o un paesaggio possano influenzare positivamente o negativamente il nostro stato d'animo, generalmente siamo portati a scongiurare l'angoscia che proviamo a causa della realtà che ci circonda, perché tendiamo a rifiutare gli aspetti che possono urtare la nostra felicità. La nostra percezione è infatti di tipo selettivo, i nostri sensi si sono sviluppati in termini di sopravvivenza, cercando di favorire il nostro benessere (Arnheim 1977).

Questa nostra sensibilità nei confronti della realtà che ci circonda, secondo Alain de Botton può avere degli aspetti molto problematici: «se basta una stanza a modificare il nostro sentire, se la nostra felicità può dipendere dal colore delle pareti o dalla forma di una porta, che cosa ci accadrà nella maggior parte dei luoghi che siamo costretti a guardare e ad abitare? Che cosa proveremo in una casa con finestre che ricordano quelle delle prigioni, con tappeti macchiati e tende di plastica?» (De Botton 2006, p. 11).

I problemi legati all'estetica vengono generalmente ignorati dalla maggioranza delle persone, poiché ritenuti astratti o lontani dalla realtà quotidiana, tuttavia riemergono nel rapporto che hanno con la propria abitazione.

Quotidianamente le persone subiscono in maniera più o meno consapevole la realtà che le circonda e spesso le cause del loro malessere si possono ritrovare nelle differenze sociali, spaziali ed economiche che caratterizzano la società contemporanea: «oggi il cittadino, perso il senso di comunità del vecchio quartiere, persa la fierezza di un luogo che lo rappresenti degnamente, vive la città come uno spazio per transitare, probabilmente in macchina, dalla casa al lavoro; non ha più voglia di guardarsi attorno accentuando quella visione indifferenziata dove tutto equivale a tutto» (Franco-Repellini 1995, p.21).

Per quanto risulti difficile definire la qualità, è assai più facile rilevarne la mancanza: quando queste «classi socio-spaziali» (Reynaud 1981) prendono

coscienza di tali disuguaglianze danno origine a proteste che possono concretizzarsi in forme diverse, dalle associazioni di quartiere per tutelare i propri diritti, alle manifestazioni di vandalismo e violenza, come i noti casi di disordini avvenuti nelle *banlieue*².

Se in ambito architettonico le discussioni sulla bellezza, spesso causa di dispute irrisolvibili, sono state rimpiazzate da discussioni sulla funzionalità, o più recentemente sul nuovo paradigma della sostenibilità³, si è conseguentemente avvertita la necessità di stabilire degli standard che garantiscano un livello condiviso di qualità. In questo caso specifico ci si riferisce alla qualità come viene definita all'interno degli standard ISO 9000⁴, ovvero come l'insieme delle caratteristiche di un prodotto, di un servizio, ma anche di uno spazio urbano, che conferiscono ad esso la capacità di soddisfare esigenze espresse o implicite.

La formulazione del concetto di sviluppo sostenibile ha fatto emergere nuove esigenze, che hanno portato alla necessità di formulare una serie di normative specifiche, sia a livello urbano, sia a livello edilizio, che possono avere conseguenze dirette sull'esito progettuale.

La dimensione sociale della sostenibilità interessa direttamente la questione delle disuguaglianze sociali che costituiscono un aspetto rilevante nella questione della progettazione urbana (Secchi 2013). In un'ottica volta al raggiungimento di una condizione di uguaglianza sociale, l'architettura dell'ordinario, se regolata da una normativa garante di una qualità minima diffusa, potrebbe perdere l'accezione negativa che attualmente la caratterizza.

Il ruolo della normativa nei confronti della società

Per fare chiarezza sul ruolo della normativa e sulle motivazioni che spingono alla formulazione di una norma specifica, occorre partire dal significato stesso del termine norma, che generalmente identifica una regola prescrivente un determinato comportamento o azione. Va precisato che «una norma in quanto tale non esiste se lo schema di comportamento che propone non viene sostenuto da una forte pressione sociale» (Castignone 1998, p. 55), quindi una norma acquisisce validità se la comunità l'accetta come modello di comportamento per sé e per gli altri, quindi deve essere necessariamente interiorizzata e riconosciuta. Una norma, sia essa di natura morale o giuridica, è guidata generalmente da principi cardine, spesso di natura morale, che ne definiscono la finalità.

A differenza delle norme, che necessariamente devono essere costantemente aggiornate, tali principi possono rimanere invariati. In merito a questo aspetto, l'identità mutevole della società e le diverse crisi ad essa connesse, di natura economica, sociale ed ambientale, attualmente hanno evidenziato la necessità di un cambiamento tra i principi base su cui si fonda la società occidentale.

Per meglio comprendere l'attuale condizione sociale autori come Zygmunt Bauman hanno cercato di spiegare la 'postmodernità' usando le metafore di modernità liquida e solida. Bauman (2000) sostiene che l'incertezza che pervade la società moderna derivi dalla trasformazione dei suoi protagonisti da produttori a consumatori. Più precisamente stabilisce delle connessioni tra il fenomeno del consumismo e la produzione di rifiuti, la globalizzazione e il meccanismo delle paure indotte, lo smantellamento delle sicurezze e una vita, definita appunto liquida, sempre più frenetica e alienante.

Un principio che attualmente gode di una grande popolarità e che ha come obiettivo quello di concepire un nuovo concetto di sviluppo della società è sicuramente quello dello sviluppo sostenibile⁵; gli obiettivi cruciali che ha il compito di perseguire sono quelli di rianimare e cambiare la qualità della crescita economica, aumentare il benessere delle persone in termini di lavoro, assistenza, alimentazione, assicurare un livello demografico sostenibile, assicurare una gestione sostenibile delle risorse ambientali (WCED 1987). Nella sua formulazione ufficiale, avvenuta nel 1987 in occasione del *Rapporto Brundtland*, vengono definiti anche degli impegni comuni che devono essere portati avanti dai paesi che intendono farsi promotori di tale principio. Uno di questi riguarda quello della normativa: occorre individuare delle «norme globali concordate eque ed applicabili che regolamentino i diritti e i doveri degli Stati nei confronti dei beni comuni globali» (WCED 1987, p. 321), poiché i beni ecologici e ambientali, intesi come beni comuni globali, spesso trascendono dalle giurisdizioni nazionali.

Riferendosi agli aspetti giuridici legati allo sviluppo sostenibile, le normative emanate in materia di sostenibilità hanno diversi promotori, indirizzi e ambiti di riferimento. Ovviamente si riferiscono ai diversi aspetti della sostenibilità, sono legate all'ambito geografico di appartenenza e possono avere diverse caratteristiche. Ad esempio la *Carta di Aalborg*, che scaturisce dai lavori dell'omonima conferenza, costituisce l'impegno delle amministrazioni locali europee ad attuare l'*Agenda 21* a livello locale e ad elaborare piani d'azione a lungo termine per uno sviluppo sostenibile, nonché ad avviare la campagna per uno sviluppo durevole e sostenibile delle città europee.

A seguito dei summit e degli incontri mondiali avvenuti dopo il *Rapporto Brundtland*, nel 2001 l'Unione Europea, ha elaborato una strategia per lo sviluppo sostenibile, che viene revisionata periodicamente. La strategia comprende la promozione di queste tematiche attraverso norme, finanziamenti, progetti di ricerca e cooperazione internazionale.

Le direttive⁶ emanate sono state recepite in maniera differente da parte degli stati membri attraverso specifiche politiche nazionali. La finalità di queste viene espressa dalla loro premessa che rappresenta l'aspetto fondamentale per

comprenderne gli obiettivi, stabilendo inoltre una programmazione temporale per il conseguimento di tali obiettivi.

La norma si riallaccia alla questione della definizione del concetto di qualità, poiché la conformità alle norme rientra nelle otto dimensioni della qualità definite da David Garvin⁷ (1987).

Una progettazione sostenibile potrebbe costituire una nuova opportunità di riscatto della cosiddetta architettura dell'ordinario, in quanto la normativa emanata in seguito alla definizione del concetto di sviluppo sostenibile ha come finalità quella di distribuire equamente le condizioni di benessere (economico, sociale, culturale).

La dimensione territoriale della pianificazione ha un ruolo fondamentale poiché in essa convergono le dimensioni economica, sociale, infrastrutturale, ambientale, paesistica, culturale, che devono conciliarsi per garantire un dimensione collettiva di sostenibilità. L'obiettivo di questo tipo di pianificazione è il conseguimento di uno sviluppo più equilibrato, capace di ridurre le disparità esistenti, il prevenire gli squilibri territoriali, prediligendo un approccio multidisciplinare atto a individuare i problemi specifici connessi alle diverse situazioni geografiche.

Il raggiungimento di una democrazia in termini energetici e ambientali, raggiunta mediante una più equa distribuzione delle risorse, ma anche attraverso il contenimento dei consumi energetici, l'indipendenza energetica e il miglioramento del comfort delle aree urbane e degli edifici, può essere coadiuvato dall'applicazione della normativa, che si fa promotrice di queste istanze.

Scendendo alla scala edilizia, la definizione di nuovi standard energetico-ambientali per le nuove costruzioni e per gli edifici esistenti possono incentivare la riqualificazione di molti manufatti che confluiscono nel magma dell'ordinario. Per esempio la direttiva europea 2002/91/CE aveva come obiettivo quello di censire lo stato energetico del patrimonio immobiliare, introducendo l'attestato di prestazione energetica, con l'intento di attuare interventi realizzabili volti a garantire dei rendimenti minimi, ponendo come limite temporale il 2012 ed incentivando il recupero energetico del patrimonio edilizio. Tra le direttive più rilevanti in materia energetica si possono citare anche la direttiva 2009/28/CE, conosciuta come *Progetto Orizon 20-20-20*, che ha come nuovo obiettivo quello di incentivare una progettazione di edifici ad impatto energetico quasi zero e la direttiva 2012/27/CE, che in riferimento agli obiettivi previsti dal cosiddetto *pacchetto clima-energia 20-20-20*, stabilisce un quadro comune di misure per la promozione dell'efficienza energetica nell'Unione, al fine di garantire il conseguimento dell'obiettivo principale di ridurre del 20% i consumi energetici entro il 2020 e di gettare le basi per ulteriori miglioramenti dell'efficienza energetica al di là di tale data. È rilevante sottolineare come per ottenere questi risultati si preveda

anche una produzione parziale di energia in loco, influenzando sostanzialmente le scelte architettoniche, sia tecnologiche che formali, ma riavvicinando il processo di produzione a quello del consumo, in questo caso di energia.

Riflessioni sulle potenzialità dell'ordinario

Alla luce delle problematiche connesse alle disuguaglianze spaziali, i luoghi dove gran parte degli individui trascorrono la loro esistenza, le miriadi di case, villette e condomini possono essere straordinari? O necessariamente devono essere ordinari, per garantire democraticamente uno standard minimo qualitativo? Indubbiamente le conseguenze delle scelte dettate dalla funzionalità non hanno portato ad una qualità diffusa, ma ad un conformismo formale, spesso scadente anche a livello qualitativo.

Il rispetto della norma di per sé, intesa nella sua esclusiva funzione limitante, non garantisce un alto grado di qualità, se rappresenta il semplice adempimento di una formalità e tutto ciò che è al limite od oltre la norma è visto con sospetto o rifiutato.

Lo sviluppo sostenibile rappresenta una nuova sfida per la nostra società (Tiezzi 1991), ma occorre tenere in considerazione le forti contraddizioni che attualmente caratterizzano il dibattito su questo argomento: «oggi la nuova questione urbana emerge in anni di profonda crisi delle economie e delle società occidentali, anni in cui la crescente individualizzazione e destrutturazione della società e una maggiore consapevolezza della scarsità delle risorse ambientali, unita a domande crescenti nei confronti della sicurezza, della salute e dell'istruzione, del progresso tecnologico e del cambiamento delle regole dell'interazione sociale, costituiscono immagini, scenari, politiche e progetti che sono in parte contrastanti gli uni con gli altri» (Secchi 2013, p. 9).

Per quanto riguarda l'influenza che le normative in materia di sostenibilità possono avere sull'architettura dell'ordinario, le ricadute potenzialmente più rilevanti sono quelle connesse alla promozione del recupero energetico del patrimonio edilizio esistente. Allo stesso tempo le azioni intraprese per conseguire tali miglioramenti allo stesso tempo interessano l'aspetto estetico-formale.

L'involucro dell'edificio, riferendosi all'attuale normativa energetica, ricopre un ruolo fondamentale all'interno del progetto architettonico, del quale diventa espressione privilegiata, ma può risultare vincolato dalle richieste specifiche dettate dalla normativa stessa. Questi aspetti non possono essere sottovalutati, poiché tale condizione condurrebbe ad un paradosso: la sensibilità estetica potrebbe essere imposta quasi esclusivamente dalla normativa, generando nuovamente un fenomeno di standardizzazione. Per questo motivo sia gli interventi sugli edifici esistenti, sia la progettazione *ex novo*, devono essere finalizzati ad un effettivo miglioramento energetico, prestando attenzione in fase di progettazione all'integrazione dei

dispositivi energetici, come nel caso dei pannelli solari o fotovoltaici.

Spesso l'intento progettuale è volto esclusivamente a sottolineare la vocazione sostenibile dell'edificio, attribuendo così una serie di caratteristiche identificative di efficienza energetica, di attenzione agli aspetti ambientali, di innovazione a livello tecnologico, a discapito di altri. Autori come Lance Hosey (2012) evidenziano una totale mancanza di ricerca estetica nella progettazione sostenibile ed identificano in questa mancanza lo scarso successo di alcuni progetti.

Nella ricerca di una risposta il più possibile oggettiva ai problemi dell'ordinario occorre ricordare che le radici delle esigenze umane risiedono nella mente e fanno parte della coscienza dell'uomo, per cui può risultare difficile scindere in maniera assoluta esigenze fisiche ed esigenze mentali, «la fame, il freddo e la paura vanno di pari passo col bisogno di pace, privacy, spazio, armonia, ordine e colore» (Arnheim 1977, p.11); pertanto non basta esclusivamente soddisfare le necessità dell'abitare con soluzioni impiantistiche adeguate o prestazioni energetiche ottimali, ma occorre tenere in considerazione in egual misura la luce, il colore e la progettazione degli spazi vissuti.

Note

1 Sono molti gli slogan pubblicitari che si basano su questi presupposti, come ad esempio il famoso motto di Apple *'be different'*.

2 In Francia per designare le periferie si utilizza il termine *banlieue*, luoghi di edilizia popolare pubblica, sorti principalmente durante la prima metà del secolo scorso, intorno alle grandi città francesi. Il termine stesso deriva da *lieux bannis*, cioè i luoghi del bando, esclusi dalla città. Le rivolte del novembre 2005 sono solo l'ultima manifestazione di un malessere profondamente radicato percepito dai giovani che abitano questi quartieri.

3 Con il termine sostenibilità si considera implicitamente il suo significato declinato in ambito sociale, economico e ambientale.

4 Le ISO 9000 sono una serie di normative e linee guida sviluppate dall'Organizzazione Internazionale per la Normazione (ISO), che definiscono i requisiti per la realizzazione di un sistema di gestione e valutazione della qualità.

5 Il concetto di sviluppo sostenibile è stato introdotto ufficialmente venticinque anni fa dal *Rapporto Brundtland*, nel quale si definisce tale uno «sviluppo che soddisfa i bisogni del presente senza compromettere la possibilità delle generazioni future di soddisfare i propri bisogni» (WCED 1987, p. 24).

6 La direttiva europea è un atto legislativo che richiede il recepimento da parte degli stati membri. Il regolamento può essere equivalente ad una direttiva, con la differenza di essere attivo all'atto della sua pubblicazione, senza la necessità di un recepimento.

7 Per un approfondimento vedere il termine 'qualità' all'interno del glossario.

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf (1969), *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- Arnheim, Rudolf (1977), *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Polity Press, Oxford – Cambridge– Boston.
- Castignone, Silvana (1998), *Introduzione alla filosofia del diritto*, Gius. Laterza & Figli, Roma – Bari.
- De Botton, Alain (2006), *The Architecture of Happiness*, Pantheon Books, New York.
- Dubet, François (1987), *La galère: jeunes en survie*, Fayard, Paris.
- Franco-Repellini, Giovanna (1995), *Una casa non è una tazza. Riflessioni sullo stile e sul gusto nel quotidiano*, FrancoAngeli, Milano.
- Garvin, David A. (1987), *Competing on the Eight Dimensions of Quality*, in «Harvard Business Review», 65, pp. 101-109.
- Grober, Ulrich (2010), *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit-Kulturgeschichte eines Begriffs*, Verlag Antje Kunstmann, München.
- Hosey, Lance (2012), *The shape of Green*, Island Press, Washington.
- Reynaud, Alain (1981), *Société, espace et justice*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Secchi, Bernardo (2005), *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Gius. Laterza & Figli, Roma – Bari.
- Secchi, Bernardo (2013), *La città del XX Secolo*, Gius. Laterza & Figli, Roma – Bari.
- Tiezzi, Enzo (1991), *Il capitombolo di Ulisse. Nuova scienza, estetica della natura, sviluppo sostenibile*, Feltrinelli, Milano.
- Tiezzi, Enzo – Marchettini, Nadia (1999), *Che cos'è lo sviluppo sostenibile? Le basi scientifiche della sostenibilità e i guasti del pensiero unico*, Donzelli Editore, Roma.
- World Commission on Environment and Development (1987), *Our Common Future*, Oxford University Press, Oxford.

IL RAPPORTO TRA L'ORDINARIO E LA NORMATIVA
Maria Canepa



Assenza di bellezza, foto di Tania Costa.

TIPO, STEREOTIPO E SPERIMENTAZIONE LA RESIDENZA SOCIALE FRA TIPOLOGIA E TECNICA

Elisabetta Ginelli, Laura Daglio

Die sogenannte Wohnungsnot, die heutzutage in der Presse eine so große Rolle spielt, besteht nicht darin, daß die Arbeiterklasse überhaupt in schlechten, überfüllten, ungesunden Wohnungen lebt. Diese Wohnungsnot ist nicht etwas der Gegenwart Eigentümliches; sie ist nicht einmal eins der Leiden, die dem modernen Proletariat, gegenüber allen frühern unterdrückten Klassen, eigentümlich sind; im Gegenteil, sie hat alle unterdrückten Klassen aller Zeiten ziemlich gleichmäßig betroffen.

Zur Wohnungsfrage (1872)
Friedrich Engels

L'ordinarietà in architettura può essere assunta con significato positivo e propositivo; possiede potenzialità interpretative e incentiva approfondimenti sul tema dell'Abitare se assunta in termini sistemici. L'ordinarietà viene interpretata come un sistema di concetti preposto ad instaurare al proprio interno relazioni dinamiche fra emergenza, straordinarietà e sperimentazione in una logica di miglioramento continuativo per l'architettura del quotidiano e per questo ricusante le rigidità dello stereotipo. Con questa posizione culturale, il saggio affronta il tema della residenza per tutti, l'ordinario bisogno di casa, che concretizza quantità ragguardevoli di manufatti e quindi significativamente rappresentativa del panorama architettonico/edilizio, sociale e ambientale. Tuttavia, non altrettanto rilevante in termini qualitativi risulta, in Italia, la risposta progettuale e realizzativa, conseguenza di una politica, a nostro avviso, di annichilazione culturale del tema abitativo. Tale stato di cose, carente di sperimentazione, di metodi e strumenti per il progetto e contraddistinto da una risposta convenzionale, è rapportabile ad una condizione ove lo stereotipo rappresenta un'attività progettuale senza ricerca.

La crisi economica attuale ha riportato prepotentemente alla ribalta la questione delle abitazioni rilanciandola in termini di straordinarietà. Il tema del Social Housing, centrale nella realtà contemporanea nazionale e internazionale ricorda, pur con qualche sostanziale differenza, la storica fase emergenziale del secondo dopoguerra sino alla fine degli anni '80. In quel periodo la carenza di abitazioni sollecitò studi metaprogettuali e progettuali, ricerche, metodi e risultati sul campo che, paradossalmente, sembrano del tutto scomparsi dal panorama culturale conoscitivo e formativo istituzionale.

Le modificate condizioni di contesto (CRESME 2012), spostano il dibattito su modi e attori di gestione del processo e, se viene ribaltato il ruolo di promozione all'investitore privato, attraverso meccanismi vincolistici o di incentivazione volumetrica, contemporaneamente, si allarga e si diversifica la tipologia della domanda, che include quote sempre maggiori di quel ceto medio che maggiormente soffre le conseguenze della congiuntura economica e l'involuzione del mercato del lavoro. L'ampliamento dal canone sociale a quello moderato, tuttavia, non sposta significativamente i termini del problema della 'casa per tutti': rispondere alla domanda di alloggi in termini di qualità limitando l'impiego di risorse, che, nel condiviso impegno etico della contemporanea società globale, sono non soltanto economiche ma anche ambientali. Questa ulteriore sfida progettuale, che si accompagna in genere al luogo comune del relativo aumento del costo di costruzione, si affianca al tradizionale tema della residenza sociale enfatizzandone la presunta condizione di straordinarietà.

La reazione del settore delle costruzioni e degli ambiti disciplinari, almeno in Italia, elegge con un anacronistico positivismo l'innovazione tecnica materiale

come unica possibile panacea per rispondere a tale, sommariamente delineato, quadro esigenziale. Un quadro che deve partire dai bisogni dell'uomo, soggettivi e collettivi (Ginelli 2010), materiali ed immateriali, che nascono dall'essere uomo 'pre-tecnologico' «che riteneva di avere idee, di disporre di un senso, di provare dei sentimenti, di tendere a degli scopi¹» o, provocatoriamente, definito «antiquato» (Anders, 1980) rispetto alla supremazia contemporanea della tecnica. Risultano tuttavia trascurate le tecniche dell'organizzazione e quelle morfologiche in cui la prassi diventa *poiesis* (Gregotti 2012), in cui il programma cerca delle finalità, causa di un ruolo negletto della progettazione tipologica che, isolatamente, ripropone decontestualizzate reiterazioni dell'«avanguardia» europea.

La mera innovazione tecnica come immediata risposta ad una condizione d'emergenza presenta, senza un'adeguata consapevolezza, indubbi margini di rischio. È dato diffuso che la continuativa immissione sul mercato di nuovi materiali, sistemi e componenti frutto, non soltanto, del trasferimento tecnologico da altri settori industriali, ha prodotto un'impennata nella percentuale di patologie edilizie, risultato non solo di una insufficiente competenza da parte degli operatori, soprattutto nel progetto dell'interfaccia fra elementi tecnici, ma anche di un'inadeguata ed insufficiente sperimentazione in laboratori di prova, condizione comunque astratta rispetto alla complessità dell'edificio.

Inoltre appare opportuno considerare il rischio di strumentalizzazione economica che l'innovazione tecnica, trainata dal settore produttore di elementi e sistemi, comporta. Due vicende in questo senso offrono spunti di riflessione: da un lato, il successo e l'efficacia delle sperimentazioni sulla prefabbricazione leggera in acciaio² schiacciati nei potenziali sviluppi futuri dal potere economico e politico dell'industria del calcestruzzo armato rappresentata dall'impresa Camus³, vicenda recentemente ricordata nell'esposizione del Padiglione francese alla XIV Biennale di Architettura di Venezia.

In secondo luogo, può essere ricordata l'inedita affermazione che sta avendo l'utilizzo del legno nell'edilizia residenziale in Italia, in particolare del sistema a pannelli Xlam, sull'onda della bolla di mercato innescata dalla ricostruzione post sisma dell'Aquila. L'edificio pluripiano per abitazioni sociali di via Cenni, a Milano⁴, esito di un recente concorso di progettazione indetto da Fondazione Housing Sociale, applica il sistema con struttura portante a cellula in fabbricati alti fino a 9 piani che ospitano alloggi dal taglio non sperimentale quanto la tecnologia lignea utilizzata e dalla limitata flessibilità tipologica ed aggregativa.

Ancora più significativa è l'esperienza, di matrice imprenditoriale, del concorso Housing Contest indetto nel 2010-2011 da Assimpredil Ance, Comune di Milano, Federlegno Arredo, IN/ARCH e Ordine Architetti Milano. L'obiettivo era quello di compilare un repertorio di progetti in grado di offrire determinate prestazioni

in termini di qualità (ambientale, tipologica, morfologica, rispetto delle normative vigenti), nei vincoli di un predefinito costo unitario, da rendere immediatamente disponibili ad Amministrazioni locali e operatori economici che vorranno realizzare alloggi di questo tipo. Benché si possa riconoscere la bontà dei propositi espressi anche nella relativa completezza (tecno-tipologica) del quadro prestazionale richiesto, la vicenda, di cui si individuano illustri predecessori nei *Repertori Tipo* della Regione Emilia Romagna e Lombardia, rivela la sostanziale assenza di sperimentazione tipologica.

Le motivazioni di tale rigidità hanno almeno una duplice matrice ma forti interrelazioni. Da un lato, ragioni culturali che vedono trionfante lo stereotipo dell'alloggio piccolo borghese già codificato dall'esperienza, allora riformatrice, INACasa (INACasa 1949 e 1950). Una fissità che caratterizza l'edilizia privata e che trova ampio consenso nelle imprese o nelle immobiliari, generalmente diffidenti nei confronti di qualsiasi innovazione o sperimentazione soprattutto a fronte di una certezza della domanda così consolidata e immobile nel tempo e che vede i progettisti con un ruolo succube rispetto alle logiche d'impresa.

Si è di fronte infatti ad una sorta di 'prefabbricazione tipologica seriale' che ha trasformato l'offerta progettuale in 'stereotipo': un modello progettuale indifferenziato, conforme, impostato su un'invariante tipologica ed una negazione tecnologica (in senso programmatico), che persiste nel proporre abitazioni anagraficamente recenti ma superate nella concezione diventando, quasi paradossalmente, 'repressive' (De Carlo 1985) sia per i destinatari, sia per gli operatori del settore delle costruzioni più lungimiranti e vivaci culturalmente. La 'prefabbricazione tipologica seriale' ha prodotto abitazioni tanto adottabili quanto superate nel soddisfacimento di esigenze attuali; ha concepito uno spazio disciplinato dalle norme per utenti 'virtuali', statisticamente intesi, predefinendone i desideri e rendendoli ordinari.

Si eludono così esigenze diversificate e in continua evoluzione, anche sostanziate da una domanda carica di un esplicito fattore sociale-culturale degli abitanti, come quella riferibile al cohousing (Sapio 2010), capace di innescare un'auto-organizzazione dal basso nella volontà di concretizzare forme abitative 'altre' che, se ben analizzate, sono di grande aiuto nell'articolare il significato di 'qualità abitativa'. Condivisione è la parola d'ordine che accomuna le esperienze presenti anche in Italia che ambiscono ad un modello abitativo in cui la rigenerazione urbana è ricercata attraverso interventi sugli spazi e sulla qualità della vita. Tale tendenza, che incorpora innovazione tecno-tipologica, suscita sempre più interesse suggerendo un potenziale percorso da esplorare in termini di innovazione tipo-morfologica.

La seconda ragione di rigidità è da imputarsi probabilmente al ruolo della normativa igienico-sanitaria, dei regolamenti locali e degli standard per l'edilizia sociale, che sono preposti al raggiungimento della qualità abitativa, stabilendo, con

un approccio tradizionale descrittivo, la tipologia, il numero e la dimensione dei locali fino all'elenco degli apparecchi sanitari. Pertanto in una relazione biunivoca la norma descrive e contribuisce alla fissità del tipo, rendendolo uno stereotipo, con un garantismo tutto nazionale, atto a prefigurare e prevenire il potenziale abuso edilizio e che trova, simultaneamente, il sostegno sociale e culturale nell'utilizzatore finale che si pone di fronte ad ogni cambiamento come ad una possibile lesione dei diritti personali.

Da questo punto di vista il vincolo dell'aerazione del servizio igienico sanitario è emblematico. Non ritenuto necessario da una normativa nazionale del 1975 (D.M. 5/07/1975), è di fatto diffuso praticamente in tutta Italia, salvo alcune eccezioni, giustificate o da un vuoto normativo o dalla particolarità di alcuni contesti metropolitani distinti da elevata densità abitativa, quale Milano. Eppure, a fronte degli obiettivi di compattezza volumetrica, che richiederebbe, ad esempio, l'adozione del corpo triplo quale strumento riconosciuto di contenimento dei consumi energetici, tale requisito si configura come negazione imprescindibile per questo tipo di sperimentazioni. A nulla vale la considerazione che nei tanto pubblicizzati e ambiti edifici in classe A la ventilazione dei locali, fra l'altro attraverso una pedissequa applicazione *tout court* di modelli nordeuropei, è fondamentalmente meccanica.

La critica alla vigente normativa rispetto agli obiettivi di qualità abitativa apre naturalmente la questione sul suo significato e sulla sua determinazione o, meglio ancora, sulla sua dimensione dinamica o statica (Ciribini 1984), esplicativa dell'omogeneo e del differenziato (Benvenuto 1985), sulla sua funzione informativa rispetto a un'utenza ideale o reale (Luchi 1982), sulla valenza di identità, autorità e valore (Guarnerio et alii 1984) e come orientamento all'azione in termini di coerenza o consiglio (Bobbio 1980). La norma, altro aspetto della tecnica su cui andrebbe riaperto uno studio mirato, dovrebbe essere concepita come un sistema – interpretato come livello strategico fra la proposta ideativa e l'esigenza sociale – portatore di una strategia progettuale di cui siano evidenti gli obiettivi e i risultati impliciti ed espliciti cui può tendere.

La posizione che si intende assumere, quindi, si propone di definire la qualità abitativa come risultato di una costante e consapevole integrazione fra tipologia e tecnica attraverso una ordinaria sperimentazione che risponda ad una ordinaria domanda abitativa sociale in rapporto al fattore tempo. Una corretta impostazione del problema, infatti, porta a considerare la qualità come grado di rispondenza delle prestazioni in uso ai requisiti che fanno capo non solo al settore fisico ambientale o tecnologico, ma anche a quello funzionale-dimensionale ed, in aggiunta, procedurale, che accompagna il prodotto edilizio per tutto l'arco della sua vita utile.

Ad illustrare questa ipotesi vengono portati alcuni esempi ritenuti emblematici, con particolare riferimento alla scala dell'alloggio e dell'organismo edilizio – cui

si restringe l'ambito di indagine del presente lavoro – nella storia della residenza sociale, che si confrontano cioè con l'obiettivo della qualità abitativa in un contesto di scarsità di risorse economiche per un utente finale che non è identificato a priori.

A partire dal 1909 H. Sauvage e C. Sarazin sviluppano una soluzione progettuale finalizzata al miglioramento delle condizioni igienico sanitarie delle case popolari, nei contesti urbani ad elevata densità. Il tipo della casa a gradoni, sfrutta la tecnologia moderna del telaio portante in calcestruzzo per realizzare fabbricati che, pur inserendosi lungo sedi varie di larghezza limitata, possano godere delle massime condizioni di soleggiamento, ventilazione e di un balcone per ogni unità e, conseguentemente, della possibilità di poter derogare al regolamento edilizio di Parigi circa il vincolo del rapporto fra dimensione stradale e altezza del fabbricato. Tale opportunità, tuttavia, si rivela illusoria, inficiando il successo immediato della proposta, che, senza una contropartita nel numero di piani, non consentiva un altrettanto efficiente sfruttamento delle volumetrie sul lotto rispetto a più tradizionali tipologie, anche se, nella più famosa delle realizzazioni al 13 di Rue des Amiraux (1913-30), lo spazio centrale viene destinato a piscina pubblica coperta, significativa apertura ad una pluralità di modelli d'uso e gestione dello spazio.

Fra il 1925 ed 1943 G. Broglio costruisce a Milano, uno dei numerosi episodi della sua ricerca intorno al tema della casa popolare (Broglio 1929), il Quartiere Regina Elena ora Mazzini, destinato alle classi più disagiate. La soluzione adottata, che garantisce una dotazione di servizi ed attrezzature private anche agli alloggi per i 'poverissimi', consente la regolarizzazione delle piante minimizzando gli spazi come conseguenza dell'eliminazione dei connettivi di distribuzione. Questa invenzione tecno-tipologica è resa possibile dall'ingegnosa applicazione dell'emergente tecnologia del calcestruzzo armato che consentiva lo svuotamento dell'involucro murario, spogliato della sua funzione portante, assunta dal sistema puntiforme e sostituito dal doppio paramento a cassa vuota. L'inserimento dei servizi in questa intercapedine, ingrandita ad hoc a realizzare come una sequenza di *bow-window* alternati a finestre e balconi, consente una regolare suddivisione degli ambienti interni potenzialmente destinabili a qualsiasi funzione principale.

Naturalmente la sperimentazione dei Maestri del Movimento Moderno sul telaio strutturale in c.a. rappresenta un'esperienza di tutt'altro respiro. Nell'ambito di tale ricerca tuttavia la strada aperta da Mies van der Rohe e Le Corbusier al Weissenhof Siedlung di Stoccarda nel 1927, circa le potenzialità offerte da questo sistema in termini di pianta libera, soprattutto nell'ambito dell'edilizia residenziale non risulta vincente. Prevale invece un approccio che nel trasferimento dell'efficientismo tayloristico all'architettura si traduce nell'applicazione del concetto di zonizzazione dalla città all'alloggio.

Per ritrovare esempi di altrettanta forza propositiva in tempi a noi più recenti

si segnalano, rispettivamente, lungo il percorso di ricerca tracciato dal Broglio, le sperimentazioni francesi sull'integrazione struttura-impianti di Les Marelles e, sulla linea del *plan libre*, l'edificio Nemausus di J. Nouvel a Nîmes, entrambi in Francia.

Nel primo caso viene utilizzato per il quartiere di 100 alloggi (1971-1975), progettato a Val-d'Yerres dagli architetti B. Kohn e G. Maurios, un sistema prefabbricato a maglia quadrata dove sia i pilastri, cavi, che le travi, a C, sono concepite per ospitare predisposizioni impiantistiche garantendo la massima libertà di organizzazione interna degli alloggi. Nei due fabbricati gemelli di Nîmes (1985-1987) J. Nouvel si confronta con il tema della residenza sociale rispondendo con una soluzione tecno-tipologica che interpreta la qualità abitativa in termini di quantità amplificando la superficie dell'alloggio per superare gli standard correnti e, conseguentemente per bilanciare i costi, riduce all'essenziale o elimina le lavorazioni di finitura e partizione interna (a carico degli abitanti) e mutua materiali e componenti in assemblaggio a secco dalle costruzioni industriali.

In entrambi i casi la sperimentazione si limitò al singolo intervento senza un seguito, per l'eccessiva complessità del programma anche sociale ed economico che comportava, fra l'altro, una fase di partecipazione diretta alla progettazione dell'alloggio da parte degli abitanti, nel caso di Les Marelles e per l'aver trascurato il successivo maggior canone d'affitto nel caso del Nemausus, nonostante i bassi di costi di costruzione, calcolato burocraticamente sulla mera dimensione dell'alloggio.

Sebbene ciascuno dei casi studio esemplificati – frutto di una sintesi che non consente di dare conto dell'effettiva ricchezza delle esplorazioni progettuali europee nell'ambito dell'edilizia sociale – sia necessariamente da interpretare in relazione al contesto storico, economico, sociale in cui sono stati concepiti, alcuni aspetti positivi e negativi consentono di proporre delle riflessioni con particolare riferimento alla situazione contemporanea ed alle tendenze evolutive in atto.

L'ordinaria⁵ sperimentazione tecno-tipologica attuale a fronte della complessità nella composizione e nell'evoluzione della domanda, delle istanze identitarie, dove prevale l'integrazione più che l'autonomia, e soprattutto in un'ottica di controllo delle risorse nel ciclo di vita, si ritiene debba articolarsi intorno ad un concetto di flessibilità tecno-tipologica o multifunzionalità. In altri termini, essa va intesa come la capacità della concezione spaziale del progetto di favorire una dinamica 'elasticità' capace di ostacolare l'obsolescenza funzionale, cioè di potersi adattare, non solo per funzioni diverse alla scala dell'alloggio, in risposta al modificarsi delle esigenze ed alla possibilità di 'personalizzazione', ma anche alla scala dell'organismo edilizio, nella dotazione di luoghi privati, semi-privati pubblici e semi-pubblici, passibili di una pluralità di modi d'uso contemporanei e nel tempo. Ciò è possibile se si concepisce la flessibilità tecno-tipologica con obiettivi di ostacolo al degrado fisico, interpretandola come scelta di soluzioni e tecniche che si orientino verso

obiettivi di massima durabilità e contemporaneamente di massima manutenibilità, ispezionabilità e trasformabilità di sistemi e componenti, che possano resistere all'azione del tempo e alla sua durata (Jourda 2009). Questo non richiede una straordinaria innovazione dal punto di vista tipologico e tantomeno tecnico ma un sostanziale cambiamento di prospettiva culturale.

Note

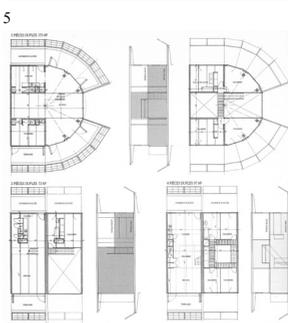
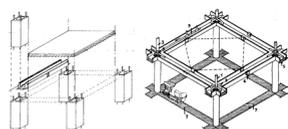
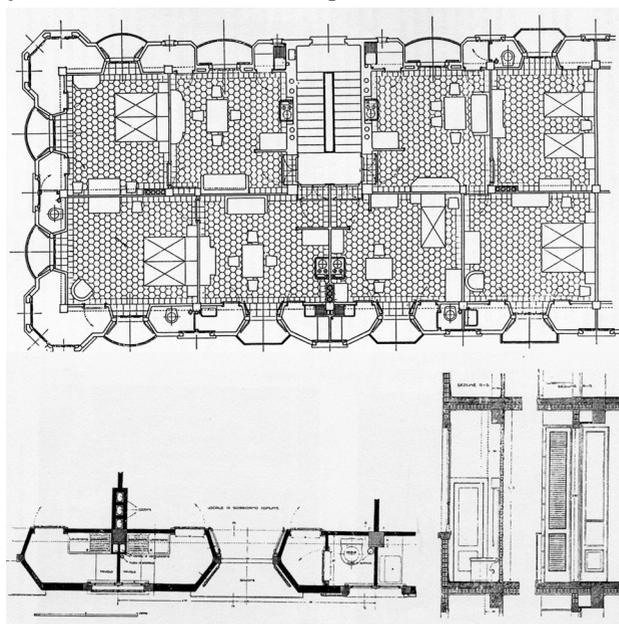
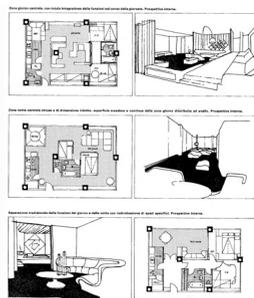
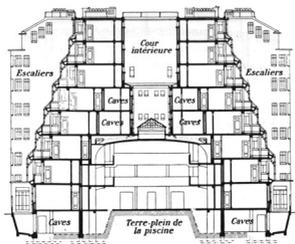
- 1 «Queste domande nell'età della tecnica restano inevase, non perché la tecnica non è ancora abbastanza perfezionata, ma perché non rientra nel suo programma trovare risposte per simili domande. La tecnica, non salva, non redime, non svela la verità, la tecnica funziona.» (Galimberti 2006).
- 2 Si pensi alla totale indifferenza del settore produttivo alle sperimentazioni degli anni Cinquanta di J. Prouvé e al distacco della cultura architettonica dalla sua geniale esperienza.
- 3 Non è certo l'unico esempio di orientamento del cambiamento tecnologico nel settore delle costruzioni dovuto ad una spinta economica.
- 4 Rossiprodi Associati s.r.l, Borlini & Zanini SA, *Cenni di cambiamento*, 2012-13.
- 5 Attributo da intendersi in senso positivo quale costante ricerca e applicazione.

Bibliografia

- Anders, Günther (1980), *Die Antiquiertheit des Menschen II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Oscar Beck, München, trad. it., *L'uomo è antiquato II. Sulla distruzione della vita nell'epoca della Terza Rivoluzione Industriale*, 2007, Bollati Boringhieri, Torino.
- Benvenuto, Edoardo (1985), «L'informazione per il recupero: il sistema informativo: norma e progetto», in *Recuperare*, 19.
- Bobbio, Norberto (1980), *Norma*, in Enciclopedia, Vol. 9, Einaudi, Torino.
- Broglio, Giovanni (1929), *L'Istituto per le case popolari di Milano e la sua opera tecnica dal 1909 al 1929*, Bertieri, Milano.
- Ciribini, Giuseppe (1984), «Il sistema normativo», *Recuperare* n. 13.
- Cresme, Fondazione Housing Sociale (2012), *Il mercato delle costruzioni. XIX Rapporto congiunturale e previsionale CRESME. Lo scenario di medio periodo 2011-2015. Novembre 2011*, Milano.
- Daglio, Laura (2005), *Riflessioni sulle tipologie della contemporaneità*, in «La casa popolare in Lombardia. 1903-2003», a cura di Pugliese, Raffaele, Unicopli, Milano.

- De Carlo, Giancarlo (1985), "Note sull'incontinente ascesa della tipologia", *Casabella*, n. 509-510.
- Engels, Friedrich (1998), *Zur Wohnungsfrage, Volksstaat*, Lipsia, 1887, trad. it, *La questione delle abitazioni*, Editori Riuniti, Roma.
- Ferrier, Jacques, a cura di (2008), *Architecture=durable*, Éditions du Pavillon de l'arsenal, Paris.
- Galimberti, Umberto (2006), *Parole Nomadi*, Feltrinelli, Milano.
- Ginelli, Elisabetta (2010), *La flessibilità tecno-tipologica nelle soluzioni progettuali e costruttive*, in «Abitare. Il progetto della residenza sociale fra tradizione e innovazione», a cura di Bosio, Elio - Sirtori, Warner, Maggioli, Santarcangelo di Romagna.
- Ginelli, Elisabetta - Bosio, Elio - Sirtori, Warner - Castiglioni, Lucia - Bosio, Andrea (2013), *Territori Spazi Tecnologie dell'abitare. Progettare un futuro possibile*, Aracne, Roma.
- Ginelli, Elisabetta (2014), *Cohousing and self-building. a self-refurbishment process*, in «Cohousing. Programs and projects to recover heritage buildings», a cura di Baratta, Adolfo F. L. – Finucci, Fabrizio – Gabriele, Stefano – Metta, Annalisa – Montuori, Luca – Palmieri, Valerio, Edizioni ETS, Pisa.
- Gregotti, Vittorio (2002), *Architettura, tecnica, finalità*, Laterza, Bari.
- Guarnerio, Giovanna - Carità, Giuseppe - Castagno, Laura - Petrillo, Antonio - Rotta-Loria, Francesca (1984), *La regola e il comportamento verso una nuova concezione della formazione edilizia*, Associazione Italiana Ricerca per l'Edilizia, FrancoAngeli, Milano.
- Jourda, Françoise-Hélène (2009), *Petit manuel de la conception durable*, Archibooks+Sautereau Éditeur, Paris.
- INACasa, Piano incremento occupazione operaia, Case per lavoratori (1949), *Quaderno 1, Suggerimenti, norme e schemi per la l'elaborazione e presentazione dei progetti, bandi dei concorsi*, Damasso, Roma.
- INACasa, Piano incremento occupazione operaia, Case per lavoratori (1950), *Quaderno 2, Suggerimenti esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Danesi, Roma.
- Luchi, (1982), "Questa norma è poco esigente", in «L'impossibilità di essere normati», a cura di Piardi, Silvia, *Costruire per Abitare*, n. 3.
- Pittini, Alice - Laino, Elsa (2011), *Logement social européen 2012. Les routes d'un secteur*, Cecodhas housing Europe's Observatory, Bruxelles, avec le soutien de la Building and Social Housing Foundation (BSHF).
- Roy, Robin - Cross, Nigel (1975), *Technology and Society*, The Open University, Bletchley.
- Sapio, Antonella, a cura di (2010), *Famiglie, reti familiari e co-housing. Verso nuovi stili del vivere, del convivere e dell'abitare*, FrancoAngeli, Milano.

TIPO, STEREOTIPO E SPERIMENTAZIONE
Elisabetta Ginelli, Laura Daglio



3

6

- 1 Rossiprodi Associati s.r.l, Borlini & Zanini sa, 'Cenni di cambiamento', Via Cenni, Milano 2012-13.
- 2 Henri Sauvage, Charles Sarazin, Immeuble Rue des Amiraux, Parigi, 1922.
- 3 "Tipo fondamentale ultra popolare di 1, 2, 3 locali costruito nel 1925-26 al quartiere Regina Elena.
- 4 Kohn, G. Maurios, Quartiere Les Marelles, Val-d'Yerres (1971-1975).
- 5 Kohn, G. Maurios, Quartiere Les Marelles, Val-d'Yerres (1971-1975).
- 6 Jean Nouvel, Nemausus, Nîmes, (1985-1987).

HONG KONG CRONACA DI UN'ECLATANTE VITTORIA DEL GENERICO

Antonio Lavarello

La Città Generica è la città liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza dell'identità.

La Città Generica spezza questo circolo vizioso di dipendenza: è soltanto una riflessione sui bisogni di oggi e sulla capacità di oggi. È la città senza storia.

È abbastanza grande per tutti. E' comoda.

Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi.

La Città Generica (2006)

Rem Koolhaas

Extra-ordinario vs ordinario

La condizione della città di Hong Kong per molti versi può essere definita *straordinaria*. In primo luogo risultano eccezionali le condizioni geopolitiche entro le quali questa città si è sviluppata; le forme di autonomia delle quali essa ha potuto e può godere sono di natura molto particolare e ne fanno un'anomalia a livello globale: dapprima colonia della Corona britannica strappata al Celeste Impero; in seguito, a partire dal 1997, ibrido *pro tempore* tra il socialismo (ormai *di mercato*) della Repubblica Popolare Cinese, la precedente condizione coloniale e un'autonomia mai davvero provata fino in fondo¹.

Hong Kong riveste inoltre un ruolo fuori dall'ordinario nel contesto dell'economia mondiale, in ragione della combinazione tra la prossimità con uno dei principali distretti industriali cinesi e la specificità geopolitica sopra brevemente delineata. Può essere considerata una *città globale*, una qualifica che secondo Saskia Sassen (2006) è attribuibile solo ad una quarantina di metropoli in tutto il mondo, nelle quali la presenza delle sedi centrali di aziende e mercati produce una concentrazione di risorse e di connettività largamente maggiore che nelle altre centinaia di città che pure sono inserite a vario titolo nei circuiti globali. Anche nell'ambito già ristretto delle città globali la posizione di Hong Kong è particolarmente rilevante: la classifica redatta dal 2008 dal *Globalization and World Cities (GaWC) Research Network* la colloca al terzo posto per importanza.

Queste straordinarie condizioni al contorno si traducono in un'esperienza estetica altrettanto eccezionale. Per Vittorio Magnago Lampugnani la *bellezza* di Hong Kong è «indiscutibile ed eccitante» (1993, p. 10). Se parlare di bellezza appare problematico, si può più correttamente affermare che Hong Kong sia una città dotata di *fascino*, di una potente carica *seduttiva*, di un *carattere* forte; ci si può riferire a categorie estetiche quali il *sublime*, il *perturbante*, lo *straniante*, o alla nozione di *shock*². Ancora Magnago Lampugnani scrive di una metropoli allo stesso tempo «fascinating and distressing» (p. 11).

Imprevedibilmente il fascino anomalo di Hong Kong non sembra chiamare in causa l'architettura, perlomeno non così come è intesa nella tradizione occidentale, ovvero ciò che viene separato dall'edilizia ordinaria e dal resto della realtà per mezzo dell'innalzamento di un *recinto* intellettuale, del volontario inserimento di un *significato*, del richiamo ad un *altrove* rispetto al qui ed ora della forma e della materia (Galli 2008). Il carattere straordinario di Hong Kong è generato da elementi ordinari: dall'edilizia commerciale dei *mall* al brulicante microcosmo della vita di strada, dalle scatole di vetro prodotte dalle società di ingegneria globalizzate, al sistema di trasporti capillare e fluido quanto anonimo nelle forme, fino alla pura estensione quantitativa degli edifici residenziali ritratti nelle fotografie di Michael Wolf³.

Sconfitte

Hong Kong accoglie alcune brucianti sconfitte dell'architettura propriamente detta, disarcionata nel tentativo di cavalcare la corsa della tigre asiatica.

Un progettista raffinato come Paul Rudolph realizza le torri gemelle ora denominate Lippo Center (1988), una pallida reminiscenza della propria maestria compositiva rivestita da una volgare facciata continua in cristallo riflettente.

L'edificio della Bank of China progettato da Ieoh Ming Pei (1990) si dimostra più efficace nel produrre un'icona urbana sufficientemente riconoscibile, ma non si colloca tra i progetti più riusciti dell'architetto sino-americano, la cui ossessione geometrica per il triangolo viene in questo caso tradotta in una macro-griglia strutturale fuori scala che attraversa l'ennesimo *curtain wall* specchiante⁴.

Norman Foster realizza a Hong Kong la sede della Hong Kong and Shanghai Bank (1985), vero e proprio manifesto dell'*high-tech* come linguaggio del capitale finanziario internazionale⁵. Se il grande vuoto centrale dominato dall'ordine gigante della struttura è uno spazio di grande suggestione e qualità, la scelta strategica di presentare l'edificio come una sorta di macchina da uffici si rivela particolarmente debole in una città che si presenta essa stessa come un enorme ingranaggio⁶. La HKSB si fa sempre meno efficace con il crescere in altezza, in sfarzo e in novità degli edifici che la circondano, fino quasi a soffocarla; ormai appare come una sorta di attrezzatura urbana, uno degli onnipresenti impianti di condizionamento cresciuto a dismisura⁷.

Anche gli edifici progettati e costruiti a Hong Kong da Daniel Libeskind (Run Run Shaw Media Center, City University of Hong Kong, 2011), Zaha Hadid (Innovation Tower, Hong Kong Polytechnic University, 2013) e Frank Gehry (edificio residenziale Opus, 2012) se possono risultare interessanti qualora considerati di per sé, a confronto con l'implacabile violenza del tessuto urbano di questa città costituiscono poco più che irrilevanti bizzarrie, insignificanti variazioni del frastuono visivo di fondo.

A Hong Kong dedicare troppa attenzione all'*architettura* significa rischiare di compiere l'errore che secondo Rem Koolhaas ha caratterizzato tutto il corso del XX secolo: «leggere al microscopio una nota a piè di pagina sperando che si trasformasse in un romanzo». Significativamente Koolhaas aggiunge subito dopo: «la nostra preoccupazione per le masse ci ha reso ciechi all'Architettura della Gente» (2006a, p. 64).

Generico

Puay-peng Ho, architetto e storico, commenta il mancato esercizio della critica architettonica a Hong Kong confermando la sostanziale *assenza* dell'architettura nella propria città:

«First of all, we don't have enough good buildings to talk about in Hong Kong unfortunately. I am not attacking our HKIA members. But to be very honest, we don't have enough buildings that can represent a broad range of approaches in architecture. Let's put it this way. Our buildings tend to be very narrowly-defined, and seldom go beyond successful, efficient, commercial buildings, that are our drawback. For an architectural critic to be able to survive, there should be enough varieties of building types, enough varieties of building design approaches, enough varieties of material and technological elements, so that when they comment, they can have a broad base to comment on. Hong Kong architecture is so narrow that it's really hard to form that. So you can only talk about one commercial building versus another commercial building, or one residential development versus another residential development. There is no difference in styles for most of the recent buildings; there is no distinctive stylistic difference or even no distinctive difference in materials. Materials are almost the same. So we don't have enough depth for architecture here locally» (Ho 2010, p. 24).

Le parole di Ho sembrano ricalcare ciò che Koolhaas scrive a proposito delle *New Town* di Singapore accennando alla «loro assenza di dettagli, i loro puri accumuli di numeri» (2010, p. 49), e dipingono il ritratto di un'edificazione *generica*, di una «città senza qualità» ritornando ancora alle parole di *Singapore Songlines* (p. 87). L'omogeneità che Ho descrive - tipologica, tecnologica, stilistica - non è altro che mancanza di *specificità*, rispetto al luogo in cui l'edificio si colloca, alla funzione che ospita e, soprattutto, al significato che potrebbe incorporare. È lo svuotamento di significato indicato da Hans Ibelings come uno dei caratteri della contemporaneità nel suo *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization* (2002), con diretto riferimento alle città asiatiche. Con *La Città Generica* (2006b) Koolhaas si occupa, secondo Gabriele Mastrigli, «dell'architettura dopo l'architettura, verificando innanzitutto sul campo se non sia esaurito il suo compito tradizionale di dare forma e identità all'abitare» (2006b, p. 117) Nello scrivere questo libro il teorico olandese ha certamente negli occhi anche Hong Kong; seppur non vi siano citazioni esplicite, sono numerosi i riferimenti riconoscibili: dall'insistenza sull'asiaticità e tropicalità di questa nuova forma di paesaggio urbano (p. 32) ai «templi tra i palazzi per uffici» (p. 37), dal ruolo di una natura spesso lussureggiante (p. 38) alla verticalità (pp. 38-39), dalla complessità del sistema di percorsi pedonali (pp. 41-42) sino alla relazione *ipocrita* con il proprio passato (pp. 45-47).

In *Junkspace* Koolhaas penetra nelle viscere della città generica e racconta ancor

più dettagliatamente la (non) qualità dello spazio contemporaneo. Se «il prodotto costruito della modernizzazione non è l'architettura moderna ma il *Junkspace*» (2006a, p. 63) non stupisce che ad Hong Kong, uno dei picchi della modernizzazione globalizzata, si trovi così poca architettura e così tanto spazio-spazzatura. Come il *Junkspace*, Hong Kong è un'impresa edilizia straordinaria, ma non può essere «misurata sulla stessa scala» (p. 64) di ciò che è stato costruito dalle generazioni precedenti, non può essere osservata con gli occhiali attraverso i quali si guarda (e si riconosce) l'architettura.

Anche Saskia Sassen, come Ho e Koolhaas, analizzando le città globali fa riferimento ad un ambiente sostanzialmente omogeneizzato da un punto di vista architettonico: da un lato ciò corrisponde al livellamento estetico delle merci – tra cui l'edilizia - allo scopo di renderne il consumo il più possibile esteso su scala mondiale, dall'altro lato «l'economia globale richiede infrastrutture globali standardizzate e le città globali rappresentano le più complesse espressioni di tali infrastrutture» (2006a, p. 28). A tale proposito vale la pena ricordare il fenomeno dei *farmaci generici*⁸, i medicinali che posseggono le stesse proprietà curative di quelli brevettati senza possederne l'*identità* commerciale. Così la città generica e il *junkspace* non posseggono un'*aura* architettonica ma assolvono ugualmente a compiti funzionali e anche estetici; essi non sono architettura ma, più o meno efficacemente, lo sembrano, in qualche caso ricorrendo ad una perfetta *riproduzione* di altri edifici⁹. Sotto questa luce, lo *skyline* di Hong Kong Island visibile da Tsim Tsa Tsui, l'estrema punta della penisola di Kowloon, assomiglia allo scaffale di una farmacia sul quale si allineano, offrendosi allo sguardo del consumatore, anonimi ma colorati contenitori di sostanze sintetizzate in laboratorio: *high-tech, po-mo, minimal*, etc.

Densità

Per Saskia Sassen la densità è elemento irrinunciabile dell'economia delle città globali:

«Quanto più le operazioni di un'azienda sono globalizzate e il suo prodotto digitalizzato, tanto più complesse diventano le funzioni della sua sede centrale e tanto più il loro espletamento trae, di conseguenza, vantaggio da ambienti densamente abitati e ricchi di risorse. Nelle città globali, dunque, l'interazione della centralità e della densità abitativa assume un significato strategico del tutto nuovo: la densità fisica è la forma urbana che ospita un insieme sempre più complesso di attività per la gestione, la manutenzione, la progettazione, l'implementazione e il coordinamento delle operazioni globali delle aziende e dei mercati» (2006, p. 27).

A Hong Kong la densità per chilometro quadrato raggiunge picchi di 50000 abitanti. Le ambizioni di Hong Kong costringono sette milioni di persone a muoversi rapidamente e a produrre intensamente in un territorio di esigue dimensioni e dalla topografia accidentata. Il problema della congestione si manifesta sin dai primi anni del periodo coloniale, come notano Pryor e Pau (1993, p. 98)¹⁰.

È proprio alle diverse forme di intelligenza individuale e collettiva connesse al superamento del problema della densità che questa città deve gran parte del suo fascino. Per Vittorio Magnago Lampugnani «density is the direct result of the cultural need to communicate immediately and continuously; it is the essence of the urban, and it attains its apotheosis in the metropolis» (1993, p. 9): l'esperienza della densità estrema di Hong Kong può quindi essere considerata esperienza urbana per eccellenza. Magnago Lampugnani parla di «a novel aesthetics of the city» (1993, p. 10), l'«estetica della densità».

Le risposte alla congestione vengono esercitate alla macro-scala della pianificazione urbana come alla micro-scala delle quotidiane scelte individuali, ma si tratta quasi sempre di soluzioni improntate al pragmatismo, lontane dalle ambizioni dell'architettura; soprattutto risulta interessante l'interazione tra i due livelli di intervento, come pure rilevano Adam Frampton, Jonathan Salomon e Clara Wong in *Cities Without Ground. A Hong Kong Guidebook*: «urbanism in Hong Kong is a result of a combination of top-down planning and bottom up solutions, a unique collaboration between pragmatic thinking and comprehensive masterplanning, played out in three-dimensional space». *Cities Without Ground*, al quale ci riferiremo anche in seguito, mette in campo un'analisi dettagliata – e al contempo suggestiva – dei principali snodi infrastrutturali di Hong Kong, restituendone la complessità con fotografie, diagrammi ed esplosi assonometrici¹¹.

Le soluzioni alla scala urbana comprendono la costruzione di *New Town* (nove, a partire dal 1972) e il *reclaiming land*, la vorace attività di conquista di nuovi spazi sottratti al mare per mezzo di riempimenti artificiali; la prima operazione di questo tipo, nella zona di Bonham Strand, risale al 1851 (Pryor e Shiu-hung 1993). Il risultato più evidente di questa quotidiana battaglia con la cronica scarsità di spazio è però il verticalismo selvaggio, una corsa verso l'alto che rappresenta un'efficace metafora della ferocia del capitalismo asiatico. Attualmente vi sono in città più di duemila edifici più alti di cento metri (Meyer 2013) con sette torri tra le prime cento al mondo, mentre basta uno sguardo alle diverse generazioni degli edifici residenziali di Hong Kong (Yeung e Wong 2003) per rilevare che l'evoluzione del tipo ha coinciso sostanzialmente con una crescita esponenziale del numero di piani. Il semplice schizzare in alto della variabile *h* ha prodotto uno degli *skyline* tra i più impressionanti del globo, capace di ispirare la Los Angeles di *Blade Runner* e di diventare il docile supporto per uno spettacolo di luci e suoni che si ripete due volte

alla settimana, coinvolgendo tutti gli edifici più importanti del Victoria Harbour; l'evento reiterato *regolarmente* trasforma l'eccezione in standard.

Meccanismo I

È nella gestione dei flussi di cose e soprattutto persone che si concentrano le risposte al problema della densità, traducendosi in un sistema di trasporti efficientissimo e in una complessa organizzazione tridimensionale dei percorsi e degli spazi pubblici e semi-pubblici. Hong Kong sembra corrispondere con precisione alla definizione dell'ambiente delle città globali fornita da Saskia Sassen: «un'infrastruttura abitata» (2006, p. 28). L'esperienza estetica che è possibile provare a Hong Kong risiede proprio nella sensazione di far parte di un grande *meccanismo* perfettamente funzionante, nella percezione della *fluidità* con cui la si attraversa.

I percorsi sono tutti interconnessi, si emerge dalla metropolitana per arrivare sulla coperta del vecchio Star Ferry, si scende dall'autobus e si viene risucchiati dalle lunghissime scale mobili che si arrampicano sulle alture della città, il treno che proviene dall'aeroporto conduce direttamente nel cuore di un grande *mall*. Attraverso un intricato ed esteso sistema di passaggi sopraelevati si può percorrere tutta la parte centrale di Hong Kong Island, attraversando edifici pubblici e privati; ci si muove da un paesaggio artificiale ad un altro senza toccare il traffico veicolare. La realizzazione delle passerelle non risponde ad un pianificazione dall'alto, ma è il risultato di tante piccole scelte architettoniche non coordinate ma egualmente pervasive e coerenti: è uno spazio straordinariamente suggestivo, dai tratti piranesiani, e che pure nasce da scelte che potremmo definire di *ordinaria* amministrazione. Ci si può ancora riferire a *Cities Without Ground*: «Footbridge networks throughout the city that grew piecemeal, built by different parties at different times to serve different immediate needs, eventually formed an extensive network and became a prevailing development model for the city's large-scale urban projects» (Frampton – Salomon – Wong 2012, p. 6). Peraltro in questa prospettiva si rivela con chiarezza il senso del titolo di questa *Hong Kong Guidebook* alternativa: «Hong Kong enhances three-dimensional connectivity to such a degree that it eliminates reference to the ground altogether. Hong Kong is a city without ground» (p. 6). La presenza e la posizione del suolo naturale a Hong Kong sono pressoché irrilevanti per la vita che si svolge nella città: ci troviamo di fronte ad una completa artificialità che consente la più ampia libertà di movimento nelle tre dimensioni, prescindendo da ogni riferimento esterno. In *CWG* si fa accenno ad un'«urbanistica labirintica» dove persino gli abitanti del luogo perdono l'orientamento (p. 28), con percorsi talvolta molto rapidi, talvolta tortuosi per ragioni di allestimento commerciale. Non esiste un *campo* o degli *oggetti*, ma un sovrapposizione di sistemi distributivi che si ramificano continuamente: «the impression of the city as a continuous, urban-scaled interior»

(p. 17); Koolhaas attribuisce simili proprietà al *Junkspace* scrivendo che «è sempre un interno, così esteso che raramente se ne possono percepire i limiti; promuove il disorientamento con ogni mezzo (specchi, eco, superfici lucide...)» (2006a, pp. 64-65). In effetti Hong Kong, dove si possono percorrere chilometri senza uscire all'esterno, sembra prefigurare la profezia di Koolhaas: «inconsapevolmente, tutti gli architetti stanno forse lavorando su uno stesso edificio, per ora separato, ma dotato di recettori nascosti che lo renderanno un giorno coerente» (Koolhaas 2006a, p. 65). Secondo il teorico olandese è l'aria condizionata ad aver dato vita all'edificio senza fine; a Hong Kong ovunque si vada si è sottoposti alla gerarchia degli spazi imposta dalle condizioni climatiche artificiali (Frampton – Salomon – Wong 2012, p. 101)¹², un altro caso di soluzione tecnica (e dunque ordinaria) che «lascia indietro l'architettura» (Koolhaas 2006a, p. 65);

Se, come scrivono Frampton, Salomon e Wong, a Hong Kong saltano le relazioni figura-sfondo (2012, p. 101), si comprendono meglio gli insuccessi delle architetture iconiche a cui si è accennato in un precedente paragrafo: esse cercano di imporsi come oggetti isolati in una città nella quale il valore estetico che essa possiede è generato da ciò che sta tra (e sotto) gli edifici, da ciò che resta invisibile finché non si penetra nelle sue viscere meravigliose.

In questo senso Hong Kong rappresenta un paradigma sostanzialmente diverso da New York: mentre la congestione di Manhattan genera la giustapposizione di mondi diversi (si veda *Delirious New York*, Rem Koolhaas), per la città asiatica si può parlare di densità *tra le cose*, saturazione degli interstizi. A Manhattan si prova la sensazione di prendere parte ai movimenti collettivi di una folla anonima, ma essi si svolgono pur sempre tra le sagome severe degli edifici, sopraffatti dalla solidità del costruito e dalla geometria della griglia che impone la propria *regola*. A Hong Kong i flussi di persone si scavano da sé i propri percorsi, conquistano i propri spazi e li auto-strutturano, si infiltrano tra gli edifici e dentro di essi e li svuotano di significato formale.

Meccanismo II

Se la qualità urbana di Hong Kong è in gran parte prodotta dallo spettacolo dell'efficienza e della fluidità, si può rintracciare un riferimento teorico nelle visioni prodotte dai membri di Archigram negli anni '60.

Il collettivo inglese, pur utilizzando materiale culturale proveniente dalla cultura *popolare*, costruisce un immaginario collettivo *straordinario*, profetizzando ciò che ad Hong Kong si *realizzerà* in forma del tutto ordinaria, ormai depurato dalla retorica (fanta)scientifica e *tecno-latrix* e dalle suggestioni psichedeliche. Peter Cook ha più volte espresso grande interesse per il fenomeno urbano rappresentato da questa città, in particolare per la tridimensionalità della struttura urbana, e al contempo

ha sottolineato la scarsa qualità dell'interpretazione architettonica di questo stesso tema (2014). D'altra parte l'urbanistica tridimensionale che Cook vede realizzata in Hong Kong è quella stessa che descrive in *Architettura: azione e progetto* (1970, p. 81), dove viene prefigurata «la città che diventa un singolo edificio».

Hong Kong è la densità articolata tridimensionalmente di *Plug-in City* (Chalk, Cook, Crompton 1964) incrociata all'efficienza di *Computer City* (Crompton 1964) e animata dal disordine seducente e provvisorio di *Instant City* (Cook, Crompton, Herron 1968). Quest'ultima in particolare richiede qualche parola in più, non solo perché Magnago Lampugnani sostiene che Hong Kong sia «an enormous monument to the transitory» (1993, p. 11), ma anche perché la concezione di *Instant City* sembra oscillare proprio tra l'ordinarietà e la straordinarietà: l'esperienza straordinaria della metropoli viene resa ordinaria attraverso la mobilità e la flessibilità della tecnologia, colorando la banalità dei sobborghi. Anche a Hong Kong accade qualcosa di analogo: l'esperienza eccezionale che l'architettura da sempre promette è resa *accessibile* diffusamente attraverso strumenti *ordinari*.

Ordinario disordinato

La congestione *caotica* di Hong Kong (contro la densità *regolata* di Manhattan) produce *bellezza* senza i mezzi straordinari dell'architettura, ma attraverso un pragmatismo ordinario e disordinato insieme. Già nelle prime fasi di sviluppo della colonia britannica manca un regolamento edilizio preciso e completo e anche quando vengono introdotte delle regole il controllo risulta velleitario. In molti casi l'attività edilizia non è condotta sotto la supervisione di architetti o ingegneri, determinando una crescita urbana disordinata e gravi problemi di salute pubblica (Pryor – Pau 1993, pp. 99-102). Magnago Lampugnani parla di sviluppo senza pianificazione, generato dalla sovrapposizione e dal conflitto tra intenzioni diverse (1993). Ciò appare tanto più evidente se si passano in rassegna le tattiche dei singoli individui o delle piccole comunità: dai minuscoli altari di strada dove pregare nei ritagli di una vita dai ritmi massacranti, ritratti da Michael Wolf nella serie *Earth Gods*, all'intraprendenza dei commercianti nell'occupare il suolo pubblico con la propria merce, sino agli insediamenti informali sulle coperture degli edifici; questi ultimi, analizzati e descritti da Rufina Wu (architetto) e Stefan Canham (fotografo) in *Portraits from Above* (2009), contribuiscono ad accentuare il carattere stratificato del tessuto urbano. In questo senso uno dei fenomeni più interessanti è l'uso informale degli spazi pubblici o semi pubblici che i lavoratori e soprattutto le lavoratrici immigrate mettono in atto per supplire alla mancanza di luoghi privati nei quali passare il proprio tempo libero. Queste persone, provenienti in gran parte dal Sud-est asiatico, molto spesso risiedono nelle abitazioni delle famiglie presso le quali lavorano come collaboratrici domestiche; anche coloro che vivono in appartamenti

in affitto hanno a disposizione superfici minime. Nel fine settimana si riversano sui marciapiedi, nei portici, nelle passerelle, negli atrii dei centri commerciali, nei parchi, radunandosi in piccoli gruppi sulla base della comune provenienza, di rapporti di amicizia e parentela. Suddividono lo spazio con partizioni temporanee di cartone, lo allestiscono con coperte, tappeti, cuscini, installano impianti stereo; giocano a carte, cantano, ballano, mangiano, bevono, chiacchierano. A segnare simbolicamente la vittoria della *streetlife* quotidiana sull'architettura eccezionale è il destino del grande atrio della Hong Kong and Shanghai Bank di Foster che nel fine settimana viene invaso dalle lavoratrici, le quali ne apprezzano particolarmente le caratteristiche: riparato dalle intemperie e completamente libero da ingombri strutturali. Lo stesso sir Foster riconosce la vittoria, mostrando in giro (si veda la Biennale di Venezia del 2012, significativamente intitolata *Common Ground*) con *fair play* e ironia una bellissima foto di Joseph Nye che ritrae dall'alto, attraverso la copertura di vetro, l'assembramento domenicale.

Si tratta a tutti gli effetti di uno *spettacolo dell'ordinario*, che pur sollevando interrogativi sulla crudeltà del capitalismo asiatico, produce una potentissima esperienza estetica; Saskia Sassen riconosce che «le città di oggi costituiscono il terreno su cui persone di tutto il mondo si incrociano con modalità possibili in nessun altro luogo. In queste città complesse la diversità può essere esperita attraverso la routine della vita quotidiana, del posto di lavoro, del trasporto pubblico e di eventi urbani quali le dimostrazioni e i festival» (2006, p. 29) e che la città acquisisce *appeal* turistico «anche per le sue sorprese urbane e per i suoi abitanti visti come un fenomeno esotico» (p. 31).

Uno straordinario paradigma di questa interpretazione disordinata della densità è fornito dalle Chungking Mansions, un grande edificio degli anni '60, collocato nel cuore commerciale e turistico di Kowloon che accoglie all'incirca novanta *guesthouse* a bassissimo costo per un totale di posti letto che si aggira intorno alle mille unità. Nelle Chungking Mansions, che contengono anche attività commerciali e ristorative, si raccolgono migliaia di immigrati più o meno irregolari, rifugiati in attesa del riconoscimento del proprio status, commercianti che fanno la spola tra le fabbriche di Shenzhen e i mercati dei paesi in via di sviluppo, *pusher* e prostitute; è stato calcolato che vi si incrociano cittadini di oltre 120 nazionalità diverse. Gordon Mathews, un antropologo della Chinese University di Hong Kong, ha dedicato alle Mansions una ricerca sul campo durata quattro anni, e un libro dal titolo significativo: *Ghetto at the Center of the World* (2011). La tesi di Mathews è che l'edificio sia un esempio di quella che definisce «low end globalization» (pp. 19-20); si tratta di quei fenomeni di globalizzazione che coinvolgono le grandi masse in movimento tra oriente e occidente, sud e nord del mondo, e non i flussi materiali o immateriali, turistici o lavorativi che spostano le élite internazionali da una città globale all'altra¹⁴. È

una globalizzazione ordinaria e disordinata, invisibile ma concretamente importante per l'economia mondiale¹⁵, sporca, sommersa, incomprensibile a prima vista ma profondamente razionale nei propri meccanismi. È quel sottobosco informale che secondo Saskia Sassen cresce rigoglioso nelle città globali sostenendone lo sviluppo (2006, pp. 42-48).

Le questioni delineate in questo ultimo paragrafo consentono di avanzare alcune osservazioni conclusive sulle relazioni tra *ordinarietà* e *disordine*. Se guardiamo alla metropoli asiatica la nozione di ordinario appare infatti distante da quella di ordinato, codificato, pianificato; il *normale* non è il *normato*, bensì l'*istintivo*, lo *spontaneo*; è la regola a costituire un'eccezione. Ciò non sembra distante dal concetto fisico di entropia: il disordine cresce *naturalmente* mentre ogni operazione normativa è un'azione straordinaria.

Note

1 Hong Kong con qualche riserva può essere considerata una città-stato: sempre meno frequenti con l'affermarsi degli stati-nazione, le città-stato continuano ad essere percepite come una forma particolarmente *pura* di città: si tratta di *eccezioni rappresentative*, si potrebbe scrivere con un ossimoro. Esse sembrano collocarsi particolarmente vicino a modelli teorici come quello dell'*Utopia* di Thomas More, o ad un fenomeno storico seminale come quello delle *polis* greche.

2 Per un'esaustiva trattazione delle vicende del *perturbante* – e di altre categorie analoghe – nella storia culturale dell'architettura occidentale si veda il testo di Anthony Vidler (2006).

3 Ci riferiamo qui alla serie *The Architecture of Density*.

4 L'utilizzo ossessivo-compulsivo della facciata continua da parte dell'edilizia contemporanea cinese spinge gli autori di *The Great Leap Forward* (Koolhaas et al. 2001) a coniare il gioco di parole *curtain war*.

5 È curioso notare come a tale diffuso sfoggio di solidità strutturale da parte degli edifici del grande capitale bancario si sia in seguito sovrapposta l'immagine di una costitutiva debolezza finanziaria.

6 Se non fosse per l'insistenza mediatica sull'eccezionalità dell'edificio e per la palese intenzione di *emergere*, si potrebbe pensare ad una sorta di paradossale *contestualismo*. Proprio in virtù delle caratteristiche del contesto alla HKSB non riesce l'effetto *shock* che è alla base del successo del Centre Pompidou di Piano e Rogers.

7 Vale la pena di ricordare le parole di Koolhaas in *Junkspace* "Come in un virus disattivato in un'inoculazione, l'architettura moderna rimane essenziale, ma solo nella sua manifestazione più sterile, l'high tech" (2006, p. 69).

8 In farmacologia l'aggettivo «generico», che rischiava di essere percepito come spregiativo, è stato poi sostituito in seguito da «equivalente».

9 Si è qui voluto accennare provocatoriamente ad alcune delle questioni affrontate Walter Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; di fatto l'informatizzazione del processo progettuale consente una «riproducibilità tecnica» degli edifici, della quale nel contesto cinese si fa ormai un uso estensivo; si veda a tal proposito *The Great Leap Forward* (Koolhaas et al. 2001).

10 La congestione ha costituito anche una sorta di *tallone d'Achille* geopolitico di Hong Kong, causandone il passaggio dalla Corona britannica alla Repubblica Popolare Cinese. Se infatti Hong Kong Island e Kowloon erano stati ceduti dalla Cina *in perpetuo* in seguito alle sconfitte nelle due Guerre dell'oppio, i Nuovi Territori (e l'isola di Lantau) vengono ottenuti nel 1898 per 99 anni con lo scopo di creare una fascia di sicurezza militare. In realtà la sete di spazio spinge a costruire a Lantau e nei Nuovi Territori grandi quartieri residenziali e importanti infrastrutture, rendendo sostanzialmente inseparabili da un punto di vista urbanistico e gestionale le diverse parti della città e accomunandole così nella restituzione alla Cina.

11 Non sembra irrilevante notare come uno degli autori, Adam Frampton, abbia lavorato per sette anni come *Associate* presso OMA.

12 *CWG* contiene anche alcuni schemi tridimensionali nei quali viene indicato il grado di *condizionamento* degli spazi pubblici: scoperti – coperti – moderatamente condizionati – fortemente condizionati.

14 Sul tema della libertà e della qualità di movimento nel mondo globalizzato si veda *Arcipelaghi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo* di Alessandro Petti (2007).

15 Secondo le stime di Matthews il 20% dei telefoni cellulari che circolano nell'Africa Sub-sahariana sono stati comprati nei piccoli negozi delle Chungking Mansions; andrebbe considerato anche il numero (altrettanto enorme, ma incalcolabile) di telefoni acquistati in Cina Popolare e *passati* per le Mansions, tappa quasi obbligata dei *trader* africani (pp. 106-107).

Bibliografia

- Benjamin, Walter (2011), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- Chung, Chuihua Judy – Inaba, Jeffrey – Koolhaas, Rem – Leong, Sze Tsung (2001), *The Great Leap Forward/Harvard Design School Project on the City*, Taschen, Koln.
- Cook, Peter (1970), *Architettura: azione e progetto*, Calderini, Bologna.
- Cook, Peter (2014), *Intervista a Peter Cook*, a cura di Antonio Lavarello, *Rebel Matters Radical Patterns*.

Atti del convegno internazionale, De Ferrari – Genoa University Press.

Frampton, Adam – Salomon, Jonathan - Wong, Clara (2012) *Cities Without Ground. A Hong Kong Guidebook*, ORO Editions, Hong Kong.

Galli, Giovanni (2008), *Le maschere della forma. Manuale di composizione*, Carocci, Roma.

Ho, Puay-peng (2010), *Leading School Architecture into a New Era Interview with Prof. Puay-peny Ho*, in «HKIA Journal», n. 58.

Ibelings, Hans (2002, prima ed. 1998), *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*, Nai Publishers, Rotterdam.

Koolhaas, Rem (2009, prima ed. 2001), *Delirious New York*, Mondadori Electa, Milano.

Koolhaas, Rem (2006a), *Junkspace*, in «Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano», Koolhaas, Rem, Quodlibet, Macerata.

Koolhaas, Rem (2006b), *La Città Generica*, in «Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano», Koolhaas, Rem, Quodlibet, Macerata.

Koolhaas, Rem (2010), *Singapore Songlines. Ritratto di una metropoli Potemkin...o trent'anni di tabula rasa*, Quodlibet, Macerata

Magnago Lampugnani, Vittorio (1993), *The Aesthetics of Density*, in «Hong Kong Architecture: The Aesthetics of Density», a cura di Magnago Lampugnani, Vittorio, Prestel, Munich.

Manganelli, Giorgio (2013), *Cina e altri Orienti*, Adelphi, Milano.

Mathews, Gordon (2011), *Ghetto at the Center of the World: Chungking Mansions, Hong Kong*, University of Chicago Press, Chicago.

Meyer, Ulf (2013), *Hong Kong Architectural Guide*, DOM Publishers, Berlin.

Petti, Alessandro (2007), *Arcipelaghi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano.

Pryor, Edward George – Pau, Shiu-hung (1993), *The Growth of the City. A Historical Review*, in «Hong Kong Architecture: The Aesthetics of Density», a cura di Magnago Lampugnani, Vittorio, Prestel, Munich.

Sassen, Saskia (2006), *Perché le città sono importanti*, in «Città. Architettura e società», catalogo della X Mostra Internazionale di Architettura, Vol. I, Fondazione La Biennale, Venezia.

Vidler, Anthony (2006), *Il perturbante nell'architettura*, Einaudi, Torino.

Wu, Rufina – Canham, Stefan (2008), *Portraits from Above - Hong Kong's Informal Rooftop Communities*, Peperoni Books, Berlin.

Yeung, Yue-man – Wong, Timothy K. Y., a cura di (2003), *Fifty Years of Public Housing in Hong Kong: A Golden Jubilee Review and Appraisal*, The Chinese University Press, Hong Kong.

HONG KONG
Antonio Lavarello



1



2



3



4



5



6



7

- 1 Densità: alla maniera di Michael Wolf, foto Antonio Lavarello, 2013.
- 2 L'estetica della densità, foto Antonio Lavarello, 2013.
- 3 Densità: come in un collage di Archigram, foto Antonio Lavarello, 2013.
- 4 Meccanismo, foto Antonio Lavarello, 2013.
- 5 Ordinario/disordinato: *rooftop communities*, foto Antonio Lavarello, 2013.
- 6 Ordinario/naturale, foto Antonio Lavarello, 2013.
- 7 Filipino maids vs Foster's HKSB, foto Antonio Lavarello, 2013.

PROSSIMA STAZIONE: ALEXANDERPLATZ

Isabella Laura La Rocca

Alexanderplatz è tutto fuorché una piazza.

Scritti scelti, 1965-1999 (2000)

Giorgio Grassi

Alexanderplatz è La piazza di Berlino, nonostante la sua accezione di piazza sia ai più di ostica comprensione, considerata la sua natura del tutto tedesca, lontana dalla concezione comune, o meglio, europea, di spazio pubblico. È definita lungo i bordi da edifici di rilevante importanza: la cortina più significativa (la 'porta' della piazza) è rappresentata dalla coppia degli edifici firmati Peter Behrens *Berolinahaus* e *Alexanderhaus*, a chiudere l'angolo settentrionale vi è il centro commerciale multipiano Galeria, legato attraverso una tettoia allo zoccolo dell'imponente Hotel Park Inn, all'angolo opposto troviamo invece il più recente centro commerciale di articoli tecnologici. Fuochi sacri della piazza rimangono la *Fontana dell'amicizia tra i popoli* e l'orologio universale *Urania* di Erich John. Fino a qui tutto regolare. Una piazza. Vi sono però delle condizioni che rendono la lettura di questo spazio complicata, fattori quali le stratificazioni storiche, la sovrapposizione di funzioni, il valore economico, il valore sociale.

Dal punto di vista storico, si hanno tracce sin da quando questo spazio appena fuori le mura seicentesche era usato come *Ochsenmarkt*, mercato dei bovini. Abbattute le mura, nell'Ottocento, la vocazione diventa più nobile: da una parte il mercato rimane, spostato poco più a Nord, mentre l'area diventa la piazza per le esercitazioni militari. Nel 1805 finalmente prende il nome di Alexanderplatz, in onore dello zar russo Alessandro I venuto in visita a Berlino. Da questo momento la piazza perde progressivamente il suo carattere domestico per cedere il passo alla modernità: si assiste all'introduzione della Sopraelevata in corrispondenza della linea delle mura, lo spostamento del mercato al coperto, la costruzione della chiesa di San Giorgio corredata di un imponente campanile, e la costruzione alla fine del secolo del nuovo presidio di Polizia. Prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale la piazza è consacrata alla sua vocazione commerciale con l'insediamento dei due centri commerciali *Tietz* e *Wartheim* (1904-1911) e in modo più importante con l'inaugurazione della U-Bahn (1913).

Terminata la guerra, Ernst Reuter reputa necessario e urgente ripartire da Alexanderplatz e indice un concorso nel 1929, supervisionato da Martin Wagner, per farne un nuovo centro funzionale con spazi pubblici e aggregativi di centrale importanza per la città intera: per i concorrenti vi è già una traccia da seguire, e col fine di mettere ordine al traffico si parte da una rotatoria¹, quindi facendo *tabula rasa* degli edifici preesistenti. Dei sei partecipanti, tutti, eccetto Mies van der Rohe², rispettano questa traccia; i vincitori sono i fratelli Luckhardt, il cui progetto maggiormente si avvicina alle intenzioni di unitarietà e chiusura di Wagner. Questo progetto però non sarà mai realizzato perché dopo alcuni problemi con la proprietà privata, la banca americana Lawrence Stern & P. commissiona piuttosto una versione rivisitata dei due edifici previsti nel progetto di Behrens, così dando alla piazza una sorta di nuova porta urbana. La seconda cortina della rotatoria non sarà

terminata a causa di problemi finanziari, i quali non ne permetteranno di fatto mai il completamento, anche considerato l'arrivo della Seconda Guerra Mondiale. Alla fine della guerra, di Alexanderplatz resta solo qualche scheletro, situazione certo non puntuale quanto generale per la Germania. Raccolte le macerie, è destinata a diventare la principale piazza della Berlino DDR, riacquisendo quel carattere di rappresentatività che le era proprio nei primi anni dell'Ottocento: negli anni '60 sei collettivi riqualificano la piazza tenendo come punti fermi da rispettare la stazione e gli edifici di Behrens. Chiudono la piazza il Centrum-Warenhaus, 15.000 mq destinati alla vendita, e l'Hotel Stadt Berlin, alto 123 metri. Dal 1969 si inizia a progettare anche lo spazio aperto con il contributo di scultori e designer. Oltre la strada che chiude la piazza, negli anni a seguire, si costruiranno altri edifici direzionali di notevole importanza che ancora oggi danno forma a un museo a cielo aperto della Berlino rossa³. Alcuni eventi che fanno comprendere come l'*Alex* abbia avuto una florida stagione in questo momento storico: la piazza è la stazione principale per manifestazioni e parate (a metà tra Stalinallee e il Palast der Republik), è qui che si svolge il X Festival Mondiale della Gioventù (1973), è qui che si festeggia il venticinquesimo Anniversario della DDR (1974), il trentesimo Anniversario della fine della guerra (1975) ed è ancora qui che si tiene l'oceanica manifestazione del 4 novembre 1989.

Caduto il muro, la città è ancora una volta da ricucire, e Alexanderplatz è ancora una volta uno dei punti di partenza: nel 1993 si indice un concorso di idee perché «ha bisogno di essere densificata e si deve accentuare la sua importanza in termini di disegno urbano». Sedici studi sono invitati a partecipare alla prima fase (tra questi soltanto Koolhaas e Kleihues non prendono parte), alla seconda fase vengono selezionati cinque progetti anche rispetto il successo riscosso durante la presentazione pubblica e il vincitore è infine il progetto proposto da Hans Kollhoff e Helga Timmermann. Questo Masterplan implica notevoli cambiamenti sull'area intera e la demolizione di alcuni edifici: si tratta di una ripetizione di lotti costituiti da base a corte con torre. Il basamento rispetta le altezze degli edifici preesistenti (*Berolihaus* e *Alexanderhaus*), mentre le quindici torri sveltano per 150 metri, creando così una griglia regolare e conferendo finalmente il tanto richiesto ordine. All'indomani della conclusione del concorso, Berlino, contro ogni previsione, incappa in una crisi economica e le istanze originali del concorso stesso – quale in primis la necessità di creare una City-Ost – crollano, gli investitori sperati non arrivano, i finanziamenti sono finiti. Da allora il Masterplan rimane congelato.

Se facessimo una sezione verticale della piazza, potremmo vedere come questa cambia per utenza, vocazioni e servizi dal punto più basso a quello più alto: c'è un'Alexanderplatz sotterranea costituita dal labirintico sistema della metropolitana, la U-Bahn, le cui linee si intrecciano con quelle della S-Bahn senza permettere

all'affrettato viaggiatore di comprendere il delicato passaggio dal livello 0 ovvero la piazza vera e propria, centro del centro di Berlino.

È ben comprensibile quindi come il valore della piazza sia ancora oggi molto alto, infatti è qui che si concentrano i beni rimasti della città (o meglio le sue cicatrici), è qui che si concentrano i centri direzionali e i maggiori edifici rappresentativi. Ragione per cui, oggi, dopo ben venti anni, si recupera quel piano redatto nel 1993 e si riapre il dibattito: se allora le esigenze erano legate all'alta richiesta di edifici direzionali, oggi la maggiore esigenza è l'abitazione. Per questa grande differenza di partenza, Kollhoff si oppone a rimaneggiare il suo progetto; Regula Lüscher, Senatsbaudirektorin di Berlino, dichiara sconveniente la possibilità di costruire in altezza, e i cittadini non reputano necessaria la iper-costruzione nel Mitte, il tutto complicato dalla possibilità di cancellare alcune tracce del passaggio sovietico in piazza. Principalmente in questo dibattito si distinguono due fazioni: chi è a favore e chi no del Masterplan del 1993; molto spesso chi è a favore del piano Kollhoff è automaticamente a favore della demolizione degli edifici DDR e viceversa⁴. Gli investitori però non si arrestano di fronte ai dibattiti e nel gennaio del 2014 viene assegnata la prima torre (delle undici previste), finanziata dalla società immobiliare americana Hines. Firmata Frank O'Gehry, la torre si troverà sul fronte più delicato, in quel punto cioè dove la piazza rimane sprovvista di recinto, tra il Park Inn e il centro commerciale Saturn. Alta trentanove piani, ospiterà alla base un albergo e per il resto appartamenti di differenti metrature. È prevista l'apertura del cantiere già dal prossimo anno e la sua conclusione per il 2018. Molte sono le speranze riposte in questo cantiere: il sindaco di Berlino Klaus Wowereit, preoccupato, ha definito Alexanderplatz senza mezzi termini *Hässlich* e quello in cui sperano gli investitori è un 'effetto Bilbao'. Quello che tra le righe si legge è anche il tentativo di cancellare una pagina critica, quella della divisione, proprio nella piazza più divisa della capitale. Non a caso il grattacielo di Gehry riuscirà quasi a fare l'occhiolino al monumento più alto mai realizzato dalla DDR.

Non si deve tralasciare poi l'aspetto sociale e il corrispondente potenziale. Se si rileggono le pagine del romanzo espressionista *Berlin, Alexanderplatz: storia di Franz Biberkopf* di A. Döblin (1929) si può fare un tuffo nel passato glorioso della piazza, allora luogo d'incontro e di scontro, luogo di appuntamento nonché luogo specchio di una cittadinanza che vuole ripartire all'indomani della crisi economica e di una società in costante cambiamento, palesato dai continui cantieri che animano il quartiere in toto:

«In Alexanderplatz buttano all'aria il marciapiede per costruire la metropolitana. Bisogna camminare sulle passerelle. I tram traversano la piazza, risalgono Alexanderstraße, per la Münzstraße fino al Rosenthaler

Tor. A destra e a sinistra strade. Nelle strade, casa accanto a casa. E le case piene di gente, dalla cantina al solaio. In basso botteghe».

Oggi Alexanderplatz non sembra appartenere alla complicata cittadinanza berlinese: è un luogo di passaggio, un luogo dove circa 350.000 viaggiatori al giorno si affrettano tra alcuni dei numerosi piani del suo sviluppo verticale, ma dove nessuno di questi rimane. I turisti vedono in Alexanderplatz un must da visitare, attratti dalla vertiginosa altezza della Torre della Televisione (la quale non si trova propriamente sulla piazza, ma dall'altra parte della linea della S-Bahn) e rimangono perplessi e confusi da questa vasta area disorganizzata e casuale. Oppure, proprio per la natura della complicata cittadinanza berlinese questa è la non-piazza come Berlino è la non-Berlino⁵, tanto è che questa stessa cittadinanza ha fatto sentire la sua voce in occasione della *querelle* grattacieli sì/grattacieli no, e lo fa anche con un vigore stupefacente considerate le scarse dimostrazioni di affetto quotidiano. Quasi con la stessa energia con cui si è difeso il Tempelhofer Feld, i cittadini del Mitte hanno organizzato comitati e tavole rotonde per difendere a spada tratta l'*Alex* da ulteriori occupazioni di suolo e dalla possibilità di demolizioni di edifici 'storici'. Certo i risultati non sono stati finora soddisfacenti come per l'ex aeroporto di Tempelhof. Si noti come ciò che a Berlino è denominato *platz*, non sempre soddisfa le caratteristiche di piazza come potrebbe soddisfarle Piazza del Campidoglio a Roma o Piazza della Signoria a Firenze, piazze queste dove l'importanza della storia e il senso dello spazio sono ostentati in ogni pietra. Differentemente si noti come anche altre piazze berlinesi, non di secondaria importanza, siano affette dalla stessa 'malattia' di Alexanderplatz: Potsdamer Platz o Rosenthaler Platz sono, di fatto, incroci di strade importanti di cui solo ritagli, piccoli in proporzione, sono pedonali e riservati al riposo e alle attività all'esterno. Certo il paragone non è calzante quando si ripensa alla storia e alle vicissitudini uniche di Alexanderplatz; sembra quasi incredibile come una piazza talmente sui generis possa subire lo stesso comune destino del resto.

Una criticità di certo non indifferente è poi rappresentata dalla mancanza di recinto, situazione aggravata dall'assenza di un'organizzazione di percorsi: gli edifici di Behrens oggi non funzionano più da 'porta principale' poiché l'asse centrale che una volta questi volevano nobilitare è occupato dalla linea della Straßenbahn, proibendo il passaggio pedonale in quella che sarebbe dovuta essere l'arteria principale, e creando disordini e rallentamenti sia per i pedoni sia per i mezzi di trasporto. Anche gli 'ingressi secondari' alla piazza lasciano perplessi: un passaggio coperto tra il centro commerciale Galeria e il basamento dell'Hotel Park Inn immette sulla piazza da Nord, con una successione di cambiamenti di livelli, pendenze e altri ingressi promiscui a U-Bahn e attività commerciali. Sul fronte Nord-Est vi è il passaggio più critico (quello che sarà chiuso dal grattacielo di Gehry) poiché la distanza tra gli

edifici disposti lungo questo lato è troppo importante e frattura la piazza in due: è in questo vuoto che si concentrano attività varie durante l'anno come *biergarten*, piste da pattinaggio, mercatini natalizi, giostre, chioschi. Nessuna possibilità di passaggio invece sul lato Est, il quale potrebbe essere un punto d'ingresso interessante, considerata la presenza dei due edifici scultorei realizzati durante il periodo DDR *Haus des Lehrers* e *Kongresshalle*, chiuso purtroppo da una strada ad alta velocità, la quale per ovvie ragioni inibisce attraversamenti pedonali.

Ad un turista come ad un berlinese sembra infine molto strano che in una piazza talmente rappresentativa manchino alcuni servizi di cui invece la città in ogni sua parte è provvista: le piste ciclabili e gli spazi verdi. La presenza delle piste ciclabili è di primaria importanza in tutta la città, come ad Est così ad Ovest, con percorsi che danno sia la possibilità di fare piacevoli passeggiate lungo il fiume sia la possibilità di destreggiarsi con facilità e sicurezza per le strade più trafficate. In Alexanderplatz si ha un vero e proprio *gap* che interrompe la pista ciclabile di Karl-Marx-Allee. Mancanza ancora più urgente considerando che tra due anni si concluderà la ricostruzione del Humboldt Forum, centro culturale che ripristina il castello cittadino, a pochissimi metri dall'Alex. Per quanto riguarda il verde: curioso come in una capitale europea così verde e ossigenata non ci sia nemmeno un'aiuola nella sua piazza più rappresentativa.

La sommatoria di queste condizioni fanno di una delle piazze più importanti di Europa un caso studio interessante non tanto per la sua monumentalità, bellezza, grandiosità, semmai per l'esatto contrario. Nonostante tutti questi 'eppure', Alexanderplatz rimane un fuoco sacro per l'intera città. Una piazza che si sforza da secoli – inusuale espressione per Berlino, dove veramente poco rimane fermo 'da secoli' – a essere piazza e non ci riesce, prova e riprova nonostante i numerosi aborti a diventare ordinaria e non ci riesce, accetta di essere campo di esperimenti e non spicca ancora il volo.

Viene da chiedersi: quando toccherà ad Alexanderplatz di essere la prossima stazione? Quando toccherà ad Alexanderplatz di essere un luogo dove stazionare, sostare, fermarsi? Si vedranno presto i risultati derivati dall'ingombrante presenza della torre per appartamenti di Gehry e dall'imponenza dello Humboldt Forum, i quali contribuiranno a complicare alcuni problemi mentre ne risolveranno altri. Si vedrà come e se questi progetti, su vasta scala, riusciranno ad arginare la situazione di stallo in cui si trova da sempre, esclusa la sua breve fase di gloria DDR.

Non c'è da stupirsi se venisse a galla che è questa la sua natura, questo è il suo definitivo *genius loci*.

Note

1 Forma cara a Wagner: l'aveva già proposta nel progetto, redatto in collaborazione con Bruno Taut, per la Siedlung di Britz del 1925.

2 Difende bene il suo atteggiamento Hilberseimer: «Mies vedeva il problema in modo diverso. Mantenne anche egli la via circolare di scorrimento, ma si domandò altresì che cosa avesse questo a che fare con l'architettura. Era dell'opinione che l'anello stradale non dovesse influire sul carattere dell'architettura. Disposero quindi degli edifici isolati intorno alla piazza e si impegnò anzitutto a risolvere il problema del rapporto dei volumi tra loro e dei volumi con lo spazio della piazza. Tutti questi edifici erano a blocco e privi di corti interne [...]. La soluzione di Mies restituiva un'immagine nuova, più libera e differenziata, rispetto a quella consueta della città: ma era anche una soluzione troppo avanzata rispetto a quei tempi».

3 Si tratta degli edifici costruiti nella vivace stagione DDR attorno al perimetro della piazza: Haus des Lehrers (1961-1964), Kongresshalle (1961-1964), Haus der Elektroindustrie (1967-1969), Haus des Reisens (1969-1971), Berliner Verlag (1970-1973).

4 A complicare le scelte di tipo progettuale si aggiunge chiaramente il colore politico: non è un caso che i 'conservatori', ovvero coloro i quali vogliono mantenere nella sua posizione attuale l'Haus der Elektroindustrie e non lasciare quindi spazio ai prossimi grattacieli, facciano parte del gruppo *Die Linke* (letteralmente 'La Sinistra').

5 Il ministro francese Jack Lang nel 2001 disse: «Paris est toujours Paris et Berlin est jamais Berlin».

Bibliografia

Burg, Annegret – Crippa, Maria Antonietta (1991), *Berlino, gli anni '80 tra modernità e tradizione*, Editoriale Jaca Book, Milano.

Caja, Michele – Malcovati, Silvia (2009), *Berlino 1990-2000, la ricerca sull'isolato e sul quartiere*, LibraccioEditore, Milano.

Caja, Michele (2012), *Berlino anni Venti, progetti urbani per il centro*, Aion Edizioni, Firenze.

Döblin, Alfred (1963), *Berlin Alexanderplatz: storia di Franz Biberkopf*, Rizzoli, Milano.

Fuhrmann, Bernd (2006), *Die Stadt im Mittelalter*, Theiss, Stuttgart.

Gabaglio, Rossana (2003), *Berlino: un'identità che scompare*, in «ANANKE 35-36», Alinea Editrice, Milano.

Hegemann, Werner (1975), *La Berlino di pietra. Storia della più grande città di caserme d'affitto*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano.

Hilberseimer, Ludwig (1979), *Architettura a Berlino negli anni Venti*, Franco Angeli Editore, Milano.

Jochheim, Gernot (2006), *Der Berliner Alexanderplatz*, Ch. Links, Berlino.

Oswalt, Philipp (2006), *Berlino città senza forma. Strategie per un'altra architettura*, Meltemi editore, Roma.

Trebbi, Giorgio (1978), *La ricostruzione di una città: Berlino 1945 - 1975*, Gabriele Mazzotta editore, Milano.

Weszkalyns, Gisa (2010), *Berlin, Alexanderplatz, Transforming Place in a Unified Germany*, Berghahn Books, New York.

PROSSIMA STAZIONE: ALEXANDERPLATZ

Isabella Laura La Rocca



1



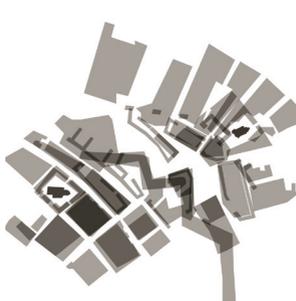
2



3



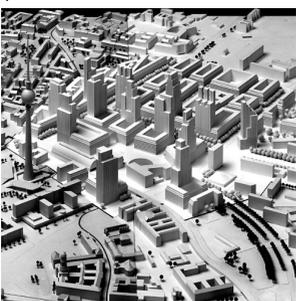
4



5



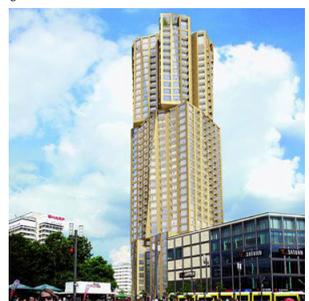
6



7



8



9

- 1 Alexanderplatz dalla Georgenkirche, 1935. Fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de
- 2 La piazza dopo la Seconda guerra mondiale, 1945. Fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de
- 3 Alexanderplatz nella sua configurazione nel 1973. Fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de
- 4 La piazza in cambiamento: cantiere del centro commerciale Saturn, 2007. Fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de
- 5 Sovrapposizione del tessuto costruito dalle origini della piazza fino all'inizio dell'Ottocento. Rielaborazione dell'autore.
- 6 Sovrapposizione del tessuto costruito dall'anteguerra fino ai giorni nostri. Rielaborazione dell'autore.
- 7 Alexanderplatz, modello con simulazione del masterplan di Kollhoff e Timmermann. Fonte: foto dell'autore, 19/08/2013
- 8 Vista della piazza secondo il progetto vincitore del concorso del 1993. Fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de
- 9 Fotoinserimento del grattacielo di Gehry. Fonte: La Stampa-Esteri, 28/01/2014.

AEROPORTI *ON-HOLD* LUOGHI DI STRAORDINARIA ORDINARIETÀ

Sara Favargiotti

But to-day it is a question of the airplane eye, of the mind with which the Bird's Eye View has endowed us; of that eye which now looks with alarm at the places where we live, the cities where it is our lot to be.

Aircrafts (1935)
Le Corbusier

Dalla fine degli anni Novanta, lo sviluppo delle reti infrastrutturali fisiche ha accelerato i cambiamenti della struttura urbana, trasformando l'interpretazione di paesaggi, città e territori. La storia delle infrastrutture moderne coincide con il bisogno di rispondere rapidamente alla necessità di connettere luoghi e territori diversi a paesi influenzati da una geografia complessa, togliendoli dall'isolamento fisico e dalla marginalizzazione (Scaglione 2012, p. 207). Questo ha generato uno dei principali 'miti' del secolo passato ovvero che le infrastrutture portano sviluppo. Secondo questa idea, infatti, le città hanno iniziato a competere tra di loro attraverso grandi stazioni ferroviarie e grandi aeroporti. A loro volta, queste grandi strutture hanno colonizzato aree spesso periferiche, innescando quei processi di diffusione urbana che interessano ormai vasti territori in Italia e in Europa e, allo stesso tempo, divenendo simboli e icone (nuovi landmark) di luoghi un tempo desolati. Il ruolo delle architetture per queste infrastrutture è stato quindi quello di 'costruire' l'immagine di competitività urbana. Gli effetti di questi processi nello sviluppo urbano e territoriale sono stati enormi. Tra le conseguenze più significative vi è stata una sovrastima e sovrapproduzione di aeroporti in tutto il territorio europeo che ha generato un paesaggio ordinario e oramai consolidato nell'immaginario collettivo, compromettendo spesso gli equilibri ambientali, ecologici ed economici di molte regioni. Infatti, durante il culmine dell'espansione edilizia, varie autorità locali hanno approfittato delle opportunità legate alla costruzione di nuovi aeroporti. Tuttavia, molti aeroporti regionali e secondari di recente costruzione non hanno visto un solo passeggero all'interno dei loro terminal. Sale d'attesa vuote, aree per il check-in frequentate più da addetti che da passeggeri, vigili del fuoco in attesa di aerei che non arriveranno mai, sono solo alcuni degli elementi che caratterizzano il paesaggio di questi aeroporti. In molti casi, sono stati costruiti per motivazioni politiche e interessi economici, piuttosto che per una reale necessità di connettere città e territori. Questi aeroporti sottoutilizzati e speculativi sono esempi dello spreco di risorse pubbliche destinate alla costruzione di mega-infrastrutture sempre più diffuse nel paesaggio europeo. 'Cattedrali nel deserto', 'aeroporti fantasma', 'elefanti bianchi': ossimori, provocazioni o realtà? L'analisi del contesto europeo, con particolare attenzione ai paesi occidentali e mediterranei, mostra la presenza sempre più intensa di infrastrutture sottoutilizzate, obsolete o addirittura abbandonate che non sono mai riuscite a raggiungere le loro potenzialità di utilizzo o che hanno perso il loro ruolo di centralità. Molto spesso queste strutture hanno completamente o parzialmente perso la loro funzione e hanno portato conseguenze negative nelle aree circostanti, diventando così strutture con elevati costi di manutenzione e con pochi benefici per i loro territori.

Uno sguardo dall'alto

Volare è un'esperienza fisica e culturale che ha caratterizzato la nostra cultura ed è stata influenzata dalla società fin dalle sue prime origini. Allo stesso tempo, l'evoluzione dei velivoli ha accelerato non solo la velocità dei trasporti, ma anche la velocità delle trasformazioni della società. Questo ha avuto un influsso sugli aeroporti che, nel corso degli ultimi decenni, si sono trasformati, si sono ingranditi e talvolta hanno cessato la loro attività, seguendo le dinamiche indotte da nuove procedure, nuove modalità di viaggiare, nuove tipologie di passeggeri, nuovi aerei, nuovi impianti, nuove misure di sicurezza, nuovi paesaggi. L'esperienza stessa del viaggio, e in particolare del volo, è cambiata per i viaggiatori. Le molte procedure, i controlli di sicurezza e i tempi di attesa hanno trasformato la sublime esperienza del viaggio aereo in una 'battaglia' dalle azioni ordinarie. Al giorno d'oggi, guardiamo con nostalgia all'epoca d'oro del volo, la *Golden Age of Flying*. Nel 1923 Le Corbusier (2002, p. 83), nel suo famoso libro *Verso una Architettura*, descriveva l'aeroplano come uno dei prodotti più altamente selezionati, affermando² di aver scoperto una nuova fauna: le macchine. A quel tempo, era una trasformazione necessaria per una società sempre più globalizzata e iper-mobile. L'evoluzione 'post-umana' era un animale in grado di volare e la rete di aeroporti era il suo sistema nervoso, la sua rete che copre il mondo (1955, citato in Colomina 2011): l'era 'eroica' del volo aveva inizio.

Oggi, le caratteristiche più evidenti di un aeroporto sembrano essere la transitorietà, l'alienazione e la discontinuità. Secondo Ballard (1997, p. 26), in un aeroporto come Heathrow, è il tremolio dei numeri dei voli sugli schermi a definire l'individuo. Gli aeroporti sono diventati un nuovo tipo di città discontinua, la cui vasta popolazione, misurata attraverso il flusso annuo di passeggeri, è del tutto transitoria e, per la maggior parte, felice. Le persone accedono agli aeroporti attraverso una serie di regole e procedure: entrano in un mondo di discontinuità e divieti (Augé 2009, pp. 12-13), caratterizzato da confini e ostacoli da superare. Dopo aver oltrepassato la porta d'accesso, gli individui diventano passeggeri. Ritornano a essere 'liberi' dopo essersi svincolati dai loro bagagli e aver ottenuto la carta d'imbarco. Da questo momento, all'individuo è solamente chiesto di aspettare e attendere il corso degli eventi. Le nazionalità individuali sono abolite: ciò che diventa più importante è dove stiamo andando. L'aeroporto ritorna ad essere terra desolata dove ogni passeggero solitario nel suo destino, rimane stranito dal scintillante rumore degli annunci e dal luccichio dei negozi. Secondo quanto afferma Augé, gli aeroporti sono «simili a terre desolate, a cantieri»: sono «l'incrocio di migliaia di itinerari solitari». Ma la differenza di confini e nazioni, si annulla appena superata la soglia di ingresso, quando il paesaggio diventa familiare al passeggero: la ripetitività e l'abitudine di azioni e procedure, in qualche modo, rende gli aeroporti luoghi di ordinaria quotidianità, in cui ciascuno si

riconosce e si orienta. Da frontiere da oltrepassare, sono oggi luoghi abituali, spesso punti di riferimento per attività quotidiane, come accade all'aeroporto di Monaco di Baviera. Questo slittamento di senso e di significato che tali infrastrutture possono offrire e tutte le contraddizioni ad esse legate diventano interessanti per le ricadute progettuali e territoriali ad esse legati. Inoltre, questa situazione sembra riportare alla memoria i tempi d'oro dell'aviazione, quando i primi aeroporti erano veri e propri luoghi di interazione sociale e culturale. Qui le persone si ritrovavano e il decollo di un aereo diventava un vero e proprio momento di spettacolo da osservare seduti in una comoda terrazza.

Dal *glamour* all'esperienza low-cost

Durante la *Golden Age* del trasporto aereo, volare era un'esperienza magica e meravigliosa, vissuta con grande stile. Volare di per sé era entusiasmante. Fino agli anni '50 e '60 del Novecento, prima dell'avvento dei jumbo jet o dei successivi vettori low-cost, molte erano le comodità e i comfort che venivano offerti, tra i quali ampio spazio per le gambe e l'accesso diretto all'aereo senza nessun controllo di sicurezza. La gente era elettrizzata nel comprare un biglietto per poter sfidare la gravità e raggiungere nuove città solo in 'poche' ore di volo, anziché con giorni di viaggio. I viaggi aerei non erano solo un mezzo per raggiungere la località della vacanza ma erano loro stessi una vacanza. I passeggeri indossavano i vestiti migliori per volare, si mettevano in fila per fare foto di gruppo prima dell'imbarco. Viaggiare in aereo era glamour ed eccitante. Certamente, una delle maggiori differenze tra la *Golden Age* e il trasporto aereo contemporaneo è che nel passato era molto più costoso e pericoloso. Statisticamente, gli incidenti aerei erano molto più frequenti e la tecnologia meno sofisticata. Costatazioni non del tutto ovvie se si pensa a come oggi le persone utilizzano i voli low-cost: questi sono diventati gli 'autobus di prossimità' del ventunesimo secolo. L'esperienza del volo è cambiata: da mezzo di trasporto glamour e sofisticato del ventesimo secolo, a pratica a basso costo.

Le dinamiche iniziano a cambiare dalla fine degli anni '60 quando i jet commerciali delle compagnie aeree iniziano a proliferare, determinando un cambiamento epocale nei viaggi aerei. I jet erano più affidabili, più veloci e più sicuri rispetto agli aerei con il motore a pistoni e potevano trasportare molte più persone. La sicurezza dei veicoli è stata implementata dall'evoluzione tecnologica. L'effetto negativo di questo cambiamento è il graduale declino del fascino dell'esperienza del volo. Code, affollamenti, ritardi, attese per i bagagli, bagagli danneggiati sono solo alcuni dei problemi emergenti perché le compagnie aeree si trovano a dover gestire un numero sempre maggiore di passeggeri. Nostalgicamente, riecheggiano le parole di Le Corbusier, scritte dal suo posto preferito sull'aereo: «I am settled in my seat by now, number 5, alone, admirable one-man seat, total comfort. In fifty years we have

become a new animal on the planet» (Colomina 2011, p. 23).

La liberalizzazione (*deregulation*) del trasporto aereo ha contribuito a velocizzare questo processo di 'democratizzazione' del viaggio che ha trasformato l'esperienza del volo da un evento per élite a un fenomeno di massa. Fu proprio la mancanza di una rigida regolamentazione a permettere all'industria dell'aviazione di sfruttare potenzialità di crescita imprevedibili che, a loro volta, hanno consentito l'improvviso sviluppo del mercato low-cost. Questa democratizzazione deriva da due fattori principali: la disponibilità di tempo libero e quella di risorse finanziarie. Inoltre, i voli low-cost non sono più un mezzo esclusivo per una società altamente selezionata, ma diventano il veicolo di una società diversificata, multiculturale e dinamica. Chiunque può volare con le queste nuove compagnie aeree: turisti, *city-user*, pendolari, viaggiatori d'affari, studenti, famiglie e immigranti (Cipriani 2012, p. 144): il viaggiatore low-cost è il nomade del terzo millennio. Lo spazio dei flussi low-cost non è più un luogo straordinario, eccitante, per pochi eletti, ma si è trasformato in un luogo ordinario, della quotidianità. Allo stesso modo, viaggiare in aereo è sempre di più una pratica abitudinaria. Questo ha influenzato il concetto di aeroporto, cambiando le attività e le funzioni che si possono trovare al suo interno. Anche l'immaginario collettivo è cambiato: i paradigmi tradizionali che definivano il rapporto città-aeroporto vengono contraddetti. Dall'essere un «non-luogo» (Augé 2009) della modernità, l'aeroporto è diventato un luogo della vita di tutti i giorni dal momento che una popolazione di viaggiatori aerei che visita questi luoghi mensilmente, settimanalmente e talvolta quotidianamente è in continua crescita (Cipriani 2012, p. 30). Con i nuovi 'autobus del cielo' le persone possono anche viaggiare da un aeroporto all'altro solo per fare dello shopping³ e poi tornare a casa.

Aeroporti *on-hold*

La presenza di una moltitudine di aeroporti, soprattutto di piccole dimensioni, non è una caratteristica esclusiva del sistema italiano. Se si osserva il numero di aeroporti in Europa, si può riscontrare un territorio completamente saturo: 475 in Francia, 549 in Germania, 505 in Inghilterra, 150 in Spagna, 112 in Italia (Mudina 2012). Tuttavia, la distribuzione della popolazione italiana è più frammentata rispetto a quella degli altri paesi europei. La geografia del territorio italiano influisce su queste dinamiche. Infatti, il territorio peninsulare, con catene montuose e grandi isole, aumenta la frammentazione, ma incrementa anche la necessità del trasporto aereo. In questo senso, gli aeroporti sono fondamentali per connettere fisicamente il territorio e per superare carenze strutturali di altri mezzi di trasporto, come le ferrovie. In molte regioni, gli aeroporti sono l'unico modo per avere una 'porta' che permetta di collegare territori lontani. Tuttavia, la presenza di numerose infrastrutture aeroportuali ha causato un'obsolescenza prematura in molte di esse. Gli aeroporti, infatti, sono

l'èpítome di una presenza diffusa di infrastrutture obsolete, non solamente in Europa ma in tutto il mondo. Moltissimi aeroporti sono stati abbandonati, diventando un problema per le città in termini di spazio e di costi. «Queste occasioni progettuali sembrano raccontare l'aeroporto piú come un'archeologia da ripensare piuttosto che come il luogo dell'innovazione e del progresso: in un paradossale ribaltamento di senso le infrastrutture del volo che Le Corbusier raccontava come nuovi punti di vista per ripensare la città sembrano oggi lasciare tracce di memoria» (Marini 2008, p. 145). Le infrastrutture aeroportuali sono sempre state agenti catalitici e attivatori di contesti. Tuttavia, cosa succede quando queste infrastrutture diventano in modo prematuro oggetti obsoleti? Anch'essi generano un paesaggio sempre piú diffuso, soprattutto nei territori europei. Ma si tratta di un paesaggio di scarti, di terre abusate, di infrastrutture prematuramente abbandonate. Infatti, molti aeroporti, soprattutto quelli di piccole e medie dimensioni, non sono mai riusciti a raggiungere il ruolo di centralità ipotizzato, comportando la perdita totale o parziale della loro funzione. Questi aeroporti sono *on-hold*. Si tratta di una condizione differente da quella in cui si trovano gli aeroporti abbandonati. La definizione '*on-hold*' è diversa da altre espressioni simili come '*stand-by*' o '*in-pause*'. Quest'ultime, nella lingua inglese, hanno un significato piú 'passivo', diversamente dall'accezione attiva che comporta l'espressione '*on*'⁴. Infatti, la condizione particolarmente favorevole in cui si trovano gli aeroporti *on-hold* è proprio quella di trovarsi in una fase transitoria all'interno del loro ciclo di vita, con un destino futuro ancora indeterminato. Da questo deriva la potenzialità di rigenerare o riutilizzare l'aeroporto, anche con attività non direttamente collegate a quelle del trasporto aereo, in grado però di riattivare queste infrastrutture sottoutilizzate.

Il conflitto tra queste infrastrutture, il loro ruolo fondamentale nella struttura urbana, gli impatti che essi generano sul territorio circostante, il loro ruolo potenziale come attrattori e generatori di economie locali, attraverso la loro connessione strategica con l'ambiente circostante, dà loro un ruolo ambivalente ma fondamentale nelle strategie di sviluppo urbano. Secondo Pearman (2004, p. 236), architetti e progettisti di tutto il mondo stanno sempre piú considerando l'aeroporto non come un'entità separata ma piuttosto come un altro elemento della condizione urbana. L'obiettivo è ora quello di progettare in modo efficace l'intera esperienza fisica, ambientale ed emozionale dell'aeroporto attraverso la vastità dell'estensione. Gli *hub* aeroportuali operativi, di piccole e grandi dimensioni, generano immagini iconiche che segnano la loro presenza sul territorio, diventando molto spesso centralità nella loro nuova situazione urbana. Secondo Charles Waldheim, descrivere un aeroporto come un paesaggio è già un'importante azione concettuale, considerando l'aeroporto non solamente piú come un progetto ingegneristico o architettonico, bensì all'interno di una visione piú complessa e articolata nel paesaggio⁵. Questo può essere l'inizio

di un nuovo ciclo di vita. In questo senso, gli aeroporti vanno considerati non solo come luoghi in un territorio, più o meno vicini alle città, ma piuttosto come una struttura che può essere riattivata attraverso i suoi ritmi, i suoi cicli di vita e le sue metamorfosi. Si tratta sempre più di 'paesaggi ordinari' in cui le azioni progettuali e di gestione sono orientate ad una riprogettazione e ri-configurazione degli spazi attraverso nuovi usi spesso urbani, i cui effetti urbani e sociali sono molto spesso di intensità così inattesa da renderli luoghi di rinnovata eccezionalità. Caso esemplare è l'aeroporto di Tempelhof che oggi costituisce il più grande parco pubblico di Berlino: Tempelhofer Park. La riconversione degli aeroporti ha fornito a molti progettisti l'opportunità di sperimentare nuovi modelli di sviluppo urbano, coinvolgendo direttamente i cittadini nella trasformazione del paesaggio infrastrutturato. Nel caso di Berlino, questo processo si è invertito: i cittadini stessi hanno reclamato l'uso dell'aeroporto, proponendo una riattivazione, attraverso azioni urbane temporanee e provvisorie, eventi culturali o il semplice uso quotidiano come parco. L'aeroporto inglobato nella città è stato così istintivamente trasformato in un parco: una grande piazza urbana contemporanea.

Il riuso degli aeroporti secondari, proiettando il territorio all'interno del network europeo della mobilità, offre potenziali di sviluppo interessanti. Nasce perciò l'esigenza di capire la natura di queste trasformazioni per poterle governare coerentemente con le situazioni contestuali in cui queste si sviluppano, affinché la presenza di un aeroporto costituisca un'energia positiva per lo sviluppo territoriale, e quindi per la collettività, e non causa di esternalità negative. L'attenzione va pertanto posta alla dimensione quotidiana della vita dell'aeroporto. Sono infatti paesaggi che associano spesso 'eccellenza' ad 'ordinarietà', e la ricerca di una rinnovata qualità ambientale, paesaggistica, insediativa, deve necessariamente riguardare entrambi questi aspetti. L'obiettivo prioritario diventa quello di valutare sensibilmente quale sia la sostenibilità di tali interventi per le città e per i territori, affinché gli aeroporti *on-hold* non diventino solo dei problematici buchi neri ma piuttosto valorizzino le potenzialità che l'aeroporto stesso presenta come catalizzatore, generatore di una nuova immagine per se stesso e per il territorio circostante. È in questo senso che gli aeroporti diventano luoghi abituali da vivere: *'a place to live, before a place to leave'*.

Note

1 Questo testo è materia della tesi di dottorato dell'autrice, intitolata *'Airports On-hold. Toward Resilient Infrastructures'*, che indaga la condizione di 'transitorietà' come potenzialità per infrastrutture obsolete, con un'attenzione specifica per gli aeroporti. La ricerca vuole anche essere un aggiornamento dell'indagine sulla relazione tra aeroporti di

piccole e medie dimensioni con territori, in aree di studio specifiche.

2 Si fa riferimento all'esperienza del 1936, quando Le Corbusier attraversava l'Oceano Atlantico all'interno del dirigibile *Graf Zeppelin*.

3 Si riferisce in particolare all'intervista condotta da Laura Cipriani che afferma: «We arrived this morning. We have been shopping in Bergamo Alta and also in the shopping mall Oriocenter. It is the second time that we flown here to shop». *Ibid.*, p. 52.

4 «Adverb, 2. indicating continuation of a movement or action: she burred on, he drove on, and so on. Further forward; in an advanced state: I'll see you later on, time's getting on. Adverb, 4. (of an electrical appliance or power supply) functioning: they always left the lights on». Fonte: *Oxford dictionary*.

5 Secondo Charles Waldheim, la conversione di un aeroporto abbandonato è più facile perché generalmente la proprietà è di una persona o una città. «Nella nostra cultura, la proprietà di un'area dismessa (*brownfield*) è molto importante. Infatti se la proprietà è di una società privata, questa non ha interesse ad accettare la responsabilità o il rischio della contaminazione che è presente in quel sito». Fonte: Intervista a Charles Waldheim effettuata dall'autrice il 12 novembre 2013 presso la *Graduate School of Design*, Cambridge, Massachusetts.

Bibliografia

Allen, Stan (1999), *Infrastructural Urbanism*, in: «Points and Lines: Diagrams and Projects for the City», Princeton Architectural Press, New York.

Augé, Marc (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.

Ballard, J. G. (1997), *Airports: The Cities of the Future*, in: «Blueprint: Architecture, Design and Contemporary Culture», 142.

Cipriani, Laura (2012), *Airport urbanism. Aeroporti Low Cost e Nuovi Paesaggi*, Aracne, Roma.

Colomina, Beatriz (2011), *Towards a Global Architect*, in: "Architect's Journeys", GSAPP Books, The Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation, Columbia University, New York, 6 Edition.

Guattari, Felix (1991), *Le tre ecologie*, Edizioni Sonda, Casale Monferrato.

Le Corbusier, (1961), *La mia opera*, Boringhieri, Torino.

Le Corbusier, (1996), *Aircraft*, Abitare Segesta, Milano.

Le Corbusier (2002), *Verso una Architettura*, Longanesi & C., Milano.

Maas, Winy – La, Grace (2007), *Skycar City. A Pre-emptive History*, Actar, Barcelona – New York.

Marini, Sara (2008), *Spazi del volo e territori. Risonanze europee*, in: *Piccoli Aeroporti. Infrastruttura, città e paesaggio nel territorio italiano*, Pippo Ciorra - Fernanda De Maio (a cura di), Marsilio, Venezia.

- Mundina, Efrén (2012), *¿Hay Suficientes Aeropuertos en España?* Consultabile presso: www.nosoloaviones.com, 13 marzo 2012.
- Paleari, Stefano – Redondi, Renato (2010), *Piccoli aeroporti perché non sono troppi*, in *LaRepubblica.it*, 6 dicembre 2010.
- Pearman, Hugh (2004), *Airports: A Century of Architecture*, Laurence King Publishing, London.
- Ricci, Mosè (2009), *iSpace*, Meltemi (collana Babel), Roma.
- Ricci, Mosè (2012), *Nuovi paradigmi*, List, Trento.
- Scaglione, Pino (2012), *Infrastrutture Osmotiche. Dall'autostrada all'eco-boulevard*, in «Nuovi paradigmi», Ricci, Mosè, List, Trento.
- Turner, Louis - Ash, John (1976), *The Golden Hordes: International Tourism and Pleasure Periphery*, St. Martin's Press, New York.

AEROPORTI HOLD-ON
Sara Favargiotti



1



2



3



4



5



6



7



8



9

- 1 Sorvolando l'aeroporto di Lleida-Alguaire, Catalogna, Spagna. Foto Javier Ortega Figueiral.
- 2 In viaggio verso l'aeroporto di Lleida-Alguaire. Foto Sara Favargiotti, 2011.
- 3 Aeroporto di Lleida-Alguaire, area check-in.
- 4 Greggi di pecore all'aeroporto di Lleida-Alguaire. Foto Enric Seres.
- 5 Pattinaggio sulla pista di volo dell'aeroporto Maurice Rose, Frankfurt am Main, Germania.
- 6 Urban gardening, Tempelhofer Park, Berlino, Germania.
- 7 Terrazza di osservazione presso l'aeroporto di Heathrow, Londra, 1955.
- 8 Terminal dell'East Side Airlines di New York, 1955. Foto Orlando Three Lions, Getty Images.
- 9 Attesa al Terminal 3 dell'aeroporto di Heathrow, 1977. Foto Graham Morris, Evening Standard, Getty Images.

LO STRANO CASO DI MONTE CARASSO DA REALTÀ ORDINARIA A MODELLO DI QUALITÀ URBANA

Eleonora Burlando

L'architettura si misura con l'occhio ed il passo, il
metro al geometra

Quando progetti un sentiero, una stalla, una casa, un
quartiere, pensa sempre alla città

Luigi Snozzi

La città ordinaria: come ripensarla?

La realtà costruita che quotidianamente percepiamo appare sempre più desolante. Espressioni quali la «noncittà», la «città disfatta» (Sernini 1988), lo «spreco urbano» (Bevivino 1991) ricorrono spesso nel dibattito architettonico-urbanistico e parlano di «nuovi modi dell'abitare», di «città diffusa», di una «irreversibile fine della città tradizionale». Di fatto si tratta dell'immenso campo dell'ordinario – un intero mondo fatto di case, casette bi-tri-quadri-famigliari, condomini, strade, marciapiedi, spazi verdi – che compone la realtà quotidianamente percepita, e che continua ad essere nella quasi totalità in mano ad una produzione edilizia che potremmo quantomeno definire di basso profilo.

La condizione architettonica attuale si caratterizza per un'eterogeneità di esiti e posizioni che non significano affatto pluralismo estetico ma che rivelano, invece, a partire dall'evidente disordine e dall'assenza di qualità riscontrabili nelle città e nei territori, una profonda crisi dell'identità disciplinare e della valenza sociale e simbolica del progetto d'architettura nel contesto italiano. Una crisi che ha portato ad una progressiva delegittimazione disciplinare tale per cui oggi 'fare architettura' viene di rado percepito come uno strumento irrinunciabile o quantomeno utile per costruire e trasformare la realtà secondo visioni e prospettive significative e dal forte contenuto civile.

Questa condizione del presente sembra derivare dalla metà del XX secolo con la nascita e l'affermazione dell'urbanistica di stampo razionalista, che potremmo definire come la 'scienza del controllo' e del progetto del territorio urbano. Forse l'errore di fondo è stato proprio nell'aver voluto razionalizzare un fenomeno estremamente complesso, a più dimensioni, quale è la costruzione della città. Effettivamente l'applicazione dei piani regolatori, basati essenzialmente su parametri statistico-quantitativi, ha prodotto risultati spesso aberranti, costituendo nella maggior parte dei casi un alibi per evadere i veri problemi di tipo progettuale. E mentre da un lato la città storica sempre più spesso è cristallizzata da visioni nostalgiche di stampo conservativo, dall'altro «nel territorio urbanizzato si producono nuove strutture con diverse concezioni funzionali e spaziali, aumenta la complessità, le relazioni si dilatano, si sgretola il concetto di identità» (Coli *et al.* 1996). Tra i fattori che hanno maggiormente inciso sullo sviluppo recente della città ordinaria emerge da un lato «lo spostamento di valori nella società, la tendenza ad accentuare l'importanza del privato, del singolo» (Coli *et al.* 1996, p.9), contrapponendo quindi due realtà separate che risultano tra loro incompatibili, l'individuo e la città; dall'altro il dominio dell'automobile, eredità diretta del modello culturale americano, che ha prodotto un diverso modo di organizzare l'ambiente insediativo, cambiando le modalità di fruizione ma anche la stessa percezione dello spazio costruito.

Come uscire allora da questa *impasse*? Come progettisti il nodo centrale probabilmente sta nel riappropriarsi del controllo della città, della progettazione fisica, concreta e sapiente degli spazi pubblici e della qualità delle loro trasformazioni. Coniugando etica e creatività, diritti e innovazione, bellezza e futuro, partecipazione e consapevolezza, gli architetti dovrebbero farsi garanti di un'idea di architettura come mezzo e non come fine, o forse semplicemente come bene comune¹. Ma non solo. Il compito non può ricadere solo su chi ha il ruolo di pianificare, è piuttosto la collettività a dover prendere coscienza del problema, per riscoprire il senso e il valore dell'urbanità intesa come bene condiviso. Se non si configura prima questa 'domanda di città' sarà difficile riuscire poi ad operare un reale cambiamento. A tal proposito, come non ricordare la considerazione che il protagonista de *I cento passi* fa a proposito della bellezza come strumento indispensabile per la crescita umana.²

Un possibile modello

Dando per scontato che in un prossimo futuro il contesto in cui vivremo non corrisponderà più a «il passivo teatro delle speculazioni edilizie e del voto di scambio» ma sarà piuttosto caratterizzato dall'«imperativo etico di lasciare alle generazioni future un ambiente e una trama di città degni di quello che abbiamo ereditato dalle generazioni passate»³ (Settis 2014), come è possibile operare affinché l'architettura sia in grado di dare risposte efficaci? A partire da quali principi e attraverso quali strumenti si possono coniugare le istanze di trasformazione della realtà contemporanea con la valorizzazione dei contesti in cui si interviene? A quali modelli di urbanità si può far riferimento?

Probabilmente chi si occupa in generale di architettura avrebbe il dovere, prima di ogni altra cosa, di intessere una relazione intima e profonda con il luogo. Gli antichi avevano compreso l'importanza di questo processo al punto che, ad esempio, nel mondo greco classico la scelta del luogo dove costruire una nuova colonia era affidato alla figura dell'ecista, personaggio ibrido tra il condottiero, il sacerdote, il filosofo e l'architetto, il quale sapeva interpretare narrazioni e semiologie dei luoghi, oltre che gli elementi propriamente fisici e geografici. Ma la precisa identificazione di quest'idea di 'essenza interiore' del luogo fu coniata dai latini con il termine *genius loci*, che – con estrema semplificazione – si potrebbe definire come lo spirito, il nume tutelare di ogni singolo luogo. Per uscire subito dalle secche della pura ricerca filologica, si può dire che, se volessimo applicare quel concetto oggi ad un luogo particolare potremmo forse dire che quel luogo è 'numinoso', cioè colmo della presenza di un nume, pervaso da un'aura di sacralità.

Tanto è più vero se si pensa che l'opera moderna più nota col titolo *Genius Loci* è proprio quella (laica e pragmatica) di un architetto, Christian Norberg-Schulz, col sottotitolo *Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Ed infatti, come sostiene Norberg-

Schulz (1992), «Proteggere e conservare il *genius loci* significa concretizzarne l'essenza in contesti storici sempre nuovi. Si può anche dire che la storia di un luogo dovrebbe essere la sua autorealizzazione». In altre parole, attraverso un attento ascolto di un luogo e del suo *genius* è possibile rintracciare i segni di ciò che esso vuole essere o divenire nel momento odierno.

Questa visione appartiene pienamente al *modus operandi* proprio di un progettista attento e consapevole quale è Luigi Snozzi. Egli sostiene che

«si possono individuare due filoni di interpretazione del paesaggio (che poi determinano modalità di progettazione e di intervento radicalmente diverse): nel primo si delinea una visione che si può definire statica, nel secondo una visione dinamica. La visione statica considera il paesaggio come una realtà immobile e immutabile a cui ogni progettazione deve sottomettersi. All'interno di questa concezione ogni elemento nuovo viene giudicato negativamente come perturbazione e alterazione dell'esistente. La visione dinamica considera il paesaggio non come una realtà costituitasi in un atto unico di formazione, bensì come il prodotto della trasformazione continua della natura ad opera dell'uomo».

Secondo Snozzi la visione dinamica è quella corretta, e tale visione scaturisce da una lettura attenta della vocazione del luogo. Egli sostiene infatti che

«Di particolare interesse non sono tanto i progetti intesi quali proposte per la modifica della realtà, quanto la lettura del sito e i punti di riferimento per una nuova configurazione del territorio che essi presuppongono. Un altro elemento essenziale che accomuna questi progetti è la volontà di disegnare le singole parti della città, come parti fondamentalmente compiute, con precisi rapporti con le preesistenze storiche e con le componenti geografiche più significanti, scaturite dalle letture dei siti di intervento. In questo modo di progettare va sottolineata l'importanza che assume il vuoto, che diventa parte sostanziale della progettazione. I risultati non vanno visti nell'intervento a sé stante, quanto nelle relazioni d'insieme che esso intende stabilire con il sito, perché è proprio da questo rapporto d'insieme che scaturiscono i nuovi valori».

Questa prassi progettuale unita all'idea di una responsabilità etica e politica dell'architetto in termini nuovi e diversi rispetto ad una consolidata nozione di 'impegno' sono componenti primarie nell'operare generale di Snozzi e pienamente riscontrabili nel caso particolare della pianificazione di Monte Carasso. In questo

piccolo villaggio svizzero l'architetto è chiamato a progettare la sede della nuova scuola elementare che doveva essere collocata in un'area periferica. Snozzi accetta l'incarico a condizione di porre la funzione scolastica in posizione centrale, occupando in parte l'edificio di un ex-convento. A partire da questo primo tassello, Snozzi è successivamente incaricato per elaborare una strategia complessiva di pianificazione del villaggio, che egli decide di impostare su alcuni obiettivi:

- densificare l'insediamento attorno al centro urbano;
- ricollocare le funzioni pubbliche in posizione baricentrica e riprogettare gli spazi aperti condivisi;
- delimitare chiaramente il perimetro del centro urbano rispetto al contesto circostante, pedonalizzando i tracciati interni e gli spazi pubblici centrali.

Con questa proposta il piano regolatore e viario appena approvato, veniva superato. Le nuove direttive prevedevano solo sette regole (più una non scritta), che Snozzi ha così riassunto:

1. ogni intervento deve tener conto e confrontarsi con la struttura del luogo;
2. una commissione di tre esperti della struttura del luogo è nominata per esaminare i progetti;
3. nessun vincolo viene posto sul linguaggio architettonico. Forme del manufatto, tipologie di copertura e materiali non devono sottostare a nessun obbligo;
4. per favorire la densificazione sono state eliminate tutte le distanze di rispetto dai confini di vicinato e dalle strade;
5. l'indice di sfruttamento è stato aumentato rispetto al regolamento precedente dallo 0,3 all'1;
6. l'altezza massima degli edifici è di tre piani. Per permettere la realizzazione di un tetto piano si concede un supplemento d'altezza di 2 metri;
7. lungo le strade si devono erigere muri alti 2,5 metri, quota ridotta dal comune a 1,20.

Regola aggiunta e non scritta: un progetto in deroga alle norme prestabilite può essere approvato se la Commissione di controllo ne riconosce la corretta lettura del sito.

Queste poche e semplici indicazioni hanno uno straordinario valore. Innanzitutto dimostrano come architettura ed urbanistica non siano discipline diverse, ma solo visioni a differente scala di una stessa questione: la qualità delle trasformazioni del territorio.⁴ Si sta inequivocabilmente parlando di architettura e lo si sta facendo guardando ad un piccolo paese di circa 2.400 abitanti. Certamente ci si trova di

fronte ad un progettista sapiente che opera in un contesto che è svizzero (di cui peraltro conosce molto bene la storia e le dinamiche), però si tratta di una proposta per un piccolo centro che presenta i medesimi problemi dei nostri piccoli centri, primo fra tutti l'espansione edilizia a macchia d'olio e l'assenza di una visione unitaria e a lungo raggio.

La componente che più di altre consente di rilevarne la particolarità – e quindi in un certo senso la 'straordinarietà' rispetto alla 'ordinaria' prassi procedurale quantomeno italiana – sta probabilmente nel fatto che a Monte Carasso un architetto ha proposto uno schema semplice quanto 'utopico' per riuscire a porre la qualità degli interventi al centro dell'azione urbanistica dell'Amministrazione. Per raggiungere il suo scopo Snozzi ha apparentemente relegato la questione della qualità alla discrezionalità di una 'commissione di esperti' ma, consapevole del pericolo di una simile impostazione, ha reso pubbliche le sedute della commissione e istituito la revocabilità immediata della carica di 'esperto' da parte dei cittadini. Avendo posto democraticamente la qualità al centro della scena ha potuto semplificare la normativa urbanistica.

Snozzi ha un'idea precisa del concetto di città: questa non è fatta di 'lontananze', quanto piuttosto di 'prossimità', non è conformata in modalità 'estensiva', ma 'intensiva', è concentrata, è densa, e per questo è necessario abolire le distanze minime dai confini e dalle strade. Snozzi ha il coraggio di dire che c'è bisogno di 'densificare' e non di rarefare o polverizzare il costruito sul territorio. La 'critica del metro' è in realtà molto più importante di quanto possa apparire a prima vista. La questione degli indici e dei parametri urbanistici ci ha abituato a parlare in termini astratti del costruito, quando una città è fatta invece di elementi concreti e molto materiali. In fondo nessuno guardando un fabbricato lo misura in metri cubi.

Viene da chiedersi, posto che l'architettura non è mai un risultato scontato, se essa sia obbiettivamente favorita o sfavorita da una serie di 'parametri' positivisti, di carattere quasi medico-ottocentesco e indiscutibili, con i quali la disciplina smarrisce la propria natura qualitativa e, in definitiva, estetica. Questa domanda non è, in nessun modo, finalizzata ad insinuare la necessità dell'assenza di regole, ma piuttosto apre la possibilità di fare una giusta critica delle regole, dal momento che anche le regole possono essere giuste o sbagliate. A Monte Carasso le regole ci sono, ma sono poche e comprensibili e perciò anche applicabili.

Altro tema di grande rilevanza è il rilancio dello spazio pubblico. Nello stato attuale non sembriamo più capaci di pensare lo spazio collettivo: gli schemi tradizionali di strada e piazza hanno perso il loro significato, espropriati in pratica dal dominio dell'automobile. La strada è diventata un canale di traffico, la piazza spesso è solo uno svincolo, un'intersezione di strade; il giardino pubblico sovente si identifica con una piccola area marginale, di risulta, che i privati hanno ceduto gratuitamente

come contributo alle opere di urbanizzazione. Quali sono allora i luoghi di incontro, di socializzazione per le aree abitate? Già parecchi anni fa il geografo Relph (1987) faceva notare come i luoghi di incontro tendessero a spostarsi in spazi confinati, come il supermercato, la galleria commerciale, il bar ecc.: ambienti artificiali, votati al consumo e al *loisir*, controllati da vigilantes e telecamere, simbolo della privatizzazione dello spazio collettivo; mentre la massa delle aree scoperte rimane appannaggio di una mobilità veicolare congestionata, di un degrado crescente, di una desolazione diffusa.

A che cosa si può allora fare riferimento per ripensare gli spazi pubblici della città ordinaria? Per prima cosa non si deve dimenticare che lo spazio aperto vive in stretta relazione con gli edifici che lo delimitano, quindi sempre più il gioco tridimensionale di relazione tra i volumi deve essere controllato anche in funzione delle spazialità esterne che si vengono a creare. Ma l'altro aspetto indispensabile è la commistione di funzioni, la coagulazione di strutture di servizio, culturali, ricreative, in grado di attirare il pubblico. Oggi nella periferia gli 'eventi' tendono a distribuirsi lungo gli assi di traffico più frequentati, per acquistare visibilità (la strada-mercato di cui parla Lanzani in Boeri et al., 1993); ha quindi senso riproporre una nuova 'centralità', destinata probabilmente a generare congestioni di traffico e problemi di parcheggio? In che modo possono convivere nella nostra società lo spirito dell' 'automobilista nomade' e quello del 'pedone cittadino'?

Nel caso specifico di Monte Carasso si possono trovare alcune risposte. Innanzitutto alla base della pianificazione è la volontà di concentrare il maggior numero possibile di funzioni pubbliche nella parte centrale dove oggi trovano posto il municipio, la banca, una palestra, la scuola elementare, l'edificio della chiesa con il cimitero ampliato. Inoltre, il nuovo assetto è tutto basato sulla contrapposizione tra 'pieno', ottenuto mediante il principio della 'densificazione' edilizia, e 'vuoto'. La zona monumentale non era leggibile e mancava fundamentalmente di spazi pubblici. Snozzi propose di valorizzarla rimettendo in luce le antiche arcate, demolendo alcune case, ripulendo l'intero impianto e soprattutto facendo una grande operazione di 'svuotamento' del centro dalle superfetazioni per ottenere un grande 'vuoto' centrale, corrispondente alla piazza e alle aree verdi circostanti. Chiesa, scuola, cimitero, casa del Comune, palestra si trovarono così ad esser parte di un nuovo progetto che tendeva a costruire il centro pubblico della città, una nuova agorà fatta di spazi aperti e di luoghi in cui stare, giocare e trascorrere il tempo libero⁵. Uno spazio pensato per la comunità e nel quale la stessa potesse riconoscersi. Infine, la scelta di pedonalizzare il centro definendo, attraverso un anello viabilistico perimetrale, il passaggio dalla condizione più urbana a quella extra-urbana ha permesso di ridefinire il rapporto tra spazi pedonali e ambiti veicolari, di dare continuità ai tracciati esistenti mettendoli a sistema con i nuovi spazi pubblici oltre a rafforzare la valenza percettiva del luogo

che appare come un grande tessuto connettivo composto da una serie di riferimenti puntuali dati dagli edifici pubblici, ma anche da alcune architetture private oltre che dalla presenza di elementi naturali sapientemente disposti.

Non si tratta di risposte assolute, né tanto meno di soluzioni adatte a risolvere tutti i problemi di tutte le città. Sicuramente Monte Carasso è esempio di come una città non sia un'entità definitiva e conclusa ma sia piuttosto un corpo soggetto a forme di adattamento e modificazioni successive. Certamente Monte Carasso è caso emblematico di come perseguire la qualità di un luogo significhi non considerarlo nostalgicamente immutabile ma agire con il progetto di architettura attualizzandone il senso. Chiaramente non tutti i nostri centri urbani possono o devono diventare come Monte Carasso – e non è questo l'obiettivo – ma sarebbe quantomeno importante rilanciare un interesse concreto per la progettazione architettonica urbana, che possa innescare un nuovo processo di sperimentazione e di monitoraggio capace di dare vita ad una nuova e diffusa 'cultura dell'abitare'.

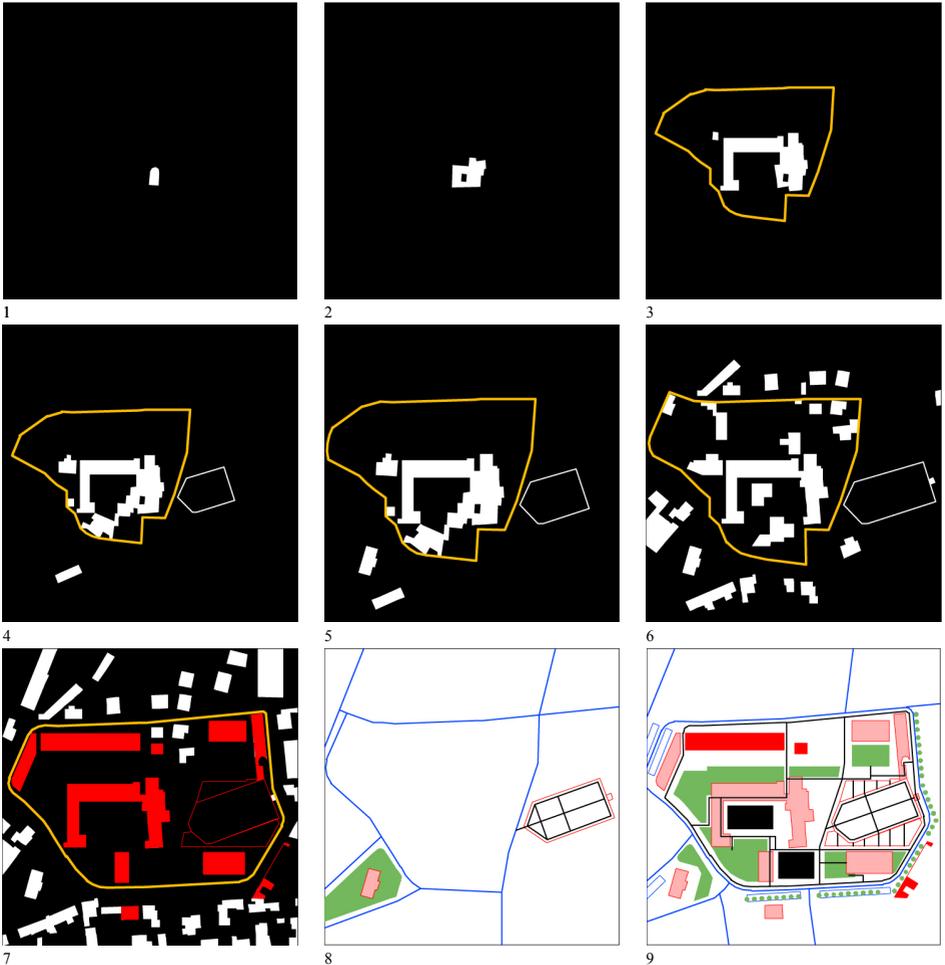
Note

1. Per Settis la qualità del paesaggio e dell'ambiente non è un lusso ma una necessità, è il miglior investimento sul nostro futuro. Contro la colpevole inerzia di troppi politici, è necessaria una forte azione popolare che rimetta sul tappeto il tema del bene comune come fondamento della democrazia, della libertà, della legalità, dell'uguaglianza. Settis indica come necessaria 'stella polare' proprio il valore supremo del Bene Comune.
2. «E allora invece della lotta politica, la coscienza di classe, tutte le manifestazioni e ste fissarie bisognerebbe ricordare alla gente cos'è la bellezza, aiutare a riconoscerla, a difenderla. "La bellezza?" La bellezza, è importante la bellezza, da quella scende giù tutto il resto» parte del dialogo tratto dal film *I cento passi* (Italia, 2000).
3. I passi sono tratti dalla *lectio magistralis* tenuta da Salvatore Settis nel Febbraio 2014 in occasione del conseguimento della laurea *honoris causa* in Architettura presso la Facoltà Mediterranea di Reggio Calabria.
4. Forse più che parlare di 'urbanistica' si dovrebbe dire 'architettura della città'.
5. A tal proposito è interessante la lettura compiuta da Fernando Espuelas relativamente ai diversi assetti dell'Agorà di Atene. Nel libro *Il vuoto* (2004), l'autore analizza l'assetto planimetrico dell'Agorà nelle diverse fasi storiche, evidenziando come la saturazione progressiva del vuoto pubblico avvenuta sotto la dominazione romana corrisponda emblematicamente alla perdita di libertà da parte del popolo greco.

Bibliografia

- Bevino, Tommaso (1991), *Lo spreco urbano*, Bonacci, Roma.
- Boeri, Stefano – Lanzani, Arturo – Merini, Edoardo (1993), *Il territorio che cambia: ambienti, paesaggi, immagini della regione milanese*, Abitare Segesta, Milano.
- Coli, Mary – Bertini, Riccardo – Decandia, Lidia (1996), *Tipicità ambientale e continuità urbana*, Alinea, Firenze.
- Croset, Pierre-Alain, a cura di (1984), *Luigi Snozzi. Progetti e architetture 1957-1984*, Electa, Milano.
- Croset, Pierre-Alain, a cura di (1996), *Monte Carasso: la ricerca di un centro. Un viaggio fotografico di Gabriele Basilico con Luigi Snozzi*, Lars Müller, Baden.
- Espuelas, Fernando (2004), *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Gregotti, Vittorio (1984), *Sulle tracce dell'architettura* in «Luigi Snozzi. Progetti e architetture 1957-1984», a cura di Pierre-Alain Croset, Electa, Milano.
- Relph, Edward (1987), *The modern urban landscape*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Sernini, Michele (1988), *La città disfatta*, FrancoAngeli, Milano.
- Settis, Salvatore (2010), *Paesaggio, Costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Zappa, Alfredo (2014), *Monte Carasso - Luigi Snozzi*, in «Casabella», 834, pp. 74-97.
- Zumthor, Peter (2003), *Pensare architettura*, Electa, Milano.

LO STRANO CASO DI MONTE CARASSO
Eleonora Burlando



1 Sviluppo del centro di Monte Carasso e saturazione del vuoto XI-XIII° secolo.

2 Sviluppo del centro di Monte Carasso e saturazione del vuoto XV° secolo.

3 Sviluppo del centro di Monte Carasso e saturazione del vuoto XVII° secolo.

4 Sviluppo del centro di Monte Carasso e saturazione del vuoto XIX° secolo.

5 Sviluppo del centro di Monte Carasso e saturazione del vuoto XX° secolo.

6 Sviluppo del centro di Monte Carasso e saturazione del vuoto anno 1977.

7 I principi del piano: definire l'area del centro, concentrare le funzioni pubbliche, densificare il tessuto edilizio.

8 Prima del piano: edifici pubblici, viabilità (blu), percorsi pedonali (nero), verde pubblico.

9 Dopo il piano: edifici pubblici e nuovi edifici privati, viabilità (blu), percorsi pedonali (nero), verde pubblico.

GEOGRAFIE ORDINARIE LA POLYKATOIKIA E LA FORMA URBANA DI ATENE

Fabiano Micocci

Il terribile stato della città è in contrasto con le soluzioni ideali discusse dai partecipanti al congresso e gli architetti greci non devono soccombere passivamente ai dogmi della condizione meccanica contemporanea.

A proposito del CIAM IV di Atene (1933)
Dimitris Pikionis

Ripensare la forma urbana

I modi di produzione e le innovazioni tecnologiche sviluppate dagli albori della società industriale a oggi hanno generato radicali trasformazioni nella configurazione della città tradizionale. Inediti processi di crescita urbana hanno esteso il territorio urbanizzato verso una dimensione geografica sconosciuta, oltrepassando le convenzionali barriere spaziali e i limiti fisici, con una sorprendente accelerazione negli ultimi settanta anni (Harvey 2014). Recentemente la questione urbana e l'analisi dei processi di urbanizzazione sono emerse tra i campi di studi di maggior interesse per riflettere sulla condizione dell'abitare contemporaneo. Alla base di queste analisi si pone l'approfondimento dei processi economici e sociali, della natura delle città, della produzione del capitale, delle trasformazioni storico-geografiche e delle pratiche collettive. Tali ricerche mirano a cogliere la relazione tra la forma urbana prodotta dal capitalismo globale e i mutamenti che hanno coinvolto il territorio, il paesaggio, l'ambiente e la società.

Sin dal 2008 la Grecia è afflitta da una grave crisi economica che ha coinciso con una riduzione dell'attività edilizia, principale settore dell'economia nazionale, del 74%.¹ Questa contrazione della produttività ha innescato processi inversi alla crescita economica che aveva caratterizzato gli anni '80 e '90. La perdita di posti di lavoro, la riduzione degli stipendi, il declino del settore pubblico, l'emigrazione verso paesi economicamente stabili, la difficoltà di accesso alle proprietà immobiliari e alla sanità vanno compresi e analizzati considerando il loro impatto sull'ambiente costruito (Matsaganis 2013). In un situazione di recessione economica e di perdita di sovranità, Atene ha incoraggiato indagini sui modelli di crescita globali e sui sistemi di produzione dei manufatti urbani al fine di comprendere la genesi della crisi e le conseguenze sociali sull'ambiente costruito (Brekke, Dalakoglou, Filippidis, Vradis 2014). Inoltre ha favorito la nascita di sperimentazioni sociali che hanno lo scopo di individuare nuove metodologie di partecipazione, di appropriazione e d'intervento per concepire nuovi scenari per il futuro.²

La singolarità di Atene deriva dal fatto che la sua crescita non ha seguito i principi di sviluppo e di pianificazione tipici delle città moderne occidentali (Frampton 1996, Sarkis, 1997, Kotionis 2006). Piuttosto l'istituzionalizzazione dei principi della società liberista ha promosso investimenti privati e l'accumulazione del capitale attraverso la sovrapposizione degli strumenti pianificatori con il fenomeno dell'abusivismo edilizio (Issaias 2014). Per questo motivo, come fa notare Hashim Sarkis, occorre ricalibrare gli strumenti d'indagine e di pianificazione tradizionali della cultura occidentale ed adattarli alle condizioni locali, sia per arrivare ad una corretta lettura delle complessità e delle contraddizioni attuali che per riscoprire le qualità inespresse, le potenzialità esistenti e la bellezza nascosta di uno contesto specifico (Sarkis 1997). Riconoscere la relazione simbiotica che gli uomini instaurano

con il loro ambiente significa individuare un valore d'identità da realizzare attraverso metodologie d'intervento in continuità con l'esistente (Sarkis 1997, Duemplementmann 2013).

Su queste considerazioni si tenterà di integrare la conoscenza scientifica dei luoghi con una sensibilità artistica in grado di offrire una diversa interpretazione del paesaggio attuale. Punto di partenza è la *polykatoikia*, la palazzina residenziale multi-piano che recentemente è stata rivalutata e accettata come elemento base dell'identità della città greca (Dragonas 2012). La *polykatoikia*, infatti, è il prodotto standard del mercato edilizio nazionale la cui ordinarietà è sublimata nella sua ri-petizione a scala territoriale. Atene va dunque considerata come un complesso prodotto dove memoria, natura e produzione urbana si fondono fino ad acquisire una nuova identità definita da un'estensione geografica che scavalca sia le passate sia le attuali suddivisioni amministrative (Kotionis 2006).

La *polykatoikia* come unità urbana

Atene oggi è il risultato dalla ripetizione della sua unità edilizia base, la *polykatoikia*, una tipologia residenziale di piccolo formato basata sul prototipo della *Maison Dom-ino*. Etimologicamente *polykatoikia* (πολυκατοικία) significa 'multi-abitazione' (πόλυ = multi e κατοικία = abitazione), definizione che illustra chiaramente come questo sistema edilizio multi-piano sia generato da un meccanismo di ripetizione di una singola abitazione su più livelli. La *polikatoikia*, infatti, fu istituita ufficialmente nel 1929 con la legge sulla 'proprietà orizzontale' (3741/1929). Questa legge introdusse la possibilità di suddividere la proprietà e di distribuire le parti frazionate a più proprietari, favorendo un meccanismo di scambio (*αντιπαροχή* = compensazione) tra il proprietario di un lotto edificabile (che mette a disposizione il terreno di sua proprietà) ed il costruttore (che in cambio concede uno o più appartamenti). L'autoreferenzialità del sistema *Dom-ino* (Eisenman 1979) era adatta alla produzione di massa in condizioni di ristrettezze economiche (Picon 2014) favorendo processi di autocostruzione che sfruttavano i sistemi costruttivi locali, la manodopera a basso costo e l'agevole reperibilità di materia prima nell'Attica (cemento dalle montagne circostanti e ferro dai giacimenti siderurgici di Lavrio). Questi fattori hanno permesso alla *polykatoikia* di diffondersi, di aggiornarsi e di replicarsi costantemente diventando l'icona dell'abitare contemporaneo.

La *polykatoikia* è sostanzialmente una versione aggiornata della tradizionale palazzina multi-piano diffusa nel Mediterraneo che ha origine nell'*insula* romana (Leontidou 1990). Entrambe, infatti, presentano una stratificazione verticale che produce una mescolanza di attività e classi sociali su più livelli. Nell'*insula* le funzioni commerciali erano presenti al piano terra (*tabernae*), mentre i piani superiori erano abitati da diverse classi sociali (*plebs* ed *equites*). La *polykatoikia* è un sistema ancora

più flessibile che permette la distribuzione delle attività commerciali anche agli altri livelli, innescando una costante mobilità interna. Un'altra analogia riguarda l'analisi del meccanismo urbano che sia nella Roma Repubblicana sia nell'Atene Moderna ha permesso a questa tipologia di riprodursi facilmente e di definire la forma della città. Nella Roma Repubblicana le *insulae* si diffusero rapidamente lungo le vallate dei colli, rese sicure dagli strati artificiali di terreno accumulati dopo le frequenti inondazioni, e prive di un rigido *zoning* per ragioni di sicurezza, mentre le pendici delle colline erano abitate dalle classi privilegiate alloggiate nelle *domus* (Aldrete 2007). Ad Atene la *polykatoikia* si diffonde sull'intera vallata ateniese e verso il mare escludendo le impervie cime delle colline sia attraverso il fenomeno dell'abusivismo, sia seguendo lo sviluppo ufficiale della pianificazione urbana. Tale sovrapposizione e a tratti coincidenza tra illegalità e legalità ha avuto lo scopo di soddisfare interessi economici specifici e complementari dando origine al 'para-urbanismo' (Philippidis 1990). Questo fenomeno fu sostenuto da un *laissez-faire* inteso come mediazione tra lo stato e i cittadini per evitare il conflitto sociale (Salingaros 2004), dalla promozione della proprietà privata e della divisione sociale del lavoro e dal ruolo chiave dato al settore immobiliare (Leontidou 1990, Bastéa 2000, Issaias 2013). Si tratta di progetto economico (Issaias 2013) che ha messo al centro la produzione della casa e che necessitava di un continuo processo di urbanizzazione per assorbire i profitti e il surplus che alimentano l'economia di mercato (Harvey 2013). La *polykatoikia* è dunque il simbolo di questo programma economico-sociale e la sua riproduzione su griglie generiche derivate dalla parcellizzazione del suolo ha favorito una crescita urbana senza un orientamento preciso, adattandosi all'andamento del suolo ed alla topografia naturale.

L'estensione geografica di Atene

Le singole unità urbane si sono riprodotte seguendo un flessibile processo di aggregazione cellulare per accomodare rapide ed inaspettate esigenze. Fumihiko Maki definì il prodotto finale di questo processo *Group Form*, spiegando come appunto la forma urbana, come per gli insediamenti vernacolari del Mediterraneo, fosse generata dalla ripetizione di unità minime assemblate in *clusters* omogenei che producono un'apparente massa compatta (Maki 1967). Il processo di urbanizzazione di Atene, basato sulla riproduzione di un'unità edilizia, trasferisce così il modello pre-industriale dei nuclei tradizionali in un contesto metropolitano ricostruendo una geografia urbana pre-moderna (Frampton 2009). Infatti, la *polykatoikia* si auto-rigenera seguendo i processi tipici della casa rurale che, tramite accumulazioni, sovrapposizioni e addizioni si adatta alle richieste del programma e della situazione secondo una composizione paratattica in evoluzione nel tempo. Questo modello rievoca e riattualizza un'organizzazione socio-economica tradizionale centrata

sull'istituzione della famiglia e della casa e su una competizione tra famiglie legata al commercio e al prestigio individuale (Prevelakis 2000).

La forma urbana così generata si adatta facilmente alle irregolarità del suolo trovando la sua ragione nel territorio e nell'orografia naturale dell'Attica (Koubis 1990). Atene dunque può essere assimilata a un 'rizoma,' definito dai filosofi francesi Deleuze e Guattari (1980) come una struttura non lineare ed eterogenea dove ogni punto è connesso con un altro in un agglomerato che non conosce interruzioni perché è in grado di riprodursi costantemente. Tale relazione con il territorio è rintracciabile nell'Atene Classica e nell'estensione del network di *demes* (δήμος), l'infrastruttura politica e demografica realizzata da Clistene di Sicione. Le *demes* erano unità parzialmente indipendenti senza margini e confini formali tra di loro che raggruppavano 10 differenti tribù (φύλα) creando un sistema di appartenenza orizzontalmente distribuito sul territorio (Whitehead 1986). Questa continuità tra i nuclei urbani oggi è realizzata nella compattezza e densità dell'area costruita, una condizione d'isotropia determinata dalla moltitudine di *polykatoikies* organizzate su un'impalcatura amministrativa estesa su tutto il territorio dell'Attica.

La sovrapposizione della massa urbana sul suolo ha una doppia valenza: se, infatti, la parcellizzazione e la speculazione producono una de-territorializzazione, l'adattamento alle condizioni geo-fisiche specifiche richiede una sorta di ri-territorializzazione che ridefinisce gli equilibri locali sotto una nuova forma. Questa sorta di accordo tra le tipologie edilizie, le pratiche sociali, il sistema economico e la geografia dell'Attica stabilisce una stretta corrispondenza tra la tecnocratica parcellizzazione del suolo usato come strumento economico e l'estesa immagine della città che si celebra nel suo *skyline*. Tale dimensione territoriale unisce la natura frattale del tipico format geografico del territorio greco (Deleuze, Guattari 1980) all'estesa dimensione dell'urbanizzazione globale, descrivendo Atene come un'entità multi-scalare. La macro dimensione del paesaggio è misurata dalle montagne circostanti (Ymittos, Egaleo, Penteli, Parnita) e il mare, dalla presenza di elementi che emergono dalla compatta massa edilizia come dei *landmarks* (le colline dell'Acropoli, Lycavittos, Tourkovounia e Strofi, ma anche le *megaforms* del Museo dell'Acropoli di Bernard Tschumi, lo Stadio Olimpico di Santiago Calatrava, il Centro Culturale Stavros Niarchos di Renzo Piano, l'Hotel Hilton, o ancora i grattacieli InterAmerican, Ote e Hgeias); dalla permanenza dei letti dei fiumi Ilisso, Kifisso ed Eridano, oggi ancora presenti come elementi naturali lineari o ricoperti da strade che ne ripercorrono l'andamento sinuoso, come Leoforos Kifissos o Odos Michalakopoulou. La dimensione intermedia contiene invece un'ambivalenza scalare rappresentata dalla stereotomia dei singoli volumi edilizi e dalla frammentarietà e indeterminatezza degli spazi esterni, come le piccole piazze, i patii delle case tradizionali, le corti nascoste e inaccessibili (ακάλυπτος = non coperto) e gli stretti

passaggi tra gli edifici. Le relazioni biunivoche che si istaurano tra le unità base determinano le infinite combinazioni dei giunti urbani, delle interruzioni e delle cesure (Deleuze & Guattari 1980). Infine la micro dimensione è individuabile nella singola unità abitativa, ripetuta orizzontalmente e su più livelli su tutto il territorio.

L'assenza di una chiara distinzione tra volumi e vuoti è determinata dall'estrema porosità dei manufatti urbani, dalla relazione (e a tratti continuità) tra interno ed esterno e dall'osmosi tra pubblico e privato all'interno dell'isolato urbano (Dragonas 2014). Tale densità ha generato una mescolanza sociale e una complessità urbana presente in un sistema interstiziale costituito da spazi minuti, flessibilità e micro-interventi, che si rinnova continuamente con variazioni minime e può essere interpretato come l'impalcatura urbana della vita quotidiana.

L'ordinario potenziale' della *polykatoikia*

Una relazione simbiotica unisce dunque la *polykatoikia*, i processi di urbanizzazione e il territorio naturale originando un artefatto geografico, un organismo stratificato che lavora per processi di accumulazione su più livelli in continuità con l'esistente (Rivkin, Melidaoui 2007). Parallelamente all'espansione orizzontale, anche lo spessore urbano è cambiato nel tempo ridefinendo lo *skyline* attraverso variazioni minime. Queste variazioni sono determinate dalle evoluzioni costruttive e legislative, come ad esempio l'aumento del 30% della volumetria del centro città durante il regime dei Colonnelli (1964-1974) che ha generato un generale inspessimento di 3-4 livelli, e dalle dinamiche informali delle superfetazioni e delle aggiunte graduali dei livelli. Il Prof. Zisis Kotionis (2012) individua il risultato di questo processo in una sezione urbana che si estende dai 20 metri della quota del piano di copertura ai 10 metri nel sottosuolo che comprende la quota archeologica. Nel sottosuolo è inoltre possibile aggiungere lo strato del terreno accumulato nel tempo, i piani ipogei delle *polykatoikies* e *shopping malls*, i parcheggi interrati e l'intero network infrastrutturale, nonché le qualità fisiche del suolo.

La crescita organica di Atene ha dunque una doppia dimensione, orizzontale e verticale. Gli spazi interstiziali che si generano creano un alveare tridimensionale che non è mai uguale a se stesso e che si rinnova in continuazione. Si tratta di un network, dai confini incerti, costituito dalla creatività individuale e dalla poetica del quotidiano che si sovrappone al sistema cartesiano, bidimensionale e astratto, dell'impalcatura amministrativa. In questo senso i processi di rigenerazione urbana dovrebbero riconsiderare l'esistente come risorsa e agire in continuità con le pratiche collettive consolidate per offrire nuove occasioni di pensare e ricreare la città dal suo interno. Si tratta, infatti, di offrire ai cittadini la possibilità di trasformare creativamente il loro ambiente e di partecipare attivamente ai processi di progettazione agendo senza prescrizioni rigorose e sfruttando la sovrapposizione

tra formale e informale per liberare la creatività all'interno dell'ordinario.

L'opportunità è quella di dissolvere la tradizionale opposizione tra urbano e naturale, in questo caso tipico anche della cultura greca (Terkenli 2001), che ha causato da una parte l'impoverimento dell'ambiente urbano come unico luogo di profitto per perseguire politiche industriali, e dall'altro il deperimento delle risorse naturali trasformandole in bene di consumo per alimentare il settore del turismo. Al contrario la comprensione dei meccanismi di relazione a varie scale rivela pratiche collettive che raccontano la permanenza di uno stretto legame tra la città e il mondo rurale. La *polykatoikia* assimila le modalità dei sistemi urbani pre-moderni all'interno della struttura proto-capitalista della città, definendo la forma urbana come manifestazione di infinite singolarità. L'ordinario potenziale della *polykatoikia* è dunque sublimato in una doppia rilettura del contesto urbano: da una parte si configura come uno strumento per alimentare relazioni sociali studiandone le potenzialità in estese sezioni urbane, dall'altra perché elemento costituente dello skyline acquista un nuovo valore civico che può ricostruire il negato rapporto tra l'individuo e la collettività.

Note

1 L'attività edilizia in Grecia a causa della crisi crolla da un indice del 158,5 nel 2007 al 41,4 del terzo quadrimestre del 2012. <http://theprodigalgreek.wordpress.com/2013/01/09/greeces-labour-market-austeritys-biggest-casualty/>

2 Tra gli studi più significativi sono da citare: *Labor, city, architecture: towards a common architectural language* (Berlage Institute); *Re-activate Athens* (ETH Zürich, Urban-Think Tank, ed associazioni locali); *Crisis regimes and emerging social movements in cities of Southern Europe* (Encounter Athens, INURA Athens, The Institut de Govern i Polítiques Publiques ed il Dipartimento di Urbanistica del Politecnico di Atene); *Rethink Athens* (Fondazione Onassis), *New Babylon Revisited* (Goethe Institute). Diversi gruppi sono attivi sul territorio attraverso processi di partecipazione e tra questi sono da annoverare: Atenistas, Imagine the City, Encounter Athens, la Biblioteca di Kifissia, Sinathina.

Bibliografia

- Aisopos, Yannis – Simaioforidis, Yannis (2002), *Modernization Landscapes. Greek Architecture '60 - '90*, Metapolis Press, Athens.
- Aldrete, Gregory S. (2007), *Floods of the Tiber in Ancient Rome*, The John Hopkins University Press, Baltimore.
- Aureli, Pier Vittorio – Giudici, Maria – Issaias, Platon (2012), *From Dom-ino to Polykatoikia*, Domus (online),962, <https://www.domusweb.it/en/architecture/2012/10/31/from-dom-ino-to-em-polykatoikia-em-.html> [data di consultazione: 12/09/2014].
- Bastéa, Eleni (2000), *The creation of Modern Athens. Planning the Myth*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Brekke, Jaya Klara – Dalakoglou, Dimitris – Filippidis, Christos – Vradis, Antonis (2014), *Crisis-scape net*, Athens.
- Brenner, Neil (2014), *Implosions/Explosions: Towards a Study of Planetary Urbanization*, Jovis, Berlin.
- Deleuze Gilles – Guattari Felix (1980), *Geofilosofia. Il progetto nomade e la geografia dei saperi*, Millepiani, 0(1).
- Doxiadis, Costantinos (1975), *Athens and its future*, in «Ekistics», V. 40 n. 240, November 1975.
- Dragonas, Panos (2014), *An Obituary for the Greek City of Repetition*, in «MAS Context», 21, pp. 82-97
- Dragonas, Panos – Skiada, Anna (2012), *Made in Athens Greek Participation at the Biennale di Venezia 2012*, Ministry of Environment, Energy and Climate Change, Athens.
- Duemplemann, Sonja (2013), *History and Critical Design in Landscape Architecture*, in «Instigations. Engaging Architecture, Landscape and the City», a cura di Mostafavi, Moshen – Christensen, Patrick, Lars Muller Publishers, Zurigo.
- Frampton, Kenneth (2009), Μοντέρνα αρχιτεκτονική: ιστορία και κριτική, Themelio, Atene.
- Harvey, David (2014), *Cities or Urbanization?*, in «Implosions/Explosions: Towards a Study of Planetary Urbanization» a cura di Brenner, Neil, Jovis, Berlin.
- Issaias, Platon (2014), *The Absence of Plan as a Project. On the Planning development of Modern Athens: 1830-2010*, in «The City as a Project», a cura di Aureli, Pier Vittorio, Ruby Press, Berlin.
- Kotionis, Zissis, (2006), Πες, Που Είναι Η Αθήνα, Agra, Atene.
- Kotionis, Zissis (2012), *Uncommon Ground: Aether, Body and Commons*, in «Thresholds» 40, pp. 209-216, SA+P Press, Cambridge.
- Koubis, Takis (1990), *Athènes: de la Polis-territoire à l'incomplétude de la ville*, in «La ville en éclats», Futura, Athens.
- Eisenman, Peter (1979), *Aspects of Modernism: The Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign*, in

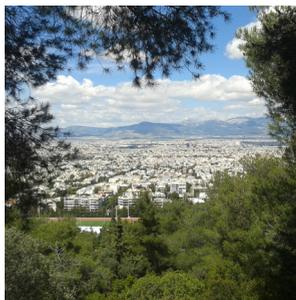
- «Oppositions Reader», pp. 189-198, Princeton Architectural Press, Princeton.
- Leontidou, Lina (1990), *Mediterranean city in transition. Social change and urban development*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Maki, Fumihiko (1964), *Investigations in Collective Form*, Washington University School of Architecture, St. Louis.
- Matsaganis, Manos (2013), *The Greek Crisis: Social Impact and Policy Responses*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin.
- Philippidis, Dimitris (1990), Πα την Ελληνη Πολη. Μεταπολεμικι Πορεια και Μελλοντικες Προοπτικες, Themelio, Atene.
- Picon, Antoine (2014), *Dom-ino: Archetype and Fiction*, in «Log», 30, Winter 2012.
- Pikionis, Dimitris (1933), *Pensieri su una conferenza*, in «Dimitris Pikionis 1887-1968», a cura di Ferlenga, Alberto, Electa Mondadori, Milano.
- Prévélakis, Giannis (2000), *Athènes. Urbanisme, Culture et Politique*, L'Harmattan, Parigi.
- Rivkin, Arnold – Mehdaoui, Jamil (2007), *Éclats de vie ou l'espace intense*, in «La ville en éclats», Futura, Atene.
- Sarkis, Hashim (1997), *On the beauty of Athens*, in «Isopolis: addressing scales of urban life in modern Athens», a cura di Rowe, Peter – Sarkis, Hashim, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge.
- Terkenli, Theano S. (2011), *In Search of a Greek landscape: a cultural geography*, in «The European landscape convention: challenges of participation», a cura di Jones, Michael – Stenseke Marie, Springer, Londra.
- Whitehead, David (1986), *The Demes of Attica 508/507 - ca. 250 B.C.: A Political and Social Study*, Princeton University Press, Princeton.



1



2



3



4



5



6

- 1 Immagine satellitare di Atene, Japan Aerospace Exploration Agency.
- 2 Foto Jeff Vanderpool, 2014.
- 3 Foto Fabiano Micocci, 2014.
- 4 Foto Eugene Vanderpool, 1970 circa.
- 5 Foto Fabiano Micocci, 2015.
- 6 Foto Fabiano Micocci, 2015.

[STRA]ORDINARIO L'EFFIMERO COME STRUMENTO PER RILEGGERE L'URBANO

Eliana Saracino

I luoghi sono storie frammentate e ripiegate, passati sottratti alla leggibilità da parte di altri, tempi accumulati che possono dispiegarsi ma sono là piuttosto come racconti in attesa e restano allo stato di scarti, di simbolizzazioni incistate nel dolore o nel piacere del corpo. «Sto molto bene qui»: è una pratica dello spazio che questo benessere ritrae sul linguaggio in cui si traccia, per un attimo, come uno scoppio.

L'invention du quotidien. Arts de faire (1980)
Michel de Certeau

Tempi moderni

Se l'esperienza dello spazio è una particolare forma di pratica estetica, non è detto che essa debba necessariamente durare in eterno. Può essere un istante da saper cogliere sapientemente, un'esperienza speciale per una particolare occasione, un avvenimento che supera i confini dell'ordinarietà. Può essere un mezzo per innescare dei processi positivi di rilettura dello spazio urbano capaci di generare un cambiamento del punto di vista sullo spazio stesso.

L'inaspettato, ciò che varca la comoda soglia della routine quotidiana (Sennett 1970), razionale e funzionale, rende l'ordinario straordinario: trasforma un luogo noto e consueto in uno spazio eccezionale, anche se per poco tempo, lasciando nella memoria tracce che, sedimentandosi nell'immaginario collettivo, vengono tesaurizzate dalla comunità.

Nella storia urbana contemporanea¹ la tematica dell'effimero è spesso stata presente, manifestandosi in differenti modalità e adattandosi ad una domanda specifica a cui rispondere. Nei tardi anni cinquanta il movimento situazionista in risposta all'omogeneizzazione degli spazi - e di conseguenza della vita quotidiana - risultato dei processi capitalistici e dell'urbanistica funzionale, utilizzava le esperienze effimere per sviluppare il suo 'sistema rivoluzionario' finalizzato a risvegliare i desideri latenti delle persone e sostituirli a quelli imposti dalla cultura dominante: se lo spazio è un prodotto di un'attività sociale (Lefebvre 1974), sottraendo l'uso del tempo e l'uso dello spazio alle regole del sistema, si sarebbe arrivati ad autocostruire nuovi spazi di libertà.

Attraverso l'uso di apparati effimeri, alla fine degli anni Settanta, si provava invece a fornire una risposta a un'alienazione progressiva degli individui derivante dal momento sociopolitico che si stava attraversando. Anni difficili di *austerità* e recessione, sfociati nell'estremizzazione delle contraddizioni interne ai movimenti sociali, nella lotta armata, nel terrorismo e nel conseguente clima diffuso di paura. La risposta fornita, ad esempio, dall'*Estate romana*² è stata quella di proporre un atto di democrazia culturale attraverso l'uso per una stagione - quella estiva, appunto - di spazi alternativi, al di fuori di quelli istituzionali, per far di nuovo scendere in strada gli abitanti e farli riappropriare degli spazi pubblici della città, che la diffusione di un estremismo politico violento non permetteva più di vivere. E Roma è tornata a vivere rispondendo in modo lieve, colto e popolare allo stesso tempo, spezzando una spirale di disaffezione rispetto agli spazi collettivi.

Dalla metà degli anni Ottanta in poi sono cambiati i codici comunicativi e linguistici: il declino di una motivazione collettiva che legittima la coesione sociale, la voglia di vivere e di apparire, la diffusione della cultura pop e della sottocultura, suo *alter ego*. L'effimero si è legato maggiormente alla spettacolarizzazione dell'evento e alle mode che, in un momento in cui il concetto di identità è indefinito e debole,

permettono invece di costruire i labili legami delle «tribù postmoderne» (Amendola 2005). Una sorta di anteprima del ventennio successivo che ci ha portato alla condizione odierna di una società globale, mediatica e consumista: un modello che al momento mostra i suoi limiti e la sua crisi.

In questi ultimi anni, in cui abbiamo assistito dunque all'esaurirsi della carica propulsiva che ha sostenuto una crescita economica smisurata, ci troviamo in un momento di grande ambivalenza: da un lato è sempre più enfatizzata una condizione di atomizzazione e isolamento dell'individuo, situazione esasperata da un utilizzo sempre più massivo di forme di comunicazione mediate da dispositivi tecnologici; dall'altro appare sempre più evidente una voglia di partecipazione di una parte della cittadinanza (cittadinanza attiva o – con una definizione spesso abusata in politica – società civile), che cerca di trovare il suo modo di auto-rappresentarsi sul territorio, agendo in forma diretta sullo spazio o portando in essere atti di impegno civico.

L'effimero nella città contemporanea può avere la forza di risvegliare le coscienze ed essere uno strumento per comprendere quali sono i reali bisogni della città. L'effimero, difatti, ben si adatta allo spirito del tempo e all'estetica contemporanea. Risponde alle logiche del mercato e del consumo veloce, risponde all'incertezza degli abitanti di una modernità liquida (Bauman 2000), risponde a domande che né la politica né tantomeno l'urbanistica riescono ad affrontare in tempi rapidi; pertanto riesce ad essere in qualsiasi momento al passo con i tempi, intercettando necessità reali, fenomeni culturali, estetici ed economici. Inoltre, proprio per la sua natura peritura, riesce a caratterizzarsi di una leggerezza operativa e formale di cui ciò che è pensato per essere permanente non può dotarsi. L'obiettivo centrale per l'effimero oggi, nel suo essere 'altro' in una società globale, complessa e sfuggente, è quello di far percepire l'esistenza di un'altra possibilità. Una speranza che si possa cambiare. Una speranza che lasci una porta aperta sul futuro.

Un'altra possibilità

Affinché un luogo possa essere guardato con occhi diversi, a volte è necessario procedere a una ricostruzione collettiva del senso. Per fare questo è importante attivare un processo elaborativo di ricomposizione dei significati, di risemantizzazione e di ricostruzione del ruolo dello spazio. Ma poiché è difficile che ciò che rientra nell'ordine del consueto e della quotidianità produca nuove elaborazioni di senso, lo stravolgimento dell'immagine del luogo può, invece, riuscire ad attivare nuovi meccanismi costruttivi di ridefinizione del significato. L'inserimento di oggetti non consueti o lo svolgimento di attività in luoghi non specificatamente deputati ad esse rappresentano un elemento di rottura con

l'ordinario, che permette di riportare l'attenzione su uno specifico spazio o su uno specifico problema e di leggerlo sotto altri punti di vista.

L'arte urbana, gli eventi e le performance pubbliche sono strumenti chiave per attivare questi processi. Alla base di questi interventi c'è l'idea di intaccare gli spazi del quotidiano e aprirli a nuovi significati e possibilità, stimolando la mente degli utenti che li 'subiscono' a guardare il palcoscenico della città con altri occhi. L'utente che quotidianamente usa lo spazio, anche non scegliendo consapevolmente di essere parte attiva del processo, si trova in ogni caso coinvolto in uno scenario urbano alternativo, che solitamente non tende a idealizzare i luoghi, quanto a stravolgerli, proponendone un'altra identità. L'effimero conquista il suo spazio in modo inaspettato ed è in grado di sconvolgere, spesso in modo positivo, gli equilibri locali, la cui ristabilizzazione dovrà comportare necessariamente un cambiamento dell'assetto del luogo, attivando così nuove energie e risorse.

In alcuni casi l'effimero permette di porre l'attenzione sui luoghi sotto la soglia minima di visibilità, permette di visualizzare spazi che scompaiono nella quotidianità dell'uso della città. Questo è il senso di *Red Ball Project*, progetto artistico itinerante, in cui una grande sfera rossa di circa cinque metri viene gonfiata in vari luoghi ordinari (sotto un ponte, tra le colonne di ingresso alla stazione, sotto il portico di un museo, tra due edifici, sotto la pensilina dell'autobus e in molti altri ancora) con lo scopo di rendere inconsueto, visibile e interattivo un luogo che diamo per scontato. L'opera urbana, infatti, nella sua concretezza e materialità si presenta come uno strumento immediato ed efficace per attivare e sollecitare i meccanismi del vivere comune, attraverso i quali visualizzare i problemi ed esplicitare le opzioni possibili per il loro trattamento. Ad esempio, Parigi si è interrogata sulla rilevanza del significato dei giardini di Palais Royal per la città solo dopo che al suo interno è stata inserita l'opera di Daniel Buren (una serie di colonne di altezza diversa, dipinte a righe bianche e nere), avviando poi un intenso dibattito sull'integrazione fra antico e moderno.

Le azioni effimere permettono in altri casi di stimolare una critica di tipo etico o ideologico, indirizzando l'attenzione su alcune questioni specifiche o su comportamenti consolidati. È il caso, ad esempio, di *ordinario/straordinario*, che vuole attirare l'attenzione sul potenziale di trasformazione di uno dei tanti spazi invisibili che fanno parte della quotidianità urbana, ossia lo spazio di un parcheggio. L'installazione è composta da una scritta luminosa che, lampeggiando, gioca sulla contrapposizione di senso fra le parole ordinario e straordinario e suggerisce l'immaginazione di nuove realtà, e da una base di essenze vegetali a rappresentare tridimensionalmente il paesaggio trasformato. Al contrario, anche la cancellazione di un elemento dal contesto quotidiano permette di renderlo visibile. È il caso di *Delete!*, in cui per due settimane sono stati coperti di plastica gialla tutti gli elementi

legati alla pubblicità, al consumo, ai segnali e ai marchi in alcune strade di Vienna. La visualizzazione al negativo degli elementi, che affollano in modo impercettibile il panorama urbano, ha permesso di mostrare chiaramente a quale quantità di stimolazioni visive e pubblicitarie siamo sottoposti quotidianamente nello spazio pubblico.

Ci sono episodi in cui attraverso atti effimeri è possibile proporre con leggerezza un uso alternativo dello spazio, un uso per il quale lo stesso non è deputato, ma che rende possibile la visualizzazione di un'alternativa: ciò innesca nei soggetti ricettivi meccanismi di sintesi che inducano a pensare che quella stessa azione (o un'altra simile) possa essere riproposta in altri luoghi e in altri spazi. Come nel caso di *Hypothèses d'insertions*, che prevede l'inserimento di elementi legati alla quotidianità, in particolare al gioco o al relax (un divano, un tavolo da ping pong, un biliardino), in luoghi che, per diversi motivi, sono sottratti alla vita pubblica (privatizzazione, consumo, presenza di automobili): ciò permette la visualizzazione degli stessi come spazi in cui è possibile agire in modo differente, rendendoli pubblici anche se per poco tempo. Su temi analoghi lavora il progetto artistico *Permanent Breakfast*, che propone attraverso alcune regole diffuse online le modalità per partecipare a questo gioco collettivo (e illegale): si tratta di organizzare una prima colazione in uno spazio pubblico. Mettere in atto questa semplice azione cambia inevitabilmente lo spazio e le sue consuetudini. Ed è possibile capire quanto sia realmente 'pubblico' un luogo, osservando le reazioni degli altri utenti e dei 'controllori' dello spazio: l'azione diventa così una sorta di cartina tornasole per rilevare ciò che realmente risiede sotto l'aspetto visibile delle diverse situazioni spaziali e come, in molti casi, lo spazio sia pubblico solo apparentemente.

Queste esperienze sono un prodotto innanzitutto dell'elaborazione di un soggetto (il proponente), che esamina gli aspetti fisici e sociali di un luogo particolare e, sulla base di questa osservazione, genera un'azione che modifica o sostituisce gli elementi esistenti o ne aggiunge di nuovi al paesaggio in cui opera. Dall'altra parte, il fruitore 'subisce' la trasformazione dello spazio e, se reattivo e correttamente sollecitato, potrà elaborare a sua volta le proprie conclusioni e riflessioni sulla questione messa in rilievo nell'azione urbana.

L'inserimento di un elemento straniante nello spazio quotidiano produce, dunque, un duplice effetto. Connota lo spazio, poiché, rappresentando un fattore di rottura e discontinuità nel panorama urbano, ne diventa un elemento distintivo, e rompe l'ovvietà, poiché, mettendo in discussione lo spazio, lo riposiziona al centro dell'attenzione della cittadinanza che spesso, presa dai comportamenti di routine, ne trascura le potenzialità. In entrambi i casi l'alterità è in grado di riportare l'attenzione sul luogo o su un problema specifico che, solo perché rappresentato in modo diverso dal normale, è in grado di attirare l'attenzione e attivare discussioni critiche sul suo senso e significato.

Il meraviglioso urbano

Stupirsi. Si tratta di sviluppare una nuova capacità dello sguardo (de Solà-Morales 1995), una capacità critica verso l'ambiente quotidiano. Ciò permette di generare nuove sintesi ed elaborazioni, scardinando immagini consolidate. La leggerezza dell'azione permette di osare, rischiare e volare alto, proponendo soluzioni difficilmente accettabili in modo permanente, sperimentando con libertà forme, temi e linguaggi non necessariamente codificati.

È un procedimento per alcuni versi analogo a ciò che avviene nel teatro di Brecht. Come l'effetto di straniamento³ nel teatro stimola il pubblico a ricercare soluzioni possibili al di fuori dello spazio proprio della rappresentazione teatrale, allo stesso modo gli interventi effimeri inducono lo spettatore a sviluppare una visione critica e stimolano una volontà di cambiamento. L'inserimento di un oggetto straniante nello spazio urbano induce gli attanti a oltrepassare la pura visione dell'atto spaziale e a farsi delle domande, ognuno diverse, poiché mediate dal proprio essere, *background*, ruolo e ambizioni urbane, suggerendo altri scenari possibili e sollecitando la capacità di decisione e di azione.

Ma qual è il reale campo d'azione per questi interventi? Qual è il terreno fertile in cui possono essere raccolti i maggiori risultati? Per quanto la città sia un luogo razionale, esiste ancora la possibilità dell'imprevedibile. Da un lato c'è la porosità del tessuto urbano, una porosità endemica alla città che, nella sua logica riproduttiva, mastica, rigetta, si espande e lascia dietro sé dei pezzi, avanzi in una fase di sospensione, spesso percepiti come insicuri perché «interni» ma «estranei» al sistema urbano verificato e direzionato; dall'altro, la vita quotidiana che, grazie alla sua sfuggevolezza e restituendo delle «tattiche» (de Certeau 1980) che raccontano i modi in cui i soggetti abitano lo spazio urbano, sembra essere l'unico campo di contestazione possibile rispetto all'alienazione proposta dal sistema dominante. Questi ambiti sono quelli in cui possono essere ritrovati significati alternativi, in base ai quali costruire altre immagini del futuro; sono il reale campo di azione, perché costituiscono lo spazio che gli imperativi funzionali e razionali non possono controllare completamente e che dunque è ancora aperto a circostanze ed esperienze imprevedibili. L'obiettivo non deve essere quello di attribuire un senso definitivo e immobile, quanto di generare un processo di continua risemantizzazione per la definizione di un senso provvisorio, pronto a rinnovarsi ancora – e fatto per rinnovarsi ancora – generando così nuove 'specie di spazi'.

Il processo continuo di decostruzione e ricostruzione dello scenario, che avviene attraverso una rielaborazione e una sintesi degli elementi nuovi con quelli preesistenti, costituisce allo stesso tempo sia uno strumento critico, perché stimola una riflessione sulla condizione esistente, sia creativo, perché può portare a uno stravolgimento dello spazio, anche se con pochi mezzi e con conoscenze tecniche limitate. Un

notevole vantaggio di questo tipo di pratiche è costituito dalla grande immediatezza della comunicazione che riescono a produrre, poiché sono capaci di coinvolgere lo spettatore in modo molto efficace, stimolando reazioni in soggetti che difficilmente in altro modo possono avere un ruolo attivo nella trasformazione dello spazio. Il carattere 'totale' dell'estetica effimera risiede nel suo porsi in modo interdisciplinare, lavorando sulla *mixité* dei temi in un intreccio tra architettura, letteratura, cinema, arte, musica, teatro e, non in ultimo, *new media* e comunicazione. Elemento comune alle azioni effimere è infatti la ricerca del superamento degli steccati disciplinari fra i vari linguaggi, individuando nei luoghi che la città dimentica (o semplicemente non vede) il terreno fertile in cui i linguaggi stessi si fondono per generare qualcosa di altro da sé.

Inoltre l'introduzione della variabile temporale, intaccando la solidità della *firmitas* vitruviana, è un nodo fondamentale. L'evento effimero contiene in sé la sfuggevolezza e la straordinarietà, caratteristiche possedute anche dai sogni e dalle esperienze eccezionali. Partecipare a un rituale collettivo eccezionale che lega gli individui a un tempo e un luogo, unendo gruppi di persone che condividono, anche se per poco tempo, un interesse comune, significa depositare un segno nell'immaginario, una traccia di ciò che è riuscito a essere 'altro', anche se solo per un attimo, rivoluzionando il senso e il significato del luogo. Ciò rende questi processi – apparentemente futilità artistiche – strumenti di interazione, comunicazione, attivazione sociale, scambio e apprendimento culturale, restituendo la città ai suoi abitanti.

È questo il «meraviglioso urbano» di cui parla Renato Nicolini (1979), una strategia del profondo, basata sul ricordo e sul desiderio: sul ricordo inscritto in modo indelebile nella memoria e sul desiderio che l'evento si rimanifesti ogni volta che se ne evoca il ricordo. Un allargamento della conoscenza, democratico e popolare, funzionale ad emergere dalla banalizzazione dell'immaginario e da schemi omologati e ripetitivi proposti dal sistema dominante.

L'effimero, anzi il meraviglioso urbano, non è però la panacea di tutti i mali. Non è il solo modo per agire sulla città. Non è una scusa per svincolarsi dalla responsabilità (in particolare dell'attore pubblico che, fino a prova contraria, dovrebbe essere il soggetto deputato a farsi garante di uno sviluppo e di una gestione consapevole dell'organismo urbano) di portare in essere scelte consapevoli e permanenti rispetto all'azione sul territorio e sullo spazio abitato. No. L'effimero è una possibilità. È un'occasione che si presenta alla città e ai suoi abitanti di poter agire con leggerezza sullo spazio urbano riportando l'attenzione su temi caldi, su questioni attuali, fornendo anche risposte inattese per la soluzione di problemi collettivi; di poterlo fare, spesso, in modo economico e di sperimentare scenari urbani alternativi.

Abbiamo le prove che questo funzioni? Non completamente. Dobbiamo

guardare la storia urbana, talvolta andare indietro nel tempo e dobbiamo fare delle supposizioni. Possiamo solo presupporre che l'ottimo riscontro derivato dall'apertura temporanea come parco urbano dell'ex aeroporto di Tempelhof a Berlino, un luogo di forte valore simbolico per la città, abbia permesso di deviare la direzione della progettualità definitiva e preservare quest'area dalla completa densificazione reintegrandola nell'uso comune. Possiamo solo presupporre che l'installazione de *La città della musica* all'interno del recinto del Campo Boario⁴, uno spazio che in quel momento non esisteva in nessuna mappa mentale urbana, abbia permesso a tanti di scoprire quel luogo; oggi è sempre un recinto, ma è aperto alla città e accoglie le aule della facoltà di architettura, comunità rifugiate, un centro sociale, un mercato del biologico e molte altre attività. E dunque forse abbiamo un debito con un intervento nato e morto in pochi giorni, ma che è stato capace di reintegrare un luogo invisibile nell'immaginario collettivo.

Possiamo supporre quindi che in alcuni casi il temporaneo, l'effimero, il meraviglioso urbano abbia la capacità di radicarsi e di lasciare dei segni duraturi nel tempo. Segni che, oltre ad essere impressi come tracce indelebili nella memoria di chi è stato partecipe a quello specifico momento, hanno avuto la capacità di rompere un equilibrio consolidato e dimostrare che possa esistere un'altra strada, forse non la più semplice e scontata, ma sicuramente possibile.

Note

- 1 Il quadro di riferimento spazio-temporale in cui si muove questo scritto è quello della città contemporanea.
- 2 Manifestazione culturale promossa dal Comune di Roma in diversi luoghi monumentali della città. Ideata da Renato Nicolini, architetto e assessore alla cultura per le giunte Argan-Petroselli-Vetere, e da lui organizzata tra il 1976 e il 1985.
- 3 Grazie al *Verfremdungseffekt*, ottenuto attraverso alcuni espedienti tecnici (il dilatarsi dei tempi scenici, il contemporaneo snodarsi di situazioni differenti, l'uso di maschere, ecc.), si impedisce allo spettatore di coinvolgersi emotivamente con i personaggi sulla scena, inducendo una riflessione oggettiva su una situazione reale negativa, portando così alla consapevolezza della necessità del cambiamento.
- 4 Faceva parte di una serie di quattro interventi che costituivano il *Parco centrale*, tema dell'*Estate Romana* del 1978. Il Campo Boario è parte dell'ex Mattatoio di Testaccio, luogo da sempre inaccessibile per la cittadinanza, dismesso pochi anni prima.

Bibliografia

Amendola, Giandomenico (2005), *La città postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma.

Bauman, Zygmunt (2000), *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge.

de Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Gallimard Editeur, Paris.

de Solà-Morales, Ignasi (1995), *Territori privi di modello*, in «Il centro altrove: periferie e nuove centralità nelle aree metropolitane», a cura di Neri, Raffaella, Electa, Milano.

Lefebvre, Henri (1974), *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris.

Nicolini, Renato (1979), *Il meraviglioso urbano. Le manifestazioni per l'Estate Romana del 1979*, in «Lotus International», 25, pp. 75-88.

Sennett, Richard (1970), *The uses of disorder: personal identity and city life*, Alfred A. Knopf Inc., New York.



1



2



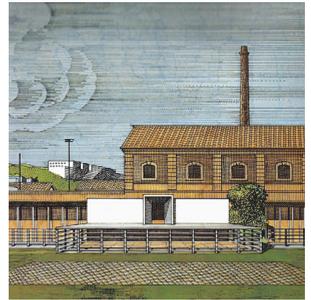
3



4



5



6

- 1 *ordinario/straordinario*, progetto e foto T SPOON, Roma, 2014.
- 2 *Delete! Delettering the public space*, progetto e foto Steinbrener/Dempf & Huber, Wien, 2005.
- 3 *Hypothèses d'insertions*, progetto e foto SYN - Atelier d'exploraine urbaine, Montréal, 2008.
- 4 *Red ball project*, progetto Kurt Perschke, foto Kenneth Spencer, Chicago, 2008.
- 5 *Permanent breakfast*, progetto Fridemann Derschmidt, foto Edgardo Canales, Valparaiso, Chile, 2005.
- 6 *La città della musica all'ex Mattatoio*, progetto di Franco Purini per l'Estate romana, Roma, 1979.

CELLOPHANE
L'ARCHITETTURA COME DIFFERENZA

Giovanni Galli

Cellophane
shoulda been my name
'cause you can look right through me
walk right by me
and never know I'm there

Mr. Cellophane
Barney Martin

L'idea di *ordinarietà*, proposta da questo libro, riguarda a ben vedere un ambito di fenomeni rilevante, almeno da un punto di vista dimensionale, per il quale tuttavia è difficile trovare una definizione concisa e inambigua, almeno rimanendo all'interno delle poche e selezionate parole dell'architettura.

Si potrebbe parlare di 'architettura senza progetto', tuttavia proprio le difficoltà linguistiche cui si accennava costringono immediatamente a dei distinguo: non si intende, con questa definizione, riferirsi all' 'architettura senza architetti' già redenta da Bernard Rudofsky e da tempo rivendicata dalla cultura architettonica come parte a pieno diritto della disciplina. Peraltro, in questo caso specifico, la preposizione 'senza' potrebbe riferirsi ad una mancanza reale, oppure all'assenza di ciò cui la cultura architettonica è disposta a riconoscere la dignità del nome 'architettura'. Ci si potrebbe allora riferire al complesso ordine di fenomeni catalogati con il termine *kitsch*, se non fosse che contiene già in sé un'accezione qualificativa che condizionerebbe ogni successiva indagine critica: non si tratta di parlare, non necessariamente e comunque non solamente, di cattivo gusto, forse semmai di assenza del problema stesso del gusto.

Si potrebbe allora parlare, cercando una perifrasi meno qualificativa, di 'cultura popolare', purché purgata di ogni connotazione idilliaca e atemporale, *refugium* per ogni intellettuale che si desideri autenticamente democratico, ottimamente disposto verso l'idealità dell'astrazione rispetto al disgusto che ogni concreta manifestazione può provocare. Il fatto è, però, che si tratterebbe ancora di una connotazione fuorviante, in quanto storicamente determinata: collocabile attorno ai primi anni del '900, *prima del moderno*. Nella sua tipica trasfigurazione intellettuale, 'popolare' (così come 'vernacolare') è rimasta la casa dell'antonomastico contadino della Foresta Nera, anche se è probabile che il contadino (in realtà suo nipote, non più 'contadino' bensì 'operatore agricolo') abbia nel frattempo montato alle finestre i doppi vetri con le cornici anodizzate. Così come è probabile che sia stato venduto ad un raffinato intellettuale non solo il tavolone di quercia grezza dell'antonomastico, ma anche il tavolo in Formica© con il quale suo figlio lo aveva sostituito: venduto al figlio del precedente acquirente, a sua volta raffinato cultore di arredamento *vintage*.

Insomma, il tema di questo libro riguarda molto di ciò che la cultura architettonica, consapevolmente, o più spesso inconsapevolmente, ignora come riflesso automatico e non ha parole appropriate per definire. Con una sola eccezione: quella di Robert Venturi, che agli inizi degli anni '70 del secolo scorso rivolse la sua attenzione a Las Vegas e Levittown. Il suo era stato un atteggiamento dichiaratamente Pop (splendido termine anglosassone con il quale si può parlare di popolare senza avvertire nell'aria vibrazioni di tarante o scacciapensieri): il tentativo di trasferire all'architettura ciò che già i *bad boys* di Leo Castelli avevano fatto in arte.

Nonostante il suo nome, tuttavia, la Pop Art rappresentò uno degli ultimi tentativi dell'arte di mantenere una chiara distinzione intellettuale tra sé ed il resto del mondo, dapprima usando le armi dello straniamento e dell'ironia, poi trasformando l'arte stessa nell'oggetto sul quale esercitare quelle medesime armi.

Ma l'autoreferenzialità del gesto non è rimasta senza conseguenze. Sia l'autoreferenzialità che l'ironia sono armi a doppio taglio, che col tempo tendono ad autoriprodursi in maniera incontrollata: quando infine un fumetto viene disegnato imitando lo stile di Lichtenstein, o una pubblicità utilizza le serigrafie di Andy Warhol, diventa difficile capire chi è ironico, e nei confronti di chi. E appare, così, evidente l'erosione cui il tempo sottopone le dicotomie (soggetto-oggetto, intellettuale-popolare, ironico-serio, ...) con cui attribuiamo senso alle cose. Tutto ciò sia per dire che è possibile supporre che a quasi cinquant'anni di distanza il lavoro pionieristico di Venturi richieda qualche aggiornamento (di qui l'importanza di questo libro), sia per iniziare un ragionamento sulle condizioni di senso su cui l'architettura, in quanto disciplina, si basa.

La composizione, il disegno, l'ordine, perfino il disordine sapiente - più che il progetto in sé e per sé - sono i caratteri sui quali dai tempi dell'antica Grecia, e poi da Brunelleschi, l'architettura ha fondato le sue condizioni di esistenza. Da allora ad oggi l'architettura si connota in quanto isola di *intenzionalità compositiva riconoscibile*, posta su un piedistallo ideale, emergente in mezzo ad un mare di 'ordinarietà' non meglio identificata. Ma ciò significa anche che da sempre l'ordinarietà rappresenta la condizione ontologica di ciò che invece dà a se stessa il nome di architettura. È ciò che, come un *cellophane*, racchiude il bene che contiene. E, del *cellophane*, possiede la stessa trasparenza, sia fenomenica che fenomenologica: è ciò che l'occhio non vede, il residuo materiale che contiene l'oggetto ideale e viene scartato nel momento della fruizione.

Definire qualcosa 'architettura', insomma, presuppone l'identificazione per lo più inconscia di qualcos'altro che architettura non è, che non si dà come tale. Una relazione dialettica tra ciò che è 'ordinario' (normale, banale, o anche, ma non necessariamente, scadente) e ciò che è invece a vario titolo culturalmente sofisticato (eccellente, singolare, originale) ha accompagnato l'architettura fin dalle sue origini, una relazione in cui il rapporto proporzionale tra i due termini è rimasto tendenzialmente inalterato, dove al variare di un termine corrisponde un adeguamento dell'altro.

Nella *Fisica* [199a, 10-20], Aristotele afferma che se la casa fosse un prodotto di natura sarebbe esattamente come quella prodotta dalla tecnica, perché la tecnica in questo caso completa la natura, ovvero produce ciò che essa non è in grado di produrre. In questo passo, lo stagirita non usa mai il termine ἀρχιτεκτονία ('architettura', termine che del resto non possiede, visto che è di tarda derivazione

latina), ma οἰκοδομία ('attività del costruire'). E l'artefice della casa non è l'ἀρχιτέκτων ('architetto'), che in Grecia sovrintende all'edificazione del tempio sacro, bensì l'οἰκοδόμος ('costruttore'). Ciò che gli consente di proporre questa equazione è senza dubbio la fissità con cui il tipo della casa è impresso nella sua mente: dalla sua prospettiva, essa è uguale da sempre e priva di presumibili processi evolutivi. 'Ordinario', secondo questa prospettiva, è ciò che sta nell'ordine delle cose: naturale, quasi indipendente da una reale attività poetica e pertanto sottratto a qualificazioni critiche.

La prima variazione semantica significativa rispetto a quest'ordine di significati corrisponde alle prime prove generali per l'ingresso della nozione di 'progresso' nella storia del pensiero occidentale: nel caso particolare dell'architettura, all'assegnazione, da parte di Vasari, di un valore qualificativo al termine 'Gotico' cui contrapporre la maniera rinascimentale. Una variazione a cui corrisponde proporzionalmente la consapevolezza, completamente nuova, dello stile nuovo come frattura, frutto di una scelta consapevole e non accettazione passiva di un retaggio del passato. Tuttavia è possibile pensare che il giudizio avverso di Vasari e dei suoi contemporanei riguardasse solo alcuni particolari edifici, soprattutto ecclesiastici, e non la città nel suo complesso: come nella Scena Comica del Serlio, la città gotica è quella della vita di tutti i giorni, di una quotidianità lontana dall'eccezionalità della tragedia e, in quanto tale, assimilabile alla prospettiva naturalistica di Aristotele.

La seconda variazione semantica, che però per certi versi porta a pieno compimento quanto aperto dalla prima, corrisponde all'avvento della modernità. Qualcosa di completamente nuovo accade e qualcosa si spezza definitivamente: l'irruzione in ambito edilizio di materiali recenti o completamente nuovi, come l'acciaio, le grandi superfici vetrate e soprattutto il cemento armato, che consente di arricchire il repertorio del costruibile con configurazioni inedite (a ritmi evolutivi sempre più repentini) e per questo 'innaturali'. Il ruolo dell'architettura, da questo momento, è quello di 'riscattare' questo turbamento dell'ordine naturale delle cose, grazie alla particolare valentia di alcuni suoi maestri. E puntualmente, a fronte di questa eccezionalità, che può contare solo su un numero ristretto di individui straordinari, fa riscontro in modo proporzionale una nuova variazione semantica, di ciò che è solamente ordinario e perde definitivamente ogni connotazione naturalistica, per assumere in modo crescente e poi definitivo un'accezione negativa: non più ciò che è banale perché consueto, ma perché mediocre, scadente, dozzinale.

Il ritmo accelerato della produzione, peraltro, impedisce ogni sedimentazione necessaria a ciò che le opere eccezionali si tematizzano in stili accettati, riconosciuti e condivisi ('naturali', come naturali infine erano le forme dell'architettura classica). Metacrilati, policarbonati, siliconi, poliuretani e polivinili, lamiere zincate, grecate e forate, legni lamellari e rigenerati, nylon, similpelle, mattoni di cemento, gres

porcellanati, intonaci termoisolanti, fonoassorbenti, deumidificanti e consolidanti, resine sintetiche, marmi agglomerati: il nome di ciascuno di questi materiali sembra richiedere, per evitare di essere pavlovianamente associato a 'ciarpame', l'intervento di qualche artefice particolarmente dotato in grado di consentire loro un particolare, e probabilmente irripetibile, stato di grazia. Per non parlare delle betonelle, dell'alluminio anodizzato e di tutta la dotazione 'extra-costruttiva', dalle antenne, paraboliche e non, ai condizionatori climatici, ai pannelli fotovoltaici, ai vari impianti obbligatoriamente esterni, alla segnaletica di sicurezza, che al momento appaiono al di là di ogni possibile redenzione (beninteso estetica).

Nel frattempo, un tavolo Bjursta di Ikea© ha sostituito quello in Formica© venduto dal contadino padre e la trasversalità sociale del fenomeno Ikea dovrebbe farci riflettere su quanto si siano ridotti i margini di un desiderio di distinzione qualitativa fatta solamente di produzione di cose. Ovvero, la modalità pop dell'architettura non passa più, come nel caso di Venturi, per l'arte figurativa, semmai per gli usi e i costumi della musica giovanile o dei social networks: 'qualità', adesso, equivale a 'notorietà' (d'altronde lo aveva già intuito Warhol), e 'ordinario' significa soprattutto 'ignoto' o, che è lo stesso, con pochi 'mi piace' sul suo palmarès. E riguarda più le persone che le cose. La spettacolarizzazione, che ha caratterizzato sia la produzione architettonica recente che, in misura anche maggiore, gli artefici di quella produzione, rappresenta certamente un adeguamento ai rapporti sociali istituiti da una democrazia matura che appare inseguire il sondaggio statistico del consenso in quanto interpretazione più fedele possibile della rappresentatività parlamentare. Ma chi pensa poi che la spettacolarità delle opere e il fenomeno delle cosiddette 'archistar' siano due facce della stessa medaglia, sta probabilmente compiendo un errore: ora che, complice anche la crisi economica, sembra che l'architettura dello spettacolo stia scemando a favore di una *New Sobriety* auspicata da più parti, è facile supporre che, a maggior ragione, la distinzione ordinario/straordinario sarà sempre più affidata alla qualità della persona che a quella dell'opera: il godimento di tenures presso università prestigiose, la presenza sulle riviste di tendenza, un gradimento 'virale' sui social networks.



Urban Villa Domus Malles, Metrogramma.

L'ORDINARIETÀ È NEI DETTAGLI

Chiara Piccardo, Davide Servente

Posso condurvi sulle sponde di un lago montano?
Il cielo è azzurro, l'acqua verde e tutto è pace
profonda. I monti e le nuvole si specchiano nel lago,
e così anche le case, le corti e le cappelle. Sembra che
stiano lì come se non fossero state create dalla mano
dell'uomo. Come fossero uscite dall'officina di Dio,
come i monti e gli alberi, le nuvole e il cielo azzurro.
E tutto respira bellezza e pace...

Ma cosa c'è là? Una stonatura s'insinua in questa pace.
Come uno stridore inutile. Fra le case dei contadini,
che non da essi furono fatte, ma da Dio, c'è una villa.
L'opera di un buono o di un cattivo architetto?
Non lo so. So soltanto che la pace, la quiete e la
bellezza se ne sono già andate.

Architecture (1910)
Adolf Loos

La scelta di lavorare sul tema dell' 'ordinarietà' per la nuova pubblicazione del collettivo ICAR65, *Architettura&Ordinarietà*, ha dichiarato la volontà di avvicinarsi a un argomento attuale e assai dibattuto nel campo dell'architettura, quest'ultima per contro sempre più punteggiata da interventi autoreferenziali e tesi a stupire il pubblico con il beneplacito dei media. Associando le parole 'architettura' e 'ordinarietà' si pensa immediatamente a tutti quei luoghi tanto familiari e quotidiani quanto anonimi, indifferenziati o addirittura banali, come le periferie cittadine con il loro costruito oppure *new town*, piazze, stazioni metropolitane, ecc.. Il tema, affrontato qui nell'ambito di una raccolta di saggi, accresce la sensazione che ci sia qualcosa d'ineffabile e sfuggente, difficile da teorizzare. Difatti, il soggetto dell'ordinarietà (o l'oggetto ordinario) risulta scarsamente identificabile e ancor meno misurabile, se si richiede che un fenomeno debba essere definito nelle sue cause, nei suoi caratteri distintivi e nella sua entità. Per quanto il termine suggerisca alla mente un qualcosa di percepibile ed esperibile, sulla base del proprio vissuto e di personali interpretazioni, paradossalmente è difficile apprezzarlo in termini 'generalì' e codificarlo secondo caratteri condivisibili e univoci.

Che cosa s'intende per ordinarietà? Fino a che punto è possibile parlare di 'ordinario' – in termini architettonici, spaziali, esperienziali – e dove ha inizio piuttosto lo 'straordinario'?

L'ordinarietà, per sua definizione, non può esulare dal suo ordine o norma di riferimento; in altre parole richiede un termine di paragone che consenta di distinguerla da qualcosa d'altro. Parlando di architettura – o di ciò che non è architettura, ma che in qualche modo rimanda a essa per vicinanza od opposizione – non si può fare a meno di contestualizzare il fenomeno: si definisce, ad esempio, un periodo storico-architettonico o un *milieu* culturale o una condizione sociale o un contesto fisico-spaziale o uno tecnologico di appartenenza, oppure anche più d'uno insieme. Non si può, dunque, offrire una definizione di ordinario se prima non si stabilisce un contesto di riferimento, o meglio una 'lente' attraverso la quale indagare il fenomeno e la sua estensione, senza la sicurezza che ciò possa essere percepito allo stesso modo nel momento in cui decido di cambiare 'lente'. Quanti oggetti architettonici, d'altronde, potrebbero essere definiti ordinari per certi aspetti e straordinari per altri: ad esempio l'architettura tradizionalista, ordinaria per nome, è manifestazione di alcune tecnologie costruttive e tecniche artistiche particolarmente innovative per l'epoca e definibili 'straordinarie'.

'Ordinario' e 'straordinario' sono, quindi, due facce della stessa medaglia, sono aggettivi che definiscono, o meno, l'appartenenza a un ordine costituito. Utilizzare un

termine oppure l'altro per descrivere un edificio o un luogo è una questione soggettiva che può essere ricondotta a diversi aspetti, tra cui l'esperienza dell'osservatore e le peculiarità del luogo in cui quel manufatto è inserito. L'esperienza dell'osservatore, inclusiva anche della sua formazione, riveste un ruolo centrale nell'accettazione o meno dell'ordinarietà quale elemento proprio dell'estetica. Le peculiarità del luogo in cui un manufatto è inserito ne completano l'immagine e determinano la percezione che l'osservatore ha dell'oggetto. L'inevitabile confronto tra edifici definiti 'ordinari' e quelli 'straordinari' – per destinazione d'uso, dimensioni, forma, ecc. – porta ad analizzare il contesto in cui un manufatto viene inserito secondo le quantità presenti di elementi appartenenti all'una o l'altra categoria.

Relativamente al panorama architettonico contemporaneo, i testi critici, le riviste di settore e i siti internet specializzati, spesso, propongono esempi di architetture lontane dall'immaginario collettivo e dissonanti rispetto alla quotidianità, che restano inevitabilmente argomento di discussione per gli addetti ai lavori. Mentre l'architettura propria dell'uomo comune si basa, oggi, su immagini codificate dai media di massa e stereotipate dalla normativa. Un archivio di forme che vorrebbero definire degli archetipi a cui ricondurre un'ordinarietà dove si confondono standard urbanistici con canoni estetici: un freddo pseudo minimalismo o un vernacolare posticcio sono accettati e condivisi perché conformi all'esistente, riconducibili a un'immagine preconfezionata di bellezza adeguata ad un intorno teorico ma non sempre realistico.

Edifici e luoghi privi di particolari qualità, ordinari appunto, fanno spesso da sfondo alla quotidianità delle nostre vite in maniera preponderante e si contrappongono a quei pochi esempi di qualità e quindi straordinari. Ma in un contesto eccezionale, l'ordinarietà di un luogo o di un edificio possono rivelarsi avulsi e quindi straordinari. Esempio l'ampliamento dell'Hotel Santa Chiara a Venezia – degli architetti Varratta, Gatto e Lugato – terminato nel 2015, all'imbocco del Canal Grande in corrispondenza del ponte della Costituzione di Calatrava, di fronte a piazzale Roma. L'edificio di nuova costruzione è un ampliamento di una preesistenza e per scelta progettuale – a partire dai volumi che lo definiscono, dalla partitura delle bucatore, dal materiale lapideo che lo riveste, dall'arretramento del prospetto – mantiene un tono neutrale e misurato, sobrio quasi banale, tale da risultare altro rispetto all'intorno e alieno rispetto al contesto. In questo caso il rapporto quantitativo tra edilizia ordinaria e straordinaria è rovesciato rispetto alla media nazionale: l'ampliamento dell'hotel appare come una palazzina ordinaria in un contesto straordinario. In questo caso il giudizio di una parte della scena critica e dell'uomo comune ha coinciso, bollando l'edificio come un affronto all'eccezionalità

del luogo in cui s'inserisce. Ma quali colpe ha l'edificio? Trovandosi in un ambiente eccezionale il suo aspetto rigoroso avrebbe dovuto renderlo automaticamente straordinario ma ciò non è accaduto: il suo discostarsi dall'immagine cristallizzata dell'architettura veneziana ha reso l'ordinarietà dei suoi volumi un affronto. Come uscire, quindi, dalla soggettività che apparentemente sembra coinvolgere le definizioni di ordinarietà?

Se, dunque, non è possibile definire l'ordinario/straordinario senza un contesto di riferimento (o una 'lente' attraverso la quale osservarlo), la presente raccolta di saggi si configura come una 'raccolta di contesti' (o di 'lenti'), fisici e teorici, rispetto ai quali è possibile ragionare su esso e sul rapporto fra ordinario e straordinario in architettura.

Il binomio *Architettura&Ordinarietà*, scelto come titolo per questa raccolta di saggi, sollecita poi ulteriori riflessioni: è inevitabile porsi la domanda se i due termini possano di fatto essere coniugati insieme, cioè se si possa parlare di una architettura ordinaria che si distingue da un'altra architettura straordinaria. Oppure se l'ordinarietà debba essere intesa necessariamente in contrapposizione alla seconda, la quale si considera come un'Architettura con la 'A' maiuscola (espressione, questa, che lascia comunque ancora spazio alla libera interpretazione dell'oggetto di cui si sta parlando). Scegliere l'una o l'altra alternativa equivale, in ogni caso, a prendere una posizione rispetto a ciò che l'architettura debba o non debba essere (quanto meno all'apparenza), in entrambi i casi giustificabile. Ad esempio, nel primo caso, si allude all'architettura come a un fenomeno diffuso e diffondibile: ciò può addirittura sottendere uno scopo sociale e morale, secondo il quale si aspira alla massima estensione dell'architettura sul territorio affinché si arrivi ad una qualità (formale, funzionale, ecc.) altrettanto diffusa, uniformemente distribuita e quindi 'per tutti'. Nel secondo caso, invece, si considera l'Architettura come un fenomeno comunque e inevitabilmente isolato, limitato per sua natura, dove il costruito ordinario, cioè 'non-architettura', fa appunto da contrappeso alla sua eccezione.

Specie in riferimento alla contemporaneità, rimane controverso il definire una architettura ordinaria, piuttosto che una architettura che sfugge al suo ordine contestuale, qualunque esso sia, per diventare eccezionale – anzi straordinaria – risultato di volontà creativa, esigenze attuative e funzionali, semplici contingenze. Di fronte a questa difficoltà, il glossario in appendice ha il ruolo d'individuare tutti quei termini che si identificano con l'architettura ordinaria per aiutare a circoscriverne il significato. Parole come 'villetta', 'veranda' e 'condizionatore' riportano l'attenzione su quanto l'ordinarietà sia presente nell'immaginario collettivo come un qualcosa

di diffuso e caratterizzante un paesaggio indifferenziato e privo di qualità. Termini come 'afasia' ed 'edilizia' rimandano, invece, al linguaggio esclusivo della critica architettonica che ha favorito la produzione di un'espressione linguistica elitaria. Oppure 'banale' e '*midcult*' che indicano come la cultura di massa associata al banale acquisisca un significato spregiativo, privo di originalità o di particolare interesse, quindi comune.

Come naturale conseguenza di questi ragionamenti, sorge la domanda: l'architetto deve occuparsi dell'ordinarietà?

A Tirana lo studio Bolles+Wilson, con il progetto *Virtual Air Conditioners*, nel 2004 interviene su un'anonima palazzina multipiano e si confronta con il tema del banale. La facciata, affollata di condizionatori, era simile a quella di tanti altri edifici di qualsiasi città: i diversi scatoloni bianchi erano l'elemento caratterizzante l'edificio. Lo studio tedesco non propone di rimuoverli o di uniformarli a un unico oggetto di design ma, dopo aver ridipinto i prospetti con strisce orizzontali rosse e arancioni per conferire unitarietà annullando la forma e le proporzioni originali, inserisce dei rettangoli bianchi come potenziali punti dove collocare i condizionatori che verranno installati in futuro. In questo modo ha legittimato la disposizione casuale di quelli già esistenti ed elevato a decoro l'apparecchio stesso. Il piccolo lavoro di Bolles+Wilson ha il pregio di non aver preteso di stravolgere l'edificio con modifiche sostanziali, ma ha valorizzato gli elementi ordinari che lo compongono per provare a elevarlo ad architettura. Come nel caso di Tirana, si auspica che l'architetto torni a confrontarsi con l'ordinario e appropriarsi – quasi fisicamente – di certi temi che, forse per via di un cambio di valori, ha intenzionalmente abbandonato o semplicemente delegato ad altri soggetti.

Oggi il dibattito architettonico prende coscienza dell'urgenza di misurarsi con ciò che viene percepito come un impoverimento culturale dello spazio. Eppure, almeno nella prassi comune, questo ordinario di scarsa qualità gode di grande considerazione istituzionale nel momento in cui diventa spazio disciplinato, regolato, normativamente vivibile. Ciò significa che un luogo può essere riconosciuto qualitativamente valido se rispondente alla norma, con il rischio però di imbattersi in un'illusione. Si assiste, dunque, a un conflitto tra le parti che pone al centro il riconoscimento del valore qualitativo di uno spazio, ma che rischia di confondere il mezzo con il fine, cioè la norma con la qualità. L'architetto si deve confrontare con una grande quantità di normative e standard che deve saper conciliare con le istanze progettuali e con le proprie aspirazioni estetiche. Tuttavia, queste condizioni assumono un risvolto incerto nel momento in cui, come spesso accade, si rifanno

ad una visione di progetto indifferenziato e predefinibile, a discapito di un agire progettualmente caso per caso per il raggiungimento di una prestazione finale.

Dai saggi della raccolta emergono i successi (isolati) e soprattutto gli insuccessi dell'architetto contemporaneo, con una nota di frustrazione per non aver padroneggiato al meglio lo spazio ordinario, quello più diffuso e quotidiano, e per come talvolta quell'«architettura senza architetti» sappia coglierci ancora in fallo di fronte alle proposte architettoniche più recenti. Si tratta di un sentimento che, come richiamato dall'esergo che introduce questo testo, affonda le sue radici nella modernità.

Se l'ordinario deve diventare dominio – anzi dovere – dell'architettura, se cioè si ritiene che si debba riportare maggiore attenzione sugli spazi dell'abitare quotidiano, è però difficile immaginare una sola metodologia o un assunto da cui partire. Tornando alle considerazioni iniziali, ossia al come intendere l'ordinarietà (o la straordinarietà) di uno spazio, può essere utile tenere in considerazione la sua natura esperienziale. In riferimento alla percezione e al modo in cui l'uomo fa esperienza dell'ambiente in cui vive, appare interessante ricordare – per quanto sinteticamente – il pensiero della psicologia e della sociologia recenti, da Bruner, a Merleau-Ponty a Elias, rispetto alla possibilità di definire l'atto del percepire come un processo cognitivo complesso che, in quanto tale, non coinvolge soltanto la dimensione fisica della persona, ma anche quella psicologica (come processo di gestione degli stimoli) e socio-culturale (come operazione di filtro degli elementi fisico-ambientali percepiti attraverso i personali orizzonti culturali e sociali). Si tratta, cioè, di un'esperienza sempre relativa in quanto dipendente non solo da variabili esterne al soggetto (legate al luogo in cui si trova), ma anche da variabili 'interne' di tipo identitario, valoriale, esperienziale. Analogamente, Walter Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in riferimento all'architettura, parla di una duplice fruizione dell'utente, dettata dall'uso (modo tattico) e dalla percezione (modo ottico), aggiungendo che «la fruizione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica». Si parla, dunque, di un rapporto uomo-architettura che, diversamente da quello con altre forme d'arte, è fondato sull'abitudine, in qualche modo proprio sull'ordinario, cioè su un rapporto di riconoscibilità.

Se ne deduce che, nel percepire uno spazio architettonico e nell'attribuirgli un giudizio, l'individuo è strettamente influenzato, in primo luogo, dal suo sistema di valori e, in secondo luogo, dalle sue abitudini che stabiliscono di volta in

volta la 'distanza' alla quale si misura. Ne deriva che l'uomo, nel confrontarsi con l'architettura e più in generale con il suo spazio di vita, ha bisogno di ordinarietà.

A proposito del rapporto fra l'uomo e l'architettura ordinaria, Mendini in *Architettura addio* (1981), parlando della «casa come souvenir di se stessa», pone l'attenzione su come la «fantasia del banale» tipica dell'uomo di massa» sia stata rinnegata dall'ideologia del Movimento Moderno che ha cercato di educarlo alla comprensione e all'uso di una casa che non gli appartiene intellettualmente. Pertanto suggerisce di indirizzare il progetto della casa secondo dei criteri tratti dalla realtà di quel «quotidiano oggettuale» che, di fatto, già appartiene a chi la abiterà. Mendini afferma che lo stile raggiunto nel progettare lo spazio della casa ordinaria, banale, sarà accettato dall'immaginario dell'uomo comune «perché in pratica prodotto da se stesso (e solo interpretato dal progettista)». La progettazione del banale appare, quindi, come «una radicale inversione di tendenza nel concepire il progetto perché rappresenta l'accettazione delle condizioni concrete e limitate della realtà».

Tutto ciò suggerisce che la percezione di un luogo come ordinario o straordinario sia strettamente dipendente dalla dimensione soggettiva del suo utente o osservatore. Inoltre, così come il sistema di valori di un individuo o di una collettività può mutare nel tempo, anche l'ordinarietà o la straordinarietà di uno spazio (o, più precisamente, di un'architettura), così come esperita dai suoi utenti o osservatori, non potrà essere fondata su caratteri durevoli.

Per i motivi sopra illustrati, un 'ritorno al passato', ispirato ai caratteri del vernacolare – in alcuni casi auspicato riavvicinamento dell'architettura agli spazi di vita quotidiana – non è altro che una soluzione illusoria, in quanto fondata su un sistema di valori che non ci appartiene più.

Di fronte alla relatività del fenomeno, il compito (arduo) dell'architetto non deve forse – o non solo – essere quello di attribuire un valore aggiunto a luoghi ed edifici ordinari percepiti di scarsa qualità, magari attraverso interventi isolati («singolarità», come definite da Koolhaas), quanto piuttosto quello di interrogarli, percepire quei dettagli che li legano all'uomo in un rapporto di abitudine e agire su di essi in un continuo adattamento al tempo, alle circostanze e alla società. In quest'ottica l'ordinario, con i suoi differenti significati, si offre come esegesi per comprendere l'ambiente in cui viviamo e strumento per operare su esso.

L'ORDINARIETÀ È NEI DETTAGLI
Chiara Piccardo, Davide Servente



Bolles+Wilson, *Virtual Air Conditioners*, Tirana, 2004

LO SPAZIO IMMAGINATO
APPUNTI PER UN RACCONTO
FOTOGRAFICO DI UNA CITTÀ QUALSIASI

Luca Prestia

Milioni d'occhi s'alzano su finestre ponti capperi ed
è come scorressero su una pagina bianca. Molte sono
le città come Fillide che si sottraggono agli sguardi
tranne che se le cogli di sorpresa.

Le città invisibili (2015)
Italo Calvino



LO SPAZIO IMMAGINATO
Luca Prestia



LO SPAZIO IMMAGINATO
Luca Prestia



LO SPAZIO IMMAGINATO
Luca Prestia



LO SPAZIO IMMAGINATO
Luca Prestia



LO SPAZIO IMMAGINATO
Luca Prestia



VILLAGE PEOPLE OVVERO: SEI FIGURE ORDINARIE E SORPRENDENTI

Alberto Bertagna

Noi restiamo colpiti da ammirazione al vedere tra gli antichi lo stesso personaggio essere al tempo stesso, e in grado eminente, filosofo, poeta, oratore, storico, sacerdote, amministratore, generale. I nostri spiriti si sbigottiscono alla vista di un campo così vasto. Ai giorni nostri ognuno pianta la sua siepe e si chiude nel suo recinto. Ignoro se con questo spezzettamento il campo si ingrandisce, ma so bene che l'uomo si rimpicciolisce.

Pierre-Édouard Lémontey,
citato in Marx K., *Miseria della filosofia*,
Edizioni rinascita, Roma, 1948

Operaio, Poliziotto, Motociclista, Soldato, Indiano, Cowboy: sei maschere indossate per intercettare immaginari universali. Sei maschere che hanno prodotto un successo commerciale capace di 100 milioni di dischi venduti: sono i Village People, gruppo musicale statunitense. Dettaglio rilevante: dietro le sei maschere si avvicendano - dal 1977 - cantanti diversi; le sei maschere non necessitano di identità sostanziali altre rispetto alle sembianze assunte in scena. Come ci hanno sedotto allora, i Village People, e perché ci seducono ancora?

La costruzione dell'ordinarietà ci ha sconvolto. Ci ha sconvolto scoprire di essere seriali: normali, usuali, abituali, banali, dozzinali. Ci ha sconvolto scoprire di essere i protagonisti della trama scritta da Aldous Huxley. Il fordismo come religione, lo slogan come preghiera, il condizionamento come pensiero inevitabile: il *Monumento Continuo* è cresciuto davvero e ognuno di noi - Operaio, Poliziotto, Motociclista, Soldato, Indiano, Cowboy - ha goduto del quarto d'ora di celebrità che gli spettava nella sua costruzione, ovvero nella fabbrica del mondo. Per un paradossale converso, da perfetti uomini religiosi abbiamo preso a inseguire allora, senza volerla però raggiungere, quell'affermazione di spasmodico egoismo (per dirla con Benedetto Croce), quell'individualità che la grande abiura di Max Stirner ha reso accessibile e praticabile. E oggi, come Ricongiunti ma Non Riconciliati, abitiamo tutti il nostro Suv dentro il quale (almeno secondo Paul Roberts) siamo non solo al riparo dagli attacchi altrui ma anche in grado di offendere. Lì dentro, chiusi dietro vetri oscurati, professiamo adesso da soli i nostri opposti che sono quelli di tutti, sotto i neon di un unico *brand* composito. Lì dentro, iconolatri disincantati ma fedeli, recitiamo la morte dell'immortale Dio Ford nell'epifania delle rappresentazioni che continuano a celebrarlo. Lì dentro, troppo spaventati all'idea di farci iconoclasti e di scoprire il niente dietro le nostre sacralità, smascherando il grande gioco delle dissimulazioni, crediamo ancora nella nostra singolarità mentre un Operaio, un Poliziotto, un Motociclista, un Soldato, un Indiano, un Cowboy continuano a suonare per noi, a rappresentare al posto nostro la nostra universalità.

Ecco allora, nelle prossime righe, altri sei Village People, sei progetti eccezionali dietro i quali riconoscere la nostra normalità, sei figure singolari ma relazionali, ordinarie e sorprendenti.

Flugzeugträger in der Landschaft

Correttamente inserito nel famoso lavoro di Reyner Banham, se letto da un punto di vista dimensionale, quale esempio di megastruttura, il fotomontaggio di Hans Hollein si rivela per noi maggiormente interessante da un punto di vista concettuale. Al di là dell'aspetto compiuto della portaerei, il suo impatto con la costa apre la

trasformazione di senso dell'elemento, da semplice 'corpo' ad 'oggetto relazionale'. Certo il legame di questa immagine con i piroscafi di Le Corbusier è evidente: il piroscifo è divenuto arma da guerra ma conserva intatte le proprie caratteristiche (esattezza, organizzazione, autosufficienza). E certo *Flugzeugträger in der Landschaft* prosegue quella liberazione che Le Corbusier compie nei limitati ambiti che fino ad allora l'architettura esplorava. Se però lo svizzero ne fa un uso strumentale; se ricorre ad oggetti ordinari o straordinari di mondi altri - navi, aerei, automobili, silos - per evidenziarne la natura di risposte precise a domande ben poste e poi ricondurli tutti al gioco architettonico, per ribadire la centralità dell'architettura, per enunciare precetti che all'architettura devono servire; Hollein compie uno scarto, e comunica l'assoluta identità tra il proprio fotomontaggio e l'architettura stessa. La sua portaerei si staglia nel paesaggio non come metafora ma in quanto architettura in senso pieno. Dopotutto le immagini che nutrivano la copertina che inaugurava la sua direzione di *Bau* lasciavano presagire una simile direzione; dopotutto la stessa definizione di città che dà nel primo editoriale sposta in questo senso l'orientamento della rivista. Non è tanto l'universo dei riferimenti: è la dimensione del reale ascritto all'architettura ad ampliarsi. Sono i nuovi confini che traccia sin dal primo numero a permettere quell'apertura della quale sarà consacrazione il numero 1/2 del 1968 nel quale finalmente potrà dichiarare «Alles ist Architektur»: una ricategorizzazione della disciplina, l'eliminazione della chiusura della sua designazione. In quelle pagine di *Bau*, *Flugzeugträger in der Landschaft* assume una rilevanza particolare. Certo tutte le funzioni sono risolte, nella portaerei come nei piroscafi, entro un perimetro delimitato. Certo nessuna alterazione è visibile nell'ambiente, né sullo scafo: l'urto, il ballardiano *Crash*, non ha prodotto danni, o effetti. I bordi - del paesaggio con le sue forme morbide, della nave nella sua ferrea durezza - sono nettamente distinti, le relazioni tra i due sistemi non necessarie: armonia naturale ed armonia artificiale rimangono ognuna nella propria indipendenza. Ma se «Tutto è Architettura» allora anche quel paesaggio, che nel titolo del *collage* risulta altro dalla portaerei, lo è; e anche quel contrasto tra le due identità in campo sfuma in una sola definizione che tutto comprende: «Alles ist Architektur». Allora quel ponte - ed è questa la distanza che separa Hollein da Le Corbusier, la differenza tra la portaerei nel suo spiaggiarsi e i piroscafi - non è che un tramite. Quel ponte della portaerei non è che l'elemento di un sistema relazionale. Quel ponte sopra la città - la quale, del resto, dice Hollein, è «una enorme macchina comunicativa», «una manifestazione dell'unità dell'umanità» - elimina l'apparente eccezionalità dei due corpi che si toccano, fondendo in un tutto le loro singolarità.

Three Lessons in Architecture

Nel 1985, in occasione della III Mostra Internazionale di Architettura, Daniel Libeskind presenta ai Giardini il suo lavoro sulla città di Palmanova, in realtà semplice

sfondo di un ragionamento più ampio sull'architettura. Ben al di là dall'essere un misurato e misurabile sistema oggettuale, le tre macchine di Libeskind (la macchina della scrittura, la macchina della lettura, la macchina della memoria) costituiscono un sistema esperienziale: il loro senso non nasce dalle singole identità degli oggetti ma dalla sintesi della complessità messa in opera, ovvero dalla sintesi tra architettura (come disciplina e come cultura), architetto e spettatore. L'architetto si fa *medium* fra la stratificazione storica di eventi accaduti, dunque narrabili, e l'esperienza attuale, dunque a-storica, della partecipazione all'allestimento. Gli ingranaggi delle macchine, nel loro moto proprio o nel loro moto indotto, disarticolano e infine dissolvono l'ordine cronologico e logico del racconto così come è impostato dall'architetto, producendo altre architetture che svaniscono nell'atto stesso del realizzarsi, rendendo il presente unico momento della loro esistenza. Se la macchina della lettura esautora ogni possibile protagonismo dello spettatore in una rotazione perpetua innescata dal peso dei libri rapportato alla resistenza degli ingranaggi; la macchina della scrittura, nella disposizione delle facce visibili e dunque nella determinazione del proprio aspetto e del proprio significato, attende le mani ordinarie che azionano gli ingranaggi tanto quanto determina in sé, nella finitezza delle variabili, il campo delle proprie possibili foggie. Se, cioè, la macchina della lettura negozia continuamente il passato (rappresentato dai libri che espone) con il presente del movimento dovuto all'equilibrio instabile che la propria forma impone; se, dunque, la molteplicità delle identità in campo per la macchina di lettura si risolve nell'ambito dell'oggetto, e il pubblico è semplicemente partecipe di una esperienza conoscitiva; la macchina della scrittura inizia il pubblico a farsi decisore. Tra le due, la macchina della memoria agisce come filtro: con i suoi pesi e contrappesi, regola l'intervento del pubblico in un processo di azione e reazione. Le tre macchine si decifrano come le monadi di Deleuze: «potenze in atto, [...] inseparabili dall'attualizzazione che esse operano», o «disposizioni [...] nella misura in cui rientrano in un vincolo», o «tendenze che non attendono dal di fuori alcun passaggio all'atto, ma soltanto l'eliminazione dell'impedimento». I passaggi dall'una all'altra non sono in sequenza: «ognuna forma un punto di partenza nella comprensione e nel funzionamento dell'altra». L'interdipendenza tra le macchine-monadi non è condizione necessaria al loro funzionamento, così come non per tutte è la partecipazione del pubblico a consentire il procedere degli istanti: la macchina della lettura ad esempio risolve in se stessa il proprio moto, 'potenza in atto' che attualizza da sola il proprio stato. Ma anche la sua indipendenza ha un limite: la sua individualità si realizza solamente rispetto al proprio movimento, e non al suo senso. Non appena si rivolge al complesso dell'operazione, ridimensiona la propria straordinarietà. La ragione come la genesi delle tre presenze sulla scena, l'eccezionalità della loro forma e del loro contenuto interagiscono con la presenza di altre monadi, quelle del pubblico che trasforma

la scena della rappresentazione in una esperienza. Ecco che le *Three Lessons* si rivelano essere allora operazione metalinguistica, dispositivi che riflettono sul senso dell'architettura, che non impartiscono lezioni ma che superano l'architettura stessa come oggetto rilanciandola come processo. Macchine desideranti che abbandonano ogni pretesa di assolutezza e rimettono continuamente in gioco l'architettura, che nella sua eccezionalità entra in contatto con l'ordinarietà.

Diagramma abitativo omogeneo

Preparato agli inizi del 1970 quale materiale da esporre in una mostra personale del gruppo fiorentino ad Amsterdam, il *Diagramma* costituisce di fatto uno dei primi elaborati della *No-Stop City*, anticipata nel numero di *Casabella* del luglio/agosto di quell'anno e pubblicata finalmente nel numero di *Domus* del marzo del 1971. Già nel titolo si palesa il rilevante - ai fini di quanto interessa - di questa esperienza, che uno sguardo all'immagine - composta tramite l'uso di una macchina da scrivere - non può che confermare: l'omogeneo, il seriale come scomparsa del confine disegnato dalla diversità, come scomparsa della distanza tra individualità costituite. La puntinatura, che costruisce la maglia del *Diagramma*, definisce un *pattern* continuo. Ben al di là dall'essere la picchettatura di una fondazione, rappresenta lo statuto della nuova vita urbana e architettonica, l'una fatta della serialità dell'altra. L'uso della macchina da scrivere rinvia alla spersonalizzazione che viene dall'Arte Programmata: come quella raggiunge l'evanescenza dell'idea stessa di autore e di opera d'arte, questa arriva alla fine della distinzione tra gli elementi, ad un 'suono neutro', ad un *Grande Grigio*. I punti tracciati dietro la maschera della dimensionalità, che in realtà alludono ad una assenza di bordi, smarriscono il valore della successione, di passaggi consequenziali. Non sono tappe di una deriva situazionista dell'*Homo Ludens* di Constant. La riduzione al *Grado zero della scrittura* del *Diagramma*, dove la neutralità dei segni priva di senso ogni discorso che l'architettura possa pronunciare ancora, disegna piuttosto le coordinate di un viaggio inutile. L'equipollenza, l'intercambiabilità di quei punti trasformano la continuità in una 'intermittenza'. Nella *No-Stop City* l'assenza di ogni distacco non è la composizione di una megastruttura, di un unico corpo, di un prodotto unico, quanto piuttosto la ripetizione di un unico prodotto, una serie di *Gazebi* entro i quali ogni cosa può essere collocata; la ripetizione di *Stanze Vuote* assolutamente indifferenti le une alle altre. Non sono solo superate l'ordinaria orditura della città, la trama dei singoli oggetti particolari e delle distanze tra essi che consentono il movimento, ma è proprio quel movimento ad essere alterato. Nel *Diagramma* è possibile procedere a salti, tra una stanza vuota e l'altra. Nella *No-Stop City* l'ininterrotto movimento non varca una soglia posta tra differenze. Ogni stanza è l'immagine anticipata di quello che sta subito dopo, ma anche di quello che sta un po' più in là, della stessa assenza. Procedere seguendo un ordine, una catena di

spazi, non ha più senso. È un movimento che implica la sospensione tra un punto e l'altro: la macchina da scrivere «non definisce il quadro coerente di una città del futuro, ma [...] vuole mettere sotto gli occhi di tutti lo stato di fatto di un globo ormai interamente urbanizzato». L'assenza di distanza è una assenza di differenza: il *Diagramma* non è «un progetto ma un livello radicale di rappresentazione della città contemporanea, come realtà apparentemente iper-espressiva, ma in realtà sostanzialmente catatonica, perché frutto della ripetizione infinita di un sistema politico alienante e privo di destino». L'ordinario e lo straordinario non sono distinti ma della stessa natura, prodotti di consumo di una società che «non ricerca più fondamenta forti su cui costruire sistemi stabili e codici condivisi. Fondamenta e codici che immediatamente essa rifiuterebbe subito perché pericolosi per la sua incessante ricerca di libertà. La sua mediocrità deriva in gran parte da questo: l'ottimo, il definitivo, il perfetto devono essere valori stagionali, perché altrimenti diventa un limite alla libertà costante di cercarli».

Surrender

E a proposito di progetti che rinunciano a «costruire sistemi stabili» dobbiamo soffermarci, all'interno del libro-manifesto-dizionario *SMLXL*, sul lemma *Surrender*, o meglio sulla presentazione che Rem Koolhaas dà della proposta per il concorso per la Ville Nouvelle Melun-Sénart del 1987. Notissimo, certo, con le sue *Bands* e le sue *Islands* calate in un contesto caratterizzato da «the vastness of the landscape, the beauty of the forests, and the calm of the farms» che costituiscono «a daunting presence, hostile to any notion of development». Ma contraddistinto anche, a proposito di «development», dal futuro passaggio della linea del TGV, seguendo la quale potremmo giungere ad Euralille e alla *Bigness* di quel progetto, descritto sempre in *SMLXL*, al quale OMA inizia a lavorare nel 1989, quindi poco dopo il concorso per Melun-Sénart, per chiederci come sia possibile una tale distanza di atteggiamenti tra i due manifesti, così vicini invece nello spazio e nel tempo. Ora però si vuole analizzare *Surrender* quale episodio isolato in se stesso. Perché appunto, come nelle parole di Branzi, «it would require a second innocence to believe [...] that the urban - the built - can be planned and mastered. Too many architects' vision have bitten the dust to propose new additions to this chimerical battalion. Today, consensus builds around avoidance; our most profound adhesion is to nonevent»: questo, dice *Surrender*. Ma non si tratta affatto, crediamo, nonostante titolo e propositi, di 'pensiero debole'. Certo, il testo a cura di Vattimo e Rovatti era nel dibattito da qualche anno, e potremmo immaginare che *Surrender* sia felice traduzione di quell'inno all'ordinario, atto di disincanto - dopo quello degli Archizoom a cui tanto aveva guardato - rispetto alla straordinarietà del progetto. Ma così dice ancora Koolhaas in *Surrender*: «Instead of starting the competition by saying "this is what

we want to do”, we defined very carefully what we did not want to do; we asked not “where to build?” but “where not to build? How to *abstain from architecture?*” Instead of projecting onto the landscape, we deducted from it, hoping that we could invent a reverse argument. Through this process of elimination, we arrived at an almost Chinese figure of void spaces that we could protect from contamination by the city - a new controlling element that would give the city [...] a form of coherence and conviction. And then we said, “the rest we will surrender to chaos.” We will abandon the residue - the terrains around and between the Chinese figure - to what the French call *merde* - to the average-contemporary-everyday ugliness of current European-American-Japanese architecture, and generate, through that ugliness, a potentially sublime contrast between the empty areas of the site - those we had protected from building - and the uncontrollable, almost cancerous chaotic growth of the city as a whole». Dunque qui siamo di fronte, rispetto alla rassegnazione del *Diagramma* degli Archizoom, pur se celata in una asserita arrendevolezza, ad una eccitatissima esaltazione della capacità del progetto di controllare la *merde* (e ci si perdoni il francesismo, del resto traslato dal testo autorevole di Koolhaas). La resa è dunque fittizia: *Surrender* semplicemente rivede, rispetto al consueto, lo strumento col quale distinguere il perfetto dall'imperfetto, il sublime dal banale. Memore del Nolli, Koolhaas in *Surrender* non si arrende affatto: sceglie il vuoto e non il pieno come manifestazione della sua *Bigness*, e della grandezza del progetto rispetto all'ordinario.

Advertisements for Architecture

Publicati assieme al testo *Architecture and Transgression in Opposition* nel 1976, gli *Advertisements* interessano in quanto sistema notazionale immaginato per innescare il desiderio di architettura, ovvero di straordinario. Gli *Advertisements*, sottolineando l'inevitabile mercificazione in cui sarebbe incorsa, o già incorreva, l'architettura, suggerivano la possibilità - se non l'opportunità - di accelerare tale processo, anziché di opporvisi, immaginando la creazione di un'erotica promozionale dell'architettura. Come scrive Tschumi: «La funzione della pubblicità [...] è scatenare un desiderio che vada oltre l'immagine o la forma stessa. Se esiste la pubblicità dei prodotti, perché non dovrebbe esistere la pubblicità dell'architettura?». Ecco dunque che gli *Advertisements* diventano ad esempio un doppio di Ville Savoye, un doppio capace di trasgredire la dimensione originale dell'architettura di Le Corbusier. Il sistema notazionale degli *Advertisements*, rileva Michael Hays, «caratterizza o dà forma a un potenziale architettonico generalizzato, una condizione che comprende una derivazione (la villa di Le Corbusier), una distorsione (la fotografia delle condizioni squallide in cui essa versava), un'aggiunta (le didascalie), ma anche, ancora più importante, un vuoto, un desiderio che deve essere colmato o messo in atto dai lettori di queste opere.

Non è offerta alcuna architettura in sé, avrebbe detto Adorno, ma solo la prova che essa esista come evento, che esista nei suoi concetti e nei suoi effetti, che peraltro sono materiali quanto l'«oggetto reale». In fondo rendere lo spazio architettonico aperto alle trasformazioni dell'evento sarà il passo successivo, per Tschumi, dopo la «pubblicazione» del senso nell'immaginario. Il significato dell'oggetto è lasciato alla pulsione erotica, alla pornografia dell'insistente duplicazione sempre possibile. Il doppio che la sua notazione di Ville Savoye rappresenta è solo «una derivazione», «una distorsione», «un'aggiunta» tra le infinite altre possibili rispetto all'oggetto, al dato reale della costruzione lecorbusieriana. Tali doppi si costituiscono anch'essi come realtà. L'ordinario e lo straordinario si confondono, e sono tali, l'uno o l'altro, originale o copia, a seconda della pulsione che li rende tali. L'ordinario, insomma, può essere anche uno straordinario che non trasmette alcun desiderio erotico al soggetto che lo percepisce. Lo straordinario, parallelamente e al contrario, può essere dato in un ordinario ammantato di un certo grado di distorsione, di una certa aggiunta che induca una eccitazione.

Facsimile

Questa installazione del 2004 non è certo l'unica emersione della ricerca di Diller e Scofidio utile ai fini di quanto si sta sostenendo. Si è scelto questo lavoro per l'assonanza rispetto a quanto al punto precedente, agli *Advertisements* di Tschumi, a quei doppi che confondono l'una con l'altra ordinarietà e straordinarietà. Certo interessante potrebbe essere anche il racconto dell'installazione *Master/Slave* alla Fondazione Cartier di Parigi del 1999, o *Musings on a Glass Box*, prodotta per il trentennale della stessa Fondazione: anche in questi emerge il tema del controllo, in una traslazione delle riflessioni foucaultiane influenzata dall'orientamento tecnologico che da Orwell a Virilio, passando per McLuhan, prende a definire anche per il duo newyorkese la questione della sorveglianza; ma soprattutto anche in questi vengono presentati una ambiguità, un ribaltamento sempre possibile di ruoli, una realtà che può essere sempre specchiata. Oppure si potrebbe analizzare il lavoro che costituisce più evidente antecedente di *Facsimile*: installazione realizzata sulla facciata dell'United Artists Cineplex Theater di San Jose nel 1996, *Jump Cuts* proietta sulla strada ciò che 24 telecamere riprendono all'interno dell'edificio, sempre affrontando la tematica del controllo ma anche - per noi - rendendo straordinario all'esterno dell'edificio ciò che molto banalmente sta avvenendo al suo interno. Ma qui si parla di proiezioni di fatti reali, e in ciò, dal nostro punto di vista, *Facsimile* realizza uno scarto. Sicché, parlando di specchi, a proposito di alterazione di realtà, potremmo chiamare in scena *Moving Target*, con il suo sdoppiamento della rappresentazione nel piano verticale, dove i movimenti dei ballerini sono liberati dalla gravità del palcoscenico. E, ancor più pertinente, *The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay*

in Glass), dove la scissione tra i protagonisti, tra Sposa e Celibe, che era statica nell'originale duchampiano, diviene relazione instabile tra ruoli intercambiabili: grazie alla rotazione del piano mobile di 360 gradi (meccanismo fisico) e alla proiezione sullo schermo inclinato dei movimenti di volta in volta celati o evidenziati dal piano stesso (dispositivo tecnologico), Sposa e Celibe invertono i loro ruoli, confondono le identità, manifestano l'equipollenza dell'*oggetto del desiderio*. E allora, forti di quanto ricordato, tornando a *Facsimile*, è possibile concludere evidenziando come lungo i binari fissati sulla facciata del Moscone Convention Center West, come nel nastro trasportatore di *Master/Slave*, come tra schermo inclinato e piano rotante di *Delay in Glass*, Diller e Scofidio fanno scorrere la stessa equivocità, con una particolarità rilevante rispetto a *Jump Cuts*. In *Facsimile*, le scene che vengono proiettate all'esterno non riproducono affatto il reale succedersi di ciò che avviene all'interno, dell'ordinaria quotidianità del nascosto dell'edificio. Gli spazi di questa rappresentazione sono pure riproduzioni. Questo doppio, questa copia è totale simulazione: *Facsimile* proietta immagini artefatte, fatte ad arte, ovvero all'uopo. Al di là dell'essere critica della paranoia di un mondo sempre più controllato, ben più che semplice constatazione del fatto che ciò che rimane al *voyeur* è la disillusione per un niente da vedere, questo schermo è la maschera, il meccanismo che trasporta continuamente avanti e indietro un mondo che sembra ordinario ma è straordinario, un mondo eccezionale che è anche banale.

Ecco l'Operaio, il Poliziotto, il Motociclista, il Soldato, l'Indiano, il Cowboy: la tracimazione del ruolo che esce dai confini di una semplice evenienza; un fortuito che non è più manifestazione dell'essere; maschere che non sono più mimetizzazione perché l'attore non è più l'interprete di una esistenza. Ecco la perdita dell'identità nella moltiplicazione dionisiaca dei ruoli. Ecco che i ruoli non sono più interpretati a partire da un proprio essere, ma sono l'essenza stessa della sua evanescenza. Ecco che la pluralità in potenza diventa inesistenza in atto.

Dietro la maschera dell'ordinario, la determinazione si sottrae definitivamente: all'interno della folla il singolo trova la propria in-precisazione. Ma l'immersione nella folla non è che successiva ad una individuale sottrazione dell'essere dall'essenza. È l'*Uomo senza qualità* che prova a trovare o a darsi in un campo relazionale le proprie qualificazioni, salvo entrare in un *Circolo Vizioso* nel quale l'intero si manifesta come ordinario: la Torre di Babele si adagia al suolo per il venir meno delle sue fondamenta, per l'emergere di distinte uguaglianze; implode perché destrutturata già nei suoi singoli elementi costitutivi.

VILLAGE PEOPLE

Alberto Bertagna



La formazione originaria dei Village People:
Randy Jones, David Hodo, Felipe Rose, Victor Willis, Glenn Hughes, Alexander Briley.

ARCHITETTURA & ORDINARIETÀ:
GLOSSARIO INCOMPLETO DI PAROLE
LIBERAMENTE SCELTE

a cura di ICAR65

900 pastrufaziano [Gadda, in *La cognizione del dolore* prima edizione tra il '38 e il '41]. Dopo il periodo eclettico – gli stili attraversati si possono così elencare: «l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio sommaruga e il coppedè alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M di Fagnano Olona, Montecarlo, Indianapolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra) per quanto stravaccata su un'ottomana turca (sic)» – gli architetti pastrufaziani approdano al funzionale '900, inteso come stile: «occhi di bue da non dire, veri oblò del cassero [per conferma vedasi il film *Mon oncle* di Tati del 1958] per la stireria e la cucina; col tinello detto office. Coi cessi da non poterci capire se non incastrati, tanto razionali erano, di quarantacinque per cinquantacinque; o, una volta dentro, da non arrivar nemmeno al sospetto di come potercesi abbandonare: cioè a manifestazione alcuna del proprio libero arbitrio. Chè, per quanto libere, sono però talvolta impellenti e domandano, comunque, un certo volume di manovra». [Rossana Raiteri]

abitante, [dal lat. *habitare*, *frequentativ.* di *habere*, avere] *s.m. e f.*, part. pres. di *abitare*, chi abita, chi dimora in un luogo (Dizionario Italiano Hoepli, 2011); morfologicamente il termine deriva dal latino *habere*, che significa propriamente *continuare ad avere*. È interessante notare anche la radice comune con il termine latino *habitus*, che significa *consuetudine*, col significato di modo ordinario di operare, in un dato luogo ed in una data epoca. L'abitante non è soltanto colui che è abituato a dimorare in un luogo, ma anche colui che definisce la consuetudine e che dunque, in materia di architettura ordinaria, stabilisce la scala di comfort e prestazioni adeguate al luogo in cui dimora. [Emanuele Romani]

afasia s. f. [dal gr. *ἀφασία* «incapacità di parlare», comp. di ἀ- priv. e *φάσις* «voce, affermazione»]. Perdita delle capacità linguistiche in grado di consentirci espressione, comprensione e lettura dei segni presenti sul territorio. Rifiuto dell'espressione linguistica prevalente. La rete sociale degli architetti - chiusa, territorialmente diffusa e con legami fitti tra poche persone - ha l'effetto di rafforzare le norme interne al gruppo e di favorire tanto la produzione di un'espressione linguistica relativa, quanto il suo mantenimento, causando l'insorgere di una barriera selettiva linguistica. L'A. è una conseguenza dell'ostacolo linguistico prodotto nel corso del '900, che ha compromesso la capacità di stabilire connessioni e relazioni di senso, e che ha condotto il linguaggio prevalente a svilupparsi secondo modalità situazionali. Diffuse

perché relativamente libere da specifiche condizioni geografiche o sociali (dalle quali, però, spesso traggono pretesto), tali forme prevalenti di linguaggio si sono composte intorno alla negazione del moderno. L'A. è un'operazione linguistica e, come tale, sociale, quindi condotta secondo modelli che appartengono a categorie e a momenti storici. L'A. è un linguaggio, nella condizione di impossibilità dell'esistenza di un non-linguaggio. [Valter Scelsi]

appropriazione [dal lat. tardo *appropriatio -onis*], sostantivo femminile; l'azione di estendere lo spazio della propria abitazione all'esterno, così, da ridefinirne i limiti. Pratica temporanea nelle unità di piano terra, facilita lo scambio e la condivisione con il vicinato attivando pratiche non codificate. In alcuni casi l'azione abusiva di appropriarsi di uno spazio, come al Corviale di Roma dove ha riguardato il piano dei servizi, ne comporta la totale risignificazione. [Marco Ragonese]

autentico [dal lat. tardo *authenticus* e dal gr. *αὐθεντικός*, derivato a sua volta da *αὐθέντης*, che vuol dire «autore», perciò il significato all'origine è «che opera da sé»]. Il termine è composto da *autòs* (sé stesso) ed *entòs* (in, dentro) e quindi in architettura è autentico ciò che si riferisce alla vera interiorità, al di là di quello che appare o si crede di essere o di dover apparire. L'autenticità dell'architettura comporta un processo interiore soggettivo e consapevole che produce costruzioni in cui l'umanità si riconosce; è la negazione del rapporto sublimato individuale che l'architetto instaura con il suo oggetto e che veicola come verità oggettiva atta ad autorappresentarlo. In sintesi un architetto e una architettura sono autentiche se 'hanno autorità su se stessi'. [Maria Carmela Frate]

banale [dal francese *banal*, «appartenente al signore», poi «comune a tutto il villaggio», che trae dal germanico *ban* e dal medievale latino *bannum*, bando, legge]. Secondo l'uso, stabilito, passato in costume, col significato di qualcosa che non si distacca dalla norma. Per estensione, secondo il significato originario di appartenenza o concessione in uso alla comunità, è riferito a modi, espressioni, tecniche noti ed estesi nell'uso comune. Con significato spregiativo: privo di originalità, eccezionalità o di particolare interesse, quindi comune, ovvio, scontato, non difforme da quanto già noto in precedenza. Banale è la città esplorata dai Dada in una critica alle forme d'arte tradizionale. La città banale Dada è dissacrante nei confronti del mito del progresso futurista, non intende guardare al futuro, ma al presente, alla realtà del quotidiano, non agli oggetti, ma ai luoghi vuoti elevati ad opera d'arte attraverso l'azione estetica. [Paola Sabbion]

brianzolo agg. e s. m. (f. -a). Della Brianza, abitante o nativo della Brianza.

Emblema del mito produttivista nel Nord Italia del miracolo economico e della transizione dall'economia contadina a quella industriale. Fonda il proprio *status* sul produrre e sull'aver *surplus*. «Ona ròbba se l'ha de vess assee n'ha de vanzà. (Una cosa per essere abbastanza deve avanzare)» [Proverbio brianzolo].

Habitat del capannone industriale e della villetta a schiera.

Regione senza confini politici tra quattro province. Regione senza città. Città diffusa. «A parlaa maa se fa pecaa, ma s'è mai sbagliaa» (A parlar male si fà peccato ma non ci si sbaglia)» [Proverbio brianzolo]. [Francesco Bacci]

capannone s. m. [accr. di *capanna*]. Grande costruzione destinata a funzioni commerciali o industriale. Originariamente indicava una tettoia, o una grossa capanna, dove veniva riposto il fieno in un'economia agricola. Nella accezione contemporanea del termine, il capannone è una struttura di grandi dimensioni, di sovente costruito in acciaio o cemento armato precompresso, destinato la funzione di laboratorio artigianale, industriale o di deposito. Rispetto alla fabbrica, o all'industria, il capannone caratterizza un'economia terziario o piccola industria sono prevalenti. Il capannone è tipico di una fase post-urbana della società industriale, è infatti di una tipologia edilizia caratteristica delle aree suburbane o periferiche.

La struttura del capannone è generalmente essenziale e priva di caratterizzazione architettonica; tuttavia nelle vicinanze o in aderenza ad esso possono trovarsi elementi decorativi o pubblicitari, specialmente quando ospita funzioni commerciali. In questo caso il capannone può esser fatto rientrare nella categoria del *decoratedshed* (Robert Venturi).

Capannone deriva dalla parola capanna, che in un'economia rurale indica di edifici generici costruiti per adempiere alle funzioni dell'attività agricola. Di questa tradizione il capannone conserva la genericità rispetto la funzione, può di fatto ospitare le produzioni più disparate opuò essere utilizzato come deposito di merci e derrate di qualsiasi natura.

Se capannone deriva da capanna, Isidoro di Siviglia fornisce un'etimologia errata quanto significativa di quest'ultimo termine: *Hunc rustici capannamvocat, quod unum tantum capiat*. A partire da questa definizione il capannone è un edificio ridotto alla pura ed esclusiva funzione del contenere. [Gian Luca Porcile]

centro commerciale Definito nella forma attuale negli anni Cinquanta in U.S.A. dall'architetto austriaco Victor Gruen. Diffuso oggi in tutto il mondo, è il più

eloquente emblema di consumismo e globalizzazione.

Dal punto di vista sociologico e architettonico rientra nelle categorie di 'nonluogo' [«spazio non-relazionale, non-identitaria, non-storico». M. Augé] e *junkspace* [«il prodotto dell'incontro fra la scala mobile e l'aria condizionata concepito in un'incubatrice di cartongesso». R. Koolhaas). Ideato e realizzato per non avere alcun valore: la sua funzione si esaurisce nel contenere funzioni (di tipo commerciale) e nel forzare in modo subliminale la visita degli avventori.

Tempio dell'oggetto di consumo, che viene in esso sacralizzato e trasfigurato nel proprio valore. Scrive Michael Crosbie su *Progressive Architecture*: «Si va al Mall of America con la stessa devozione con cui i Cattolici vanno in Vaticano, i Musulmani alla Mecca, i giocatori d'azzardo a Las Vegas, i bambini a Disneyland».

Diviene oggi anche luogo di aggregazione per i 'nativi digitali' riconfigurandosi, in modo inedito, come luogo antropologico o 'nuovo vernacolare' (R. Venturi, *Re-learning from Las Vegas*, intervista a cura di R. Koolhaas in *Content*). [Francesco Bacci]

complesso [dal lat. *complexus*] Insieme composto da più parti o elementi che possono essere più o meno coesi. Il termine complesso indica un problema di carattere epistemologico: come comprendere la complessità di un qualsiasi fenomeno (sociale, culturale, naturale) in modo non induttivo. C. implica la necessità di comprendere le relazioni tra le variabili che definiscono un qualsiasi fenomeno, invece che la raccolta deterministica di un insieme di dati. Conseguentemente, la complessità di qualsiasi oggetto ed evento, anche architettonico, è definita dal tipo di organizzazione che lo informa e che ne genera le caratteristiche fenotipiche. Complesso, al contrario di Complicato (contorto e confuso) indica quindi il grado di articolazione di un evento e/o oggetto nella sua globalità e che può essere anche generata da elementi semplici. [Giacomo Pala]

condizionatore condizionatòre s. m. [der. di condizionare]. Impianto o apparecchio, compensa i seguenti errori di progettazione: ampie pareti vetrate senza protezione, stratigrafie dei muri non adatte al clima, finestre non apribili negli edifici alti, orientamento sbagliato, serramenti scadenti. Insieme alle tegole marsigliesi, ai serramenti di alluminio, al rivestimento d'intonaco, alle persiane, ai tubi del gas arrampicati in facciata è una delle principali invarianti del paesaggio architettonico italiano. È indipendente dal tipo, funzione, pregio architettonico, epoca di costruzione, tecnologia dell'edificio su cui viene installato. Nella versione apparecchio lo si trova indifferentemente sulla facciate di Palazzo di Venezia, del

Palazzo di Giustizia a Roma del Calderini, o della Casa del Fascio a Como...

È figlio di una fase storica influenzata dalla convinzione dell'illimitatezza delle risorse, e da un'interpretazione dei compiti della tecnica (non solo costruttiva) antagonista alle regole di natura. [Christiano Lepratti]

conformismo s. m. [dal lat. tardo *conformem*]. Tendenza ad adeguarsi agli usi, alle opinioni ed alle forme prevalenti. Generalmente usato con la accezione negativa in quanto accettazione passiva delle istanze maggioritarie, almeno all'interno del gruppo di appartenenza. Che tende a prendere la stessa forma, lo stesso aspetto, in modo acritico, per semplice volontà di adeguamento all'ambiente circostante. In architettura il termine conformismo è generalmente utilizzato per indicare quei progettioquegli edifici che si adattano al contesto circostante o ai gusti della committenza, ignorando o rifiutando di adeguarsi alle istanze di quelle che vengono considerate come 'punte avanzate' della disciplina. [Gian Luca Porcile]

conformità s. f. [dal lat. tardo *conformitas -atis*] a sua volta dal latino conformare «avere la stessa forma o la stessa fattezze». Essere conforme ad una norma tecnica o giuridica. In architettura la conformità può essere urbanistica, edilizia o tecnica. In gergo burocratico la mancata conformità di una domanda o di un atto amministrativo è causa dell'interruzione di una procedura autorizzativa. Un progetto deve essere con-forme alla norma per poter essere autorizzato dagli uffici competenti. La conformità assume carattere di necessità ove la mancanza di conformità alla norma implica l'impossibilità della traduzione in realtà del progetto. [Gian Luca Porcile]

comfort [voce inglese, derivata dal francese *confort*, conforto, agio, a sua volta derivata dalla voce latina *con-fortare*, che significa propriamente rafforzare, ristorare] s.m. *inv.*, complesso di comodità e di agi disponibili in un determinato ambiente, in una determinata epoca (Dizionario Italiano Hoepli 2011); esso si forma attraverso la percezione degli abitanti riguardo le possibilità dell'epoca a cui corrisponde. Il suo valore è per questo motivo in continua e necessaria evoluzione. In materia di architettura ordinaria, il *comfort* è il campo di verifica delle prestazioni spaziali, tecniche ed estetiche di un edificio. [Emanuele Romani]

contesto [dal latino *contextus*, connessione, nesso]. Il termine 'contesto' è l'insieme di circostanze e discorsi in cui si verifica un evento culturale e/o comunicativo, ossia l'insieme di condizioni all'interno del quale esiste o succede qualcosa. In

architettura, oltre che ad indicare il contesto culturale e sociale di un'epoca o di momento storico, questo termine è usato per indicare l'insieme complesso di forme, peculiarità, servizi e infrastrutture che caratterizzano la località in cui un edificio è costruito o progettato, ponendo così il problema di quali siano i nessi tra architettura e luogo. Dalla seconda metà del '900 questo dibattito è diventato centrale nella disciplina portando alla luce posizioni tra loro diverse se non opposte: chi abbraccia il contesto come strumento e catalogo progettuale in grado di suggerire forme e materiali (contestualismo, Genius Loci, New Urbanism), chi cerca di reinterpretarlo tentando di trovare modi diversi e formali di interpretarlo (Decostruttivismo, Regionalismo Critico, Collage), chi cerca di usare tecniche progettuali come dispositivi per una sua diversa comprensione, decodificazione e parafrasi (diagramma, vettori). [Giacomo Pala]

convenzionale [dal lat. tardo *conventionalis*, accordo; da *convētus*, participio passato di *convenire*, 'trovarsi insieme, radunarsi' e figurato 'concordare', "accordarsi"]. Il termine 'convenzionale' designa originariamente ciò che è stabilito per convenzione, concordato, conforme a una convenzione o a un accordo; definisce in origine proprio un accordo tra due o più persone, per regolare cose di amministrazione nell'interesse comune. Per estensione, ciò che segue passivamente una consuetudine, con il significato di abitudinario, conformista, conservatore, consuetudinario; che non si distacca dalla normalità, dal metodo o dalla procedura: comune, consueto, ordinario, routinario, solito, tradizionale, usuale. Si riferisce anche a ciò che è fatto per puro rispetto delle convenienze sociali.

Più genericam. (sul modello dell'ingl. *conventional*), e senza senso di biasimo, di cosa che presenta le forme usuali, ordinarie, come sinonimo di tradizionale, in contrapposizione a ciò che è nuovo e fortemente diverso o addirittura rivoluzionario. Ogni architettura che si basi principalmente su un accordo o su un principio di condivisione presenterà caratteri che derivano da elementi *convenuti* (condivisi), tenderà pertanto ad assumere i caratteri di un'architettura convenzionale. [Paola Sabbion]

corrispondenza [dal lat. medievale *correspondere* 'essere conforme', derivato di *respondere* 'rispondere' con prefisso co-]. Relazione che associa ad ogni elemento di un insieme uno o più elementi di un altro insieme. In architettura c'è corrispondenza se c'è rapporto reciproco fra elementi/soggetti diversi. In sintesi, rapporto di coincidenza, di uguaglianza, di analogia e di reciprocità, tra l'autenticità interiore

dell'architetto e l'architettura prodotta, tra l'architettura prodotta e il cittadino che la vive. [Maria Carmela Frate]

creazionismo [dal lat. tardo *creatio-ōnis* «L'atto del creare, del produrre dal nulla: la creazione dell'universo»] Concezione, presente in modo trasversale in diverse professioni religiose, che attribuisce l'origine della vita ad una scelta arbitraria operata da un Dio.

Soprattutto nella cultura occidentale ne derivano l'antropocentrismo, l'etnocentrismo [«Facciamo l'uomo a nostra immagine, conforme alla nostra somiglianza» (Genesi 1:26), in modo che esso sia idoneo al «dominio» (Genesi 1:28)] e la fede nella dottrina escatologica che pone la «salvezza» come fine ultimo.

La *creatio* si attribuisce esclusivamente a Dio ed avviene arbitrariamente *ex nihilo* «Il Signore ha fatto tutto da sé e per sé» (Libro dei proverbi 16:4).

Dal XVII sec. in poi il concetto di creazione si estende all'arte; Scrive Balthasar Gracián nel *Criticòn*: «L'arte è come se fosse un secondo creatore della natura, ha aggiunto come un altro mondo a quello esistente». La *Creatio* divina diviene gradualmente la *creatività* dell'artista e dell'architetto, inscindibilmente legata alla sua capacità di produrre *novità* rispetto ai suoi termini di paragone; estesa oggi anche oltre il campo artistico «denota ogni azione umana che vada oltre la semplice ricezione». (W. Tatarkievicz, *Storia di 6 idee*). [Francesco Bacci]

cultura di massa Il termine cultura di massa indica l'insieme delle conoscenze e dei valori condivisi dalla società di massa. Il suo emergere avviene già dalla seconda rivoluzione industriale ma la sua affermazione è determinata dall'avvento dei mass media (soprattutto televisione e radio ma anche cinema).

Se fenomeni della cultura di massa sono talvolta oggetto di critiche che li etichettano come superficiali e vuoti di contenuti, gli studi sull'industria culturale e quella della comunicazione (M. McLuhan, E. Morin) hanno mostrato i loro complessi e talvolta contraddittori effetti che vanno dalla gestione del tempo libero sino alla pratica sportiva diffusa. In architettura come nelle arti visive la cultura di massa è in molti casi diventata materiale di progetto producendo risultati degni di nota. [Andrea Anselmo]

customizzato [participio passato di customizzare, derivato dall'ingl. *customer* «cliente»; cfr. ingl. *customize*], indica un prodotto o un bene che si adatta alla perfezione alle esigenze dell'utenza, mediante degli specifici interventi di personalizzazione. Un

oggetto customizzato è un oggetto che ha raggiunto la massima personalizzazione, diventando pura espressione dell'individualità del possessore. La customizzazione può essere 'di serie', cioè prevista nella produzione e distribuzione stessa dell'oggetto, oppure può avvenire in maniera spontanea, come processo di personalizzazione di oggetti ordinari e anonimi. Manifestazioni emblematiche del processo di customizzazione sono le automobili modificate, le siepi scolpite in giardino, le tende ricamate a mano alle finestre. [Maria Canepa]

domestico [dal latino *domesticus*, derivato di *domus* casa]. Appartenente alla casa, intesa come sede della famiglia. Per antonomasia, designa il focolare, la casa e, in senso figurato, il nucleo familiare (ad es.: divinità domestiche, i Lari protettori della casa romana).

Un termine nato per definire la casa viene poi esteso a ciò che è conosciuto e familiare. Si dice di persona, familiare, intima o alla mano, che ispira confidenza, affabile, ma anche di animali, di piante coltivate, non selvatiche e con senso più generico, si riferisce talvolta anche all'aspetto della natura in relazione all'uomo.

Il contesto di familiarità inteso anche come sfera intima e conviviale ha assunto una propria riconoscibilità che si cerca di attribuire a tutti quegli spazi che si vorrebbe caratterizzare da un senso di protezione ed accoglienza. La ricerca di un senso di domesticità è caratteristica di quelle tendenze architettoniche che tendono ad imitare i modelli dell'architettura vernacolare. [Paola Sabbion]

ecomostro s.m. comp. di *eco-* e *mostro* [eco- dal gr. *οἶκος* col sign. di 'casa' e poi di 'ambiente'; mostro arc. *Mónstro*, «creatura mitica risultate da una contaminazione innaturale di elementi diversi» (Devoto e Oli 1973)]. Termine utilizzato nel linguaggio giornalistico (Dizionario Italiano Hoepli, 2011) per sottolineare l'incompatibilità con l'ambiente naturale di una struttura, costruzione, edificio; l'accostamento innaturale, deforme di elementi artificiali e naturali. L'uso del termine ecomostro può fare riferimento all'impatto estetico sul paesaggio naturale. In questo caso implica un giudizio soggettivo. Diversamente, l'impatto ambientale – in termini di consumo di risorse naturali e di suolo, emissioni inquinanti, etc. – di una struttura, costruzione, edificio può essere calcolato e quantificato. [Katia Perini]

edilizia s. f. [dall'agg. *edilizio*] Il complesso delle attività che si riferiscono alla costruzione di edifici. L'utilizzo del termine viene alla mente ogni qual volta si insinua il dubbio che l'oggetto del discorso non abbia lo spessore formale, compositivo o

stilistico sufficiente – o piuttosto non porti la firma di un noto architetto – per poter essere identificato come ‘architettura’, ma rientri dunque nella categoria del costruito ‘ordinario’. [Chiara Piccardo]

effimero (o **efimero**) agg. [dal lat. tardo *ephemērus*, gr. *ἐφήμερος*, comp. di *ἐπί* «sopra» e *ἡμέρα* «giorno»]. Letteralmente «dell’arco di un giorno». Per estensione, ciò che è o che si considera di breve durata.

L’abbinamento della parola *effimero* e della parola *arte* genera invece un significato inaspettato. Arte contiene la radice *ar-* che, in tutte le lingue di matrice indoeuropea, indica il fare, la capacità di agire e di produrre. Dunque il massimo della leggerezza e il massimo della concretezza legati insieme in un’unica azione.

L’effimero urbano è tutto ciò che allo stesso tempo è lieve e colto, poetico e concreto, istantaneo nell’agire ma perdurante nelle tracce che deposita nella memoria collettiva. L’effimero urbano è tutto ciò che inserito nell’ambiente urbano è capace di generare nuove percezioni e nuovi punti di vista nella lettura, interpretazione e appropriazione dello spazio. [Eliana Saracino]

formalità s. f. [der. di formale], s’intende la forma prescritta, o ritenuta opportuna, nel compimento di determinate azioni, specificatamente nelle cerimonie, negli atti pubblici (dov’è spesso sinonimo di procedura). In questo caso il suo significato può essere erroneamente assimilato a quello di norma.

Se invece viene considerato sempre al plurale, con ‘formalità’ s’intendono le forme esteriori, le convenzioni sociali, in quanto siano seguite e rispettate. Intesa come azione convenzionale, acquisisce il significato, talvolta spregiativo, di *consuetudo*, *formale*, *abituale*, *obbligatorio*, *poco interessante*, ordinario. [Maria Canepa]

generico [der. di *genere*, prima metà sec. XVI, lat. *genus*] aggettivo: indeterminato, che non si fonda su particolari noti e concreti; non specializzato in prestazioni particolari. Questa prima declinazione chiarisce l’affinità tra la genericità e l’ordinarietà; anche nella «città generica» descritta da Rem Koolhaas, l’architettura ha abbandonato l’aspirazione a fornire un’identità e una forma particolari. G. è anche mancante di chiarezza o precisione; approssimato, vago, superficiale: muovere accuse g.; emerge dunque un’accezione sottilmente negativa, che potrebbe indurre a considerare il saggio di Koolhaas (1995) come un’invettiva polemica, mentre è una semplice constatazione – a tratti persino ammirata – del reale. Inoltre g. è: da non considerare in sé e per sé, ma in quanto appartenente a un dato genere e rispondente

alle caratteristiche di questo; così in farmacologia farmaco g. è un medicinale che possiede le stesse proprietà chimiche e curative di uno brevettato senza possederne l'*identità* commerciale. Così gli edifici della città generica non possiedono un'*aura* architettonica ma assolvono ugualmente ai propri compiti anche estetici; essi non sono architettura ma, più o meno efficacemente, lo sembrano, in qualche caso ricorrendo ad una perfetta *riproduzione* di edifici *specifici*. [Antonio Lavarello]

Hong Kong , [cinese香港, Xiānggǎng; letteralmente «porto profumato»]: regione amministrativa speciale della Repubblica popolare cinese. Hong Kong è il luogo in cui un'economia eccezionale e una collocazione geopolitica straordinaria hanno generato una città carica di suggestioni estetiche, il cui fascino è generato però da elementi ordinari: dall'edilizia commerciale dei *mall* al brulicante microcosmo della vita di strada, dalle scatole di vetro prodotte dalle società di ingegneria globalizzate, al sistema di trasporti capillare e fluido quanto anonimo nelle forme, fino alla pura estensione quantitativa degli edifici residenziali. Hong Kong è il teatro di alcune brucianti sconfitte dell'architettura propriamente detta, disarcionata nel tentativo di cavalcare la corsa di questa tigre asiatica. Hong Kong, in ultima analisi, è una città in cui la bellezza nasce dalle diverse forme di pragmatismo individuale e collettivo connesse al superamento del problema della densità e alla gestione dei flussi di persone, cose e informazioni; soluzioni efficienti ma lontane dalle ambizioni dell'architettura: eppure, straordinariamente affascinanti. [Antonio Lavarello]

innesto [derivato di innestare, dal latino *insitāre*, derivato di *insitus*, participio passato di *inserere*: 'piantare (*serere*) dentro (in)'] è un meccanismo atto a stabilire o interrompere il collegamento tra due elementi. In Agraria l'innesto consiste nel far crescere una pianta dentro ad un'altra in modo da far crescere un nuovo individuo. In arte e in architettura l'innesto indica una tecnica di montaggio tra elementi diversi che diversamente dal collage, in cui tutte le parti sono date e vengono unite in modo più o meno casuale, genera in modo relativamente imprevedibile un nuovo elemento derivante dall'aggregazione delle sue parti. Il termine innesto viene usato anche per indicare l'inserimento di oggetti in un contesto a cui sono estranei, tramite un intervento sul già esistente che viene implementato o a cui vengono sostituite parti. [Giacomo Pala]

liminale [dall'ingl. *liminal* (derivato del lat. *limen -mīnis* «soglia»), attrav. il fr. *liminal*] aggettivo; definisce uno spazio che consente di collegare, pur mantenendoli separati,

due ambiti differenti. Nella città rappresenta lo spazio in cui due condizioni si ibridano dando vita a eventi inaspettati. [Marco Ragonese]

mediocrità [dal lat. *mediocritas -atis* «Condizione media; stato di ciò che è o si tiene ugualmente distante dai due limiti estremi»]. Termine utilizzato oggi con accezione dispregiativa ad indicare le scarse qualità di una persona o di una cosa. Attributo negativo, ma quasi mai al punto tale da essere oggetto di critiche violente o disprezzo: oggetto, piuttosto, di commiserazione.

In alcun modo considerata «aurea» come la *mediocritas* di Orazio, sinonimo di ponderatezza dell'intellettuale moderato (Orazio, *Odi*, 2,10,5).

Trasfigurata dai suoi attuali apologeti in una sorta di filosofia del “chi si accontenta gode” e in alcuni casi oggetto di venerazione nella figura del ‘Mediomam’ privo di qualità, balzato agli onori della cronaca televisiva come paladino della M.

Fuggita con orrore snobistico dall'artista contemporaneo che fa dell'assenza di M. una cifra necessaria della propria opera. [Francesco Bacci]

midcult Termine coniato negli anni Sessanta da Dwight MacDonald, sociologo americano, per riferirsi a una sorta di subdola «terra di mezzo» tra la cultura d'avanguardia e quella di massa: quella cultura medioborghese che ‘ruba’ forme e stilemi dell'avanguardia ma ne addolcisce – e così facendo, ne banalizza – i caratteri per renderli più appetibili sul mercato dei nuovi ricchi. Vista da una prospettiva architettonica, l'architettura del *Midcult* è qualcosa di molto diverso dal «*dumb and ordinary*» difeso da Venturi e Scott-Brown: non è il cattivo gusto ostentato da Las Vegas ma piuttosto un ‘buon gusto’ anonimo, risultato dell'appiattimento della ‘tradizione del nuovo’. È quella *nice architecture* onnipresente nell'epoca dell'estetica diffusa: alberghi, spa, bar, residenze della nuova *affluent society* con gli stessi «gradi zero» della forma, gli stessi spazi diafani, le stesse ardite trasparenze, a firma di architetti – per lo più sconosciuti – che attingono a piene mani da quel “linguaggio moderno al servizio della banalità”. [Ernesto Ramon Rispoli]

modestia [dal lat. *modestia*, der. di *modestus* «modesto»] s. f.: virtù opposta alla presunzione, necessaria nella pratica dell'architettura contemporanea a recuperare la ‘misura’ del proprio operare, ovvero quella dimensione di appropriatezza, quel controllo del grado di (stra)ordinarietà prima garantita dalla saggezza e ora incontrollabile. La modestia dell'architetto è dunque ciò che serve per evitare un'architettura modesta. [Carlo Deregibus]

ordinare [dal lat. *ordinare* «mettere in ordine, dare assetto», der. di *ordo* –*dinis* «ordine»], v. tr.: disporre le cose in fila, un misurare il mondo ma anche un misurarsi al mondo. Una pratica teoretica, ovvero una teoresi immediatamente poetica e quindi relativa al fare. Un conoscere con chiarezza in modo da permettere l'identità tra pensare e fare, un pensare se stesso nell'opera. L'ordinare è implicitamente morale e quindi fundamentalmente autobiografico nel suo essere nella singolarità e non nella totalità. L'ordinare è una riduzione del molteplice all'unità. [Patrick Giromini]

ordinato [p. pass. di *ordinare*, lat. *ordinare*] aggettivo: disposto secondo un ordine o un assetto conveniente o funzionale; in ordine, a posto, sistemato. Su un piano più astratto, per estensione: conforme a un ordine di tipo logico, morale, pratico, ecc.; organizzato con ordine, regolato, disciplinato. Inoltre O. può assumere il significato di predisposto a un fine. La nozione di ordinato si allontana – forse insospettabilmente – da quella di ordinario. Il dispendio di energie che impongono l'organizzazione e il mantenimento di un ordine – fisico, logico, morale, estetico, architettonico... – fanno sì che la norma sia tutto fuorché normale, che la regola costituisca sempre un'eccezione e che, per contro, ordinario sia tutto ciò che è istintivo, spontaneo, disordinato. Si tratta di un'applicazione estesa del concetto di entropia, mutuato dalla termodinamica: il disordine cresce naturalmente mentre ogni operazione volta a stabilire un ordine è un'azione straordinaria. [Antonio Lavarello]

outlet [dall'inglese *Factory Outlet Store*, «spaccio aziendale»]. Aggregazione di strutture di vendita perlopiù sorte in zone extra-urbane ad alta accessibilità automobilistica. Sovente ha assunto un ruolo di surrogato del tessuto commerciale urbano, anche dei suoi spazi pubblici, talvolta imitandone i caratteri formali e stilistici tipici. [Paola Sabbion]

palazzina s. f. [dim. di *palazzo*]. Piccolo edificio ad uso residenziale plurifamiliare. La palazzina può avere pianta compatta o articolata, distribuita su due a quattro-cinque piani, con uno o più appartamenti per piano. La palazzina, generalmente isolata sui quattro lati può essere circondata da un giardino, come una villetta oppure da distacchi come un palazzo dalla tipologia a blocco.

La palazzina può essere presente in una grande varietà di contesti. In aree urbane, di sovente residenziali, può essere destinata ad abitazione signorile. In aree periferiche e suburbane può costituire una variante più economica dell'abitazione in villetta. In piccole città o paesi, connotati da una bassa densità abitativa, può trovarsi nelle aree

centrali in sostituzione di edifici di maggiore dimensione.

La palazzina segue l'uso di tipologie edilizie recenti (capannone, villino, villetta) che prendono il nome da un diminutivo o da un accrescitivo di una tipologia edilizia storica. [Gian Luca Porcile]

Palm Jumeirah [nome di luogo] Isola artificiale che riproduce la sagoma stilizzata di una enorme palma che si estende per 6,5 chilometri al largo della costa di Dubai, nel mare del Golfo Persico. In planimetria, l'ordinarietà del disegno 'in tema mediorientale' (la palma) viene superata dalla straordinarietà dell'intervento, primo esempio al mondo di urbanistica *off-shore*, e dall'eccezionalità del regime legislativo che vige su questo extra-territorio, tra i pochi dell'emirato in cui è concessa la proprietà privata anche agli stranieri. Ancora l'alzato ci riporta alla dimensione dell'ordinarietà, in un'alienante sequenza di ville con accesso esclusivo al mare dagli stili architettonici diversamente 'confortanti', 'per tutti i gusti'. Straordinario e ordinario convivono: uno straordinario ordinario o un ordinario straordinario? [Chiara Piccardo]

periferia [dal lat. tardo *peripheria(m)*, a sua volta dal greco *periphéreia* «circonferenza», composto di *perí* «intorno» e *phérein* «portare»]. Zona esterna di una città, lontana dal centro. Il significato originario di circonferenza o perimetro fa immediatamente riferimento a qualcosa che dipende da un centro e che trova nel suo esistere in rapporto con il centro la sua ragion d'essere. [Paola Sabbion]

piccolo borghese (calco del fr. *petit-bourgeois*), che in origine e in senso proprio significa appartenente alla piccola borghesia, [dal lat. mediev. *burgensis* «che abita in una città»]. Sovente usato, con accezione critica o dispregiativa, per indicare persona benpensante, conformista, conservatore, perbenista, tradizionalista. Contrapposta tanto ai ceti popolari quanto ad un'alta borghesia industriale o finanziaria, alla piccola borghesia, generalmente commerciale o impiegatizia, vengono attribuite aspirazioni di decoro a buon mercato o di imitazione superficiale dei gusti e dei comportamenti delle classi agiate. In architettura vengono generalmente considerate espressione di un gusto piccolo borghese: la villetta, la palazzina signorile, l'abbondanza di soprammobili, l'arredamento in stile. Negli ultimi anni il termine è caduto in disuso con l'affermarsi del concetto di ceto medio, privo della accezione negativa e spesso utilizzato in riferimento ad una sua possibile crisi o sparizione. [Gian Luca Porcile]

politecnicali prodotti voce gaddiana (ne *La cognizione del dolore*, Grazanti, 1988), ottima per descrivere la più squisita normalità, che indica l'esito progettuale degli architetti pastrufaziani, ossia degli architetti che agiscono in quel di Pastrufazio (Pastrufazio», neof. avv. denom., dal toponimo *Pastrufazio* «Milano»), per cui taluni studiosi propongono una derivazione da *pastrügn facere* «far pasticci». La grafia è prevalentemente *Pastrufazio* malgrado l'alternanza *-zio* | *-cio*. (definizione tratta da *the Edimburgh Journal of Gadda Studies* – EJGS). Ma si hanno buone ragioni per ritenere che Pastrufazio indichi i dintorni brianzoli della città di Milano e non la città stessa. [Rossana Raiteri]

populismo s. m. [dall'ingl. *Populism*]. Nel linguaggio politico indica un atteggiamento che voglia porre l'attenzione sulla parte maggioritaria, spesso più povera, della popolazione. Recentemente il termine ha assunto un significato spregiativo essendo utilizzato come sinonimo di demagogia, ovvero di volontà di ingraziarsi favori dell'elettorato con promesse che non si possono o non s'intende mantenere. Il populismo, sia nel significato proprio che con accezione spregiativa, ha sempre posto grande attenzione al tema della casa. Il diritto alla casa o le 'tasse sulla casa' (generalmente in riferimento alla loro riduzione o abrogazione) vengono spesso citati come esempio di politiche populiste. [Gian Luca Porcile]

prestazione, [derivato dal latino *prestare*, fornire, procurare, porgere, mettere a disposizione], *s.f.*, in senso generico, con riferimento a un dispositivo, ciò che il dispositivo è in grado di dare in termini di rendimento. In materia di architettura ordinaria, alla prestazione si può far corrispondere la misura di un *comfort* fornito agli *abitanti*; questo *comfort* può riguardare le questioni pragmatiche ed ergonomiche, quelle quantitative e quelle energetiche. [Emanuele Romani]

qualità (ant. qualitate) s. f. [dal lat. *qualitas -atis*, der. di *qualis* «quale» secondo il modello del gr. *ποιότης* «qualità» da *ποιός* «quale»] Generalmente il termine viene utilizzato per indicare la proprietà caratteristica di qualcuno o di qualcosa, oppure la caratteristica distintiva di una persona o di una cosa, suscettibile di giudizio o di valutazione, specialmente riguardo al grado di perfezione, di capacità, di utilità. La qualità intesa in questo senso acquisisce generalmente un'accezione positiva, ad esempio 'una garanzia di qualità, un oggetto di qualità, un materiale di qualità'. Un altro significato invece si lega al mondo della produzione, infatti viene definita dagli standard ISO 9000 per il regolamento delle produzioni di manufatti e processi, come

l'insieme delle caratteristiche di un prodotto o di un servizio che conferiscono ad esso la capacità di soddisfare esigenze espresse o implicite. La qualità può essere intesa come 'caratteristica' (conformità a delle specifiche tecniche) e come 'valore' (adeguatezza d'uso). David Garvin nel 1987 individuò otto componenti per poter determinare la qualità: la prestazione, l'affidabilità, la durata, la manutenibilità, gli aspetti formali, la funzionalità, la qualità percepita, la conformità alle norme. [Maria Canepa]

quotidiano [dal lat. *quotidianus, cotidianus*, derivato di *quotidie* o *cotidie* «ogni giorno», composto di *quot-*, «quanti» e *-dies*, «giorno»]. Di ogni giorno, che avviene o ricorre tutti i giorni (sinonimo, in genere, di giornaliero). Abituale, usuale, e quindi normale, ordinario, comune, corrente; ciò che appartiene alla vita di tutti i giorni. Il quotidiano è stato tuttavia oggetto di attenzione da parte delle Avanguardie artistiche. Secondo il Surrealismo, paradossalmente, per poter riscoprire la meraviglia nel quotidiano è necessario attuare un distacco volontario dalla realtà. Per Michel de Certeau la vita quotidiana è caratterizzata da pratiche ripetitive e attuate in modo inconscio, in un processo che si determina solo attraverso l'interazione tra la regola e la libertà degli individui. [Paola Sabbion]

rumore di fondo Rumore consistente nell'abituale livello sonoro di un ambiente, rilevato quando non sono attive sorgenti sonore definite. Il rumore acustico è collegato con i concetti di fastidio e di danno.

Per analogia, in architettura, potremmo paragonare ciò che è espressione dell'ordinarietà come un sottofondo incessante, un brusio di fondo che accompagna l'esperienza del costruito ordinario, che si presenta come una non meglio distinguibile successione di episodi edilizi a cui ci si abitua e da cui emergono alla percezione cosciente, in modo più netto, solo le architetture 'degne di nota', emergenti per necessità (ad esempio funzionali o di orientamento) o interesse (per rilevanza artistica ed estetica). [Paola Sabbion]

saggezza [der. di saggio dal fr. *sage*, che è il lat. *sapius*, der. di *sapere* «avere senno»] s. f.: capacità di controllare la rete di convenzioni che sottende la pratica, ad esse riferendo la pratica: un tempo prima qualità dell'architetto e sinonimo di rassicurante competenza, ora è annichilita dall'impossibilità di legittimare su basi effettivamente razionali tutte quelle scelte che sono fuoriuscite dall'ambito convenzionale. [Carlo Derregibus]

silenzio [dal lat. *silentium*, der. di *silēre* «tacere, non fare rumore»]. Con silenzio si intende la relativa o assoluta mancanza di suono o rumore e per estensione l'astensione dalla parola o dal dialogo. Similmente in architettura il silenzio è un atto linguistico, una pratica per tacitare il turbinio della foga auto-rappresentativa. Così il silenzio diventa comunicazione efficace, equilibrata, non consumistica offrendo al cittadino la dimensione e il giusto tempo per la lettura dell'architettura; come nelle commemorazioni, il silenzio si trasforma in una forma di rispetto collettivo per gli spazi, i luoghi e per gli uomini. Cicerone, Seneca e altri oratori sostenevano infatti che un bravo oratore non solo deve saper parlare persuasivamente, ma anche tacere efficacemente. Praticare il silenzio in architettura è trasmettere messaggi perché la scelta di non parlare è un atto linguistico consapevole, è il tentativo di ridurre la quantità di pensieri e di placare l'attività frenetica della mente per trovare il silenzio interiore, come accade nella pratica del silenzio nelle discipline spirituali. [Maria Carmela Frate]

sperimentazione tecno-tipologica s. f. [der. di sperimentare la tecnologia dell'architettura]. Nell'auspicato ordinario agire progettuale condiviso, pratica operativa, simultaneamente immateriale e materiale, di prova e verifica, in cui il progetto, portatore di innovazione attraverso un metodo sistemico e multidimensionale è concepito come ricerca rispetto a un dato e specifico contesto o situazione. La s.t.t. è attuata sull'organismo edilizio – o su interventi edilizi e urbani – considerato sistema aperto, osmotico e ibrido, portatore di prestazioni sociali, ambientali, economiche ed istituzionali, tale da generare opere di architettura coerenti al t_{0+x} atte alla trasformabilità e durabilità. La simultaneità dell'atto sperimentale attraverso ricerca, individuazione e applicazione di soluzioni tecniche e tipologiche multifunzionali di componenti gli elementi tecnici in accordo al programma progettuale, permette manutenibilità degli elementi materiali, duttilità degli spazi e risparmio di risorse. [Elisabetta Ginelli, Laura Daglio]

spiriti animali [dall'inglese *animal spirits*], espressione coniata da J.M. Keynes nella sua opera, *La Teoria generale dell'occupazione dell'interesse e della moneta* (*The general theory of employment, interest and money*, 1936), per indicare il complesso di emozioni istintive che guidano il comportamento umano. Gli spiriti animali permetterebbero di spiegare il comportamento che spinge l'individuo ad intraprendere un'iniziativa imprenditoriale basandosi sulla personale intuizione, senza aver effettuato tutte le analisi economiche necessarie a prendere una decisione razionale. Gli spiriti animali

hanno un ruolo fondamentale per la comprensione del mercato immobiliare a causa della frammentazione di quest'ultimo e del fatto che gli i piccoli investitori tendono ad agire in base ad opinioni e convinzioni personali piuttosto che sulla base di analisi economiche o di mercato. Nel libro *Animal Spirits: How Human Psychology Drives the Economy, and Why It Matters for Global Capitalism*, scritto nel 2009 da G. Akerlof e R. Shiller, viene dedicato un intero capitolo al mercato immobiliare (12. *Why Do Real Estate Markets Go through Cycles?*). Gli autori si interrogano sul motivo per il quale il mercato delle case dei condomini attraversano una serie di grosse bolle speculative senza che la gente tragga mai un insegnamento significativo dalle precedenti. Le bolle immobiliari sono quindi per gli autori uno degli eventi in cui è possibile vedere gli spiriti animali in azione. La convinzione irrazionale di un aumento del valore degli immobili al di là di ogni indicatore economico o demografico sarebbe alla base di una crescita sconsiderata del valore e del numero delle abitazioni. In queste fasi tende ad affermarsi l'idea che l'appetibilità o il valore di un immobile sia indipendente dalla sua qualità o dalla sua localizzazione. Durante le fasi di sviluppo di una bolla immobiliare è usuale assistere al proliferare di nuove costruzioni, spesso localizzate in zone povere di servizi pubblici e caratterizzate da una mediocre qualità edilizia e architettonica. [Gian Luca Porcile]

statistica [femm. sostantivo dell'agg. statistico, der. di 'stato', dal lat. *Status-us*, nel senso di «ciò che è», «modo di vivere» ovvero «che riguarda lo stato, la vita e i problemi dello stato»] s. f.: disciplina attraverso la quale l'ordinario sembra facilmente descrivibile, ma i cui risultati dipendono strettamente dal grado di precisione di chi svolge l'indagine. Attraverso essa, ogni cosa è potenzialmente ordinaria o straordinaria: parafrasando Hume, «l'ordinarietà statistica delle cose esiste nella mente di chi le osserva». [Carlo Deregibus]

tegola fotovoltaica [s. f. Espressione composta dal s.f. *tégola* e dal agg. *fotovoltaico*]. Prodotto impiegato come manto di copertura, recentemente diffuso sul mercato. Esso integra al singolo modulo, appunto la tegola (generalmente, coppo o marsigliese), una cella fotovoltaica che, connessa in serie ad altre celle analoghe, produce energia elettrica dalla fonte solare. La tegola fotovoltaica rappresenta la sintesi più immediata – e apparentemente risolutiva – tra esigenze di risparmio energetico, istanze di tutela paesaggistica e 'gusto tradizionale'; nonostante abbia scarsi rendimenti energetici e scarsa convenienza sotto il profilo funzionale, viene adottata anche in contesti ad elevata valenza paesaggistica, in virtù della sua capacità

mimetica, essenzialmente di tipo geometrico (il colore tradizionale del manto viene parzialmente modificato dalla presenza delle celle fotovoltaiche di colore più scuro). L'integrazione architettonica del sistema fotovoltaico viene qui intesa come puro sforzo mimetico (seppur discutibile) – quando non addirittura di occultamento – rispetto alle preesistenze o alla consuetudine costruttiva, piuttosto che come operazione di confronto positivo con l'esistente. [Chiara Piccardo]

tipico [dal lat. tardo *typicu(m)*, derivato dal greco *typos* «timbro», «forma», «statua», «stile» o «somiglianza»]. Impressione impressa da uno stampo, impronta, pezzo di metallo che porta in rilievo una lettera o un segno per la stampa. La radice del termine indica un modello da imitare, qualcosa che può servire da tipo, esemplare, esempio; ma, di conseguenza, indica anche ciò che è proprio di un tipo; caratteristico di una determinata cosa. Architettura tipica è l'architettura che risponde a un tipo o a un modello e per estensione l'architettura che definisce una regione, un luogo, una comunità. Molto spesso il concetto di 'tipicità' in architettura riguarda più un ambito geografico che un'epoca storica. [Paola Sabbion]

tradizione [dal lat. *traditio, traditionis*, «consegna, trasmissione», der. di *tradere* «consegnare», sost. femm.]. Una parte dell'architettura europea del Novecento elabora intorno a questo concetto una propria teoria architettonica in opposizione rispetto al Movimento moderno.

In tale contesto, per tradizione si intende la trasmissione nel tempo, da una generazione a quelle successive, di memorie, notizie, testimonianze che permettono di ricollegarsi al passato che precede la cesura rappresentata dalla Grande Guerra. Si intende, inoltre, la trasmissione da una generazione alle successive, di consuetudini, usi e costumi, modelli e norme che hanno guidato il fare dell'architetto prima di tale cesura e che sono riconosciuti come elementi di una tradizione architettonica che si vuole restaurare. [Marina Leoni]

uniforme [dal latino *uniformis*, composto di *uni-* «uno» e *-formis* «forma»]. Di oggetto o fenomeno costante e omogeneo, che ha una sola e medesima forma, un solo e medesimo aspetto; costantemente uguale, senza variazioni, che presenta caratteri di continuità. In fisica e matematica l'uniformità del fenomeno comporta il fatto che questo si presenti con le stesse caratteristiche nei vari punti in cui avviene. In architettura, se un certo grado di omogeneità è necessario per riconoscere i caratteri di un fenomeno, di un'area o di una regione, può, in senso spregiativo, arrivare a

sottindendere una certa monotonia e ripetitività. [Paola Sabbion]

veranda s.f. [in sp. a. *varanda*, in sp. m. *baranda*, in port. *varanda*. Probabile dal sscr. *veranda*, portico davanti a casa, rad. var-, coprire. Oppure forma andalusa dal pers. *bàramadah*, attraverso il mal.].

1. Pratica abusiva di ordine condominiale, tacitamente tollerata, generalmente condonabile o prescrivibile, consistente nell'occupazione di spazio esterno in origine privo di chiusure (balconi, terrazze, ballatoi) mediante tamponamento a mezzo di installazione di pannellature in vetro su telai metallici. Spazio ausiliario notturno per ospiti, toilette riservata per animali domestici, ricovero diurno per anziani e altri usi.

2. Propaggine, elemento parassita, rifugio temporaneo. Legato a pratiche di riappropriazione di spazi di difficile adeguamento in tempo di crisi economica. Adatto all'installazione nella città storica.

3. Più privacy. Più calore. Più pulizia. Offertissima veranda scorrevole 3x3 a partire da 990 Euro+IVA. Insegna pubblicitaria, C.so Siracusa, ang. C.so Tirreno. Torino. [Studioerrante Architetture - Sarah Becchio, Paolo Borghino]

vernacolare [dal latino *vernaculus*, «domestico», «familiare», che riguarda il vernacolo, che è in vernacolo; dal latino *vernàculus*, «appartenente ai servi nati in casa», e quindi domestico, paesano; a sua volta da *vèrna* per *vèsna* (quasi *vesi-gena*), schiavo nato nella casa del padrone, la cui esistenza era confinata in un villaggio o proprietà; da *vas* «abitare», «restare», «fermarsi», d'onde il sanscrito *vas-a*, *vàs-ana* «abitazione»; *vas-tu* «città», *vàs-tu* «sito», «casa», *vàs-tya* «abitazione»]. Vernacolare è il linguaggio plebeo e vernacolari sono gli aspetti locali della cultura.

Lo studio dell'architettura vernacolare trova una definitiva legittimazione con la creazione di reti internazionali come l'International Association for the Study of Traditional Settlements (IASTE), l'International Association for People-Environment Studies (IAPS) e il Vernacular Architecture Forum (VAF). La dodicesima Assemblea generale dell'ICOMOS (Messico, 1999) in particolare ha ratificato la Carta dell'architettura vernacolare, *Charte du patrimoine bâti vernaculaire*. Il documento definisce «il patrimonio vernacolare espressione fondamentale della cultura di una comunità, del suo rapporto con il territorio, l'espressione della diversità culturale». Il patrimonio vernacolare costruito è solo raramente rappresentato da singole strutture e la sua conservazione passa attraverso quella di gruppi e istituzioni rappresentative; esso è una parte integrante del paesaggio culturale e tale rapporto deve essere preso in considerazione nella preparazione del progetto conservazione. Come afferma J.B.

Jackson, una cultura vernacolare implica un modo di vita regolato da costumi e tradizioni, dove l'identità derivi dall'appartenenza a un particolare gruppo, clan o famiglia, distante dal più vasto mondo della politica e della legge. Ne deriva che un paesaggio vernacolare è in particolar modo caratterizzato dalla carenza delle evidenze di un'infrastrutturazione politica dello spazio. [Paola Sabbion]

villetta s. f. [dim. di villa dal lat. villa «podere, fattoria, casa di campagna»]. Piccola abitazione unifamiliare circondata da un giardino, anch'esso di dimensioni contenute. Può essere isolata oppure a schiera, quando costruita lungo una strada dove si affacciano altri edifici simili. Rispetto alla villa, da cui il termine villetta deriva, quest'ultima ha perso tanto le caratteristiche del luogo di produzione agricola quanto il carattere di residenza agreste dell'aristocrazia o di una borghesia agiata. Rispetto a villino, con cui condivide l'etimologia, la villetta si distingue per essere la residenza primaria talvolta anche di categoria economica, piuttosto che un edificio, con caratteristiche architettoniche di un certo pregio, spesso nato come casa di villeggiatura.

La villetta costituisce una tipologia edilizia ben presente nelle aree suburbane. Generalmente circondata sui quattro lati da un piccolo giardino, o giardinetto, è generalmente dotata di un accesso carrabile per permettere di parcheggiare autovetture all'interno della proprietà.

La villetta è connotata da una coincidenza tra utilizzo di proprietà, viene quindi considerata esente da problemi legati alla gestione di un condominio, dei i suoi servizi e dei suoi spazi comuni.

Architettonicamente la villetta è realizzata seguendo i dettami di uno stile architettonico, che può essere storico, moderno o vernacolare. In ragione delle piccole dimensioni le villette presentano spesso una certa enfasi in soluzioni architettoniche desunte da edifici di maggiori dimensione; questo porta talvolta ad una certa artificiosità formale almeno nell'aspetto esteriore. [Gian Luca Porcile]

villule [dim. di ville alla latina] Architetture pastrufaziane dominate da una foucaultiana eterotopia così descritte a titolo esemplificativo da Gadda (*La cognizione del dolore* prima edizione tra il '38 e il '41): alcune, «dov'è lo spigoluccio più in fuori, si drizzavano su, belle belle, in una torricella pseudo senese o pastrufazianamente normanna, con una lunga e nera stanga in coppa, per il parafulmine e la bandiera. Altre ancora si insignivano di cupolette e pinnacoli vari, di tipo russo o quasi, un po' come dei rapanelli o cipolle capovolti, a copertura embricata e bene spesso

policroma, e cioè squamme d'un carnevalesco rettile, metà gialle e metà celesti. Cosicchè tenevano della pagoda e della filanda, ed erano anche un via di mezzo tra l'Alhambra e il Kremlin». La normalità dell'anomalo. [Rossana Raiteri]

vista mare 1. Facoltà di percepire attraverso gli organi della vista una vasta distesa di acqua salata 2. Possibilità, talvolta anche soggettiva, di vedere il mare a prescindere dalla prossimità ad esso 3. *nel l. commerciale, bancario ed edil.*, fattore economico che determina un incremento esponenziale soggettivo del valore di mercato di un bene immobile || loc. prep. *v. a m.*, dal luogo in cui ci si trova è possibile, sia pure limitatamente, vedere il mare| *v. sul m.*, dal luogo in cui ci si trova c'è una visuale diretta del mare, ciò non significa che si sia oggettivamente vicini ad esso | *v. fronte m.* il luogo di osservazione si trova di fronte al mare, ma per raggiungerlo occorre attraversare una strada, un parco, il cortile di un edificio, ecc. 4. *lett.* oggi è comunemente usato nelle annunci immobiliari per la descrizione degli immobili: *vendesi nell'entroterra caratteristica villetta unifamiliare con giardino, meravigliosa v.m.* [Eugenia Murialdo]

Voghera Terza città della provincia di Pavia (dopo il capoluogo e Vigevano), centro vinicolo e industriale, sede vescovile, importante scalo ferroviario all'incrocio delle direttrici Milano-Genova e Torino-Milano, Voghera può vantare anche numerose emergenze monumentali: vestigia romane, chiese, palazzi, un teatro e l'imponente castello visconteo. Ciononostante l'ironia della sorte vuole che Voghera, nel tempo, si sia guadagnata un'infelice fama mediatica. La sua posizione baricentrica rispetto a polarità urbane fortissime quali Milano, Torino e Genova ne ha consolidato il ruolo di satellite, mentre l'immediata vicinanza di città di poco maggiori le ha sempre imposto un ruolo subalterno: già provincia della Divisione di Alessandria sotto il Regno Sardo, con il riordino amministrativo del Rattazzi, successivo all'annessione della Lombardia (1859) Voghera diventava circondario della neocostituita provincia pavese. Una condizione di eterna 'medaglia di legno', insomma, che unitamente al problematico clima padano ha contribuito al radicarsi della percezione di questo centro abitato come di un luogo senza qualità: chi scrive può testimoniare, ad esempio, di aver sentito persone di indubbio senso critico paragonare certe donne, anche piacevoli alla vista ma del tutto sprovviste di fascino, proprio all'inverno a Voghera. Ulteriore danno alla già precaria immagine di questa città fu arrecato nel tempo dalla scarsa considerazione maturata a livello nazionale nei confronti a una ben definita categoria dei suoi abitanti: le massaie. Una prima settoriale

apparizione della figura spregiativa della ‘casalinga di Voghera’ è rintracciabile nella Belle Epoque, allorché alcuni detrattori così apostrofano Carolina Invernizio, scrittrice vogherese annoverata fra i più famosi romanzieri d’appendice del tempo. Successivamente questa espressione fece breccia, ancora in un ambito regionale, nelle chiacchierate fra galletti da bordello, poiché il nodo ferroviario di Voghera, fra l’ultimo Dopoguerra e i primi anni Ottanta, nelle attese fra un treno e l’altro si prestava a fugaci distrazioni erotiche, opportunità colta al volo dalle casalinghe di una via non lontana dalla stazione, le quali esercitavano IL mestiere a tempo perso. Si tratta però di un’accezione parallela e minoritaria rispetto al ruolo che il comune sentire avrebbe assegnato alla figura della ‘casalinga di Voghera’: nel 1966, a seguito di un’inchiesta del Servizio Opinioni della RAI sulla familiarità dell’italiano medio con le parole usate nei resoconti di attualità politica, risultò che il campione col tasso di comprensione meno elevato era composto da casalinghe di Voghera. Ecco allora la (presunta) ignoranza della massaia incontrare la (presunta) tristezza di Voghera, con esiti dirompenti a tal punto da poter distinguere un prima e un dopo rispetto a questa palingenesi semantica: da allora tutti, nei salotti come nei bar, più o meno spesso avrebbero evocato questa figura. Meglio, tutti tranne uno, Nanni Moretti, il quale, sempre attento al richiamo di Narciso, nel film *Sogni d’oro* propose invano la scialba alternativa della ‘casalinga di Treviso’. Cose che capitano a chi ritiene ‘minoritario’ sinonimo di ‘elitario’. [Jacopo Baccani]

**ARCHITETTURA
& ORDINARIETÀ**

ICAR65 Percorsi multidisciplinari di ricerca Vol. II

Ottobre 2015