

# La teorica del frammento

## 1 Necessità della teoria

*Dal primato dello sguardo alla costruzione di un metodo.*

La teorica del frammento vuole occuparsi della “questione del frammento” in architettura secondo una attitudine critica che pur assumendo il frammento come tratto paradigmatico della città contemporanea, a questa realtà non vuole conformarsi e cerca di opporle, con l’obiettivo di consegnarlo ad una più lunga durata, una modalità per recuperare questo differente modo di permanere<sup>1</sup>; il tentativo di costruzione del metodo si dipana dunque attraverso l’evoluzione dell’attenzione intorno a questo tema da un tipo di interesse puramente individuale, percettivo, per l’appunto di “sguardo”, verso una dimensione di maggiore condivisibilità dove il frammento invece che elemento di poetica, sia occasione di riflessione teorica intorno a quello che la città è e a ciò che può diventare. *Frammento" nella lingua italiana significa un piccolo pezzo staccato per frattura da un corpo qualunque. E con ciò esso esprime una speranza, ancora una speranza, e come tale non conviene con rottame, che esprime una moltitudine o un aggregato di cose rotte. In questa dizione, rottame potrebbe essere il corpo della città futura se le cose non dovessero cambiare e sempre più fosse accettato il disordine e poco meditata la previsione del futuro. (...)* Per questo credo anche nella città futura come quella dove si ricompongono i frammenti di qualcosa di rotto dall'origine<sup>2</sup>.

La frammentazione che oggi, senza distinzione di parti, caratterizza il contesto urbano, è un dato di fatto dal quale un progetto che in esso operi e si fondi non può prescindere. Ma la centralità della questione non consiste nel riconoscere una situazione la cui evidenza è lampante, non risiede, come conseguenza della perdita

<sup>1</sup> *Comprendere a fondo lucidamente, senza rifiuti a priori, il mutamento che attraversa l'architettura e la città e il territorio (...) e lo scacco in cui si mette continuamente la nostra disciplina, non significa accettarne le attuali condizioni (...) ma risalire ad esse e criticarne i fondamenti con atti di resistenza concreti ed esemplari, con la pazienza che ci proviene dall'idea di modificazione critica come autentico nuovo: essa deve guardare al proprio passato come al suolo su cui si fonda, per misurare e dare forma al distacco che da esso muove verso la comprensione profonda della lunga traiettoria del presente assai prima che del futuro.* Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari 2004, pp. 67-68.

<sup>2</sup> Aldo Rossi, *Frammenti*, in Alberto Ferlenga (a cura di) *Architetture 1959-1987*, Alberto Ferlenga, Electa, Milano 1987, p. 7.

“interezza” della città, nell’estetizzazione di questa condizione che pare legittimare ogni forma di poetica individuale<sup>3</sup>, ma piuttosto nel comprendere che in questo mucchio di rovine, sono rintracciabili nuovi materiali del progetto<sup>4</sup>.

“Costruire nel costruito” è una pratica determinata non soltanto da una necessità oggettiva<sup>5</sup>, causata dall’assenza ormai di ulteriori spazi da urbanizzare, ma un imperativo etico per chi si occupa di architettura. La frammentazione di cui siamo circondati infatti, rappresenta tanto l’ineludibile attributo dei luoghi dove il progetto agisce, quanto una “differente modalità del permanere” dove la labilità delle relazioni, la parzialità della forma, la modestia del contributo, rendono ancora più urgente e significativo l’intervento progettuale; spesso, infatti, a questa condizione si accompagna un’evidenza di questi oggetti che non viene mai completamente cancellata, una aspirazione a divenire materiale ancora operabile cui soltanto una strumentazione adeguata, capace di comprendere anche la specificità del dato, una strumentazione propria ad una *trasformazione attenta*<sup>6</sup>, può essere in grado di trovare risposta.

Tutta la tesi dunque, vorrebbe esprimere una tensione alla possibilità di traghettare verso questioni di ordine metodologico, quello che oggi appare soltanto come uno “sguardo differente” su questo stato di fatto; *dobbiamo ancora scrivere, forse pensare di poter scrivere, una storia delle forme e dei modi di riformulare lo spazio urbano come la lunga durata del permanere: dal degrado, come dalle rovine, con paziente metodo archeologico, rilevare una sorta di “monumentalità” latente nella storia dei luoghi, l’unica che può legittimare, l’appropriatezza della trasformazione*<sup>7</sup>.

Provare a scrivere questa “storia altra” è il solo modo per ricondurre il problema dalla soggettività della poetica individuale, ambito dove è stato fino ad ora troppo spesso relegato, alla condivisibilità di cui necessita; perché questo *paziente metodo archeologico* possa divenire una pratica storicizzata e condivisa, è però

<sup>3</sup> *La scoperta della esistenza e vitalità della cosiddetta città diffusa, (...) suscitato entusiasmi e deprecazioni eccessive che ne hanno sinora impedito non tanto un giudizio equilibrato quanto un “che fare” istituzionale e conformativo. Ciò che mi sembra è che, per ora, tali possibilità si presentino in forma di pura accumulazione, senza produrre un livello adeguato di criteri di scelta, o almeno di gerarchie che muovano da qualche principio di organizzazione (...). Tutto questo sembra liberare la stessa pratica artistica dell’architettura dalla responsabilità della produzione di senso perché ogni direzione di rappresentazione diventa legittima e indifferente.* Vittorio Gregotti, *L’architettura del realismo critico*, cit, p. 58.

<sup>4</sup> *E’ con queste contraddizioni che sarà necessario costruire l’architettura dei nostri anni. Se non potremo più usare le rovine dell’antichità ma solo le macerie del presente a questo fine, quelle resteranno a segnare la distanza con cui siamo costretti a misurarci costantemente.* Vittorio Gregotti, *L’architettura nell’epoca dell’incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 131.

<sup>5</sup> (...) *non esistono più siti per la fondazione ma luoghi per la trasformazione.* Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo “stato di progetto”*, in Federica Ferrara e Paola Scala (a cura di), *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p. 11.

<sup>6</sup> Alvaro Siza, *La trasformazione attenta*, in Bruno Messina (a cura di), *Francesco Venezia, architetture in Sicilia 190-1993*, Clean Edizioni, Napoli 1993, p. 9.

<sup>7</sup> Fabrizio Spirito *La figura* in Carmine Piscopo (a cura di), *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 78.

fondamentale cercare di riconoscere un apparato teorico che possa rappresentare tanto un punto di partenza per la sua formulazione, quanto un vera e propria tradizione disciplinare della quale esso possa rappresentare un ulteriore tassello.

*Se la condizione della città di frammentazione, di divisione, di scontro tra parti e logiche differenti, è la condizione nella quale noi operiamo<sup>8</sup>, la cultura del progetto urbano appare, nella sua storica attenzione allo studio del contesto, oggi impastato con il fango delle nuove frammentarietà (...) inevitabili forse ma non ignorabili ne ricusabili e comunque da utilizzare al fine di costruire nuove ipotesi di forma<sup>9</sup>, la sola modalità “razionale” atta a contenere la complessità di questo orizzonte. Benché molti dei suoi strumenti cardine possano apparire inadeguati ad operare in una dimensione profondamente differente da quella della città per la quale erano stati formulati, ciò non rappresenta una condizione sufficiente per l'archiviazione di una disciplina che, partendo da una definizione del progetto come pratica conoscitiva, si configura come un sistema aperto e proprio in quanto tale, atto a comprendere anche differenti gradi di realtà. Del resto gli studi urbani appartengono ad una tradizione di “razionalità” che ha costruito, nel suo continuo ridiscutersi, nella sua costante capacità di riformulare, in relazione al mutare della società, i propri contenuti in maniera critica, la propria identità. La sua stessa nascita infatti, affonda le proprie radici in un preciso momento storico, quello nel quale sulla scorta del metodo critico adottato in campo scientifico, si avvia la messa in discussione di una serie di principi ritenuti inviolabili<sup>10</sup>. A questo momento corrisponde un mutamento nel concetto di razionalità; (...) dove però il fatto straordinario è stata la messa in discussione stessa di quei principi (l'autorità di Vitruvio, ecc...) e non il loro abbandono o la loro negazione: possiamo dire che la conquista più importante è stata proprio l'analisi spregiudicata di quei principi e quindi la loro relativizzazione<sup>11</sup>.*

Probabilmente oggi, di fronte alla estrema eterogeneità del presente, dobbiamo

<sup>8</sup> Daniele Vitale, *Le pietre d'attesa*, in *Progettazione urbana, Bollettino del Dipartimento di Progettazione Urbana* Università degli Studi di Napoli Federico II, Argomenti 2 1996, p. 39.

<sup>9</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, cit., p. 131.

<sup>10</sup> (...) *Complessa, sofisticata e filosofica è la polemica fra i fra i due architetti e teorici francesi. Per Blondel, direttore dell'Accademia di architettura ed autore del Cours d'architecture, che raccoglie in cinque parti le lezioni da lui tenute e pubblicate tra il 1875 e il 1683, la bellezza architettonica sta nelle proporzioni ereditate dagli antichi. Queste costituiscono il fondamento della disciplina ed oltre che sull'autorità dei classici sono basate sulle leggi naturali. Per Claude Perrault, traduttore di Vitruvio per commissione dello stesso Colbert ed autore del trattato Ordonnances des cinqes espèces de colonnes selon la méthode des anciens, il fondamento dell'architettura non sta nelle proporzioni, bensì nel «consenso» degli architetti «che hanno imitato le opere gli uni degli altri e che hanno seguito le proporzioni che i primi avevano scelto(...)».* Renato de Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, Laterza, Bari 1993, pp. 346-347.

<sup>11</sup> Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Umberto Allemandi/Milano, Torino 1998, p. 25.

ancora una volta ridiscutere quelle gerarchie, quelle logiche, che fino ad ora potevano apparire immutabili, pena il non riuscire più a distinguere, mediante l'uso esclusivo delle consuete categorie interpretative degli studi urbani, ciò che del presente può essere ancora consegnato al futuro. In tal senso, alcune pratiche proprie alla disciplina archeologica, la descrizione minuta, la redazione di cataloghi che rilevino le specificità piuttosto che le invarianti, l'adozione dei recuperi mnemonici in luogo delle selezioni operate dallo storicismo, appaiono decisamente più proprie nell'affrontare questa realtà; *esse fanno parte di una procedura conoscitiva che vuole cogliere lo spessore degli avvenimenti, andare oltre la superficie e l'ordine dato (...). Però nel far questo, la nostra conoscenza delle scale, delle misure della città tradizionali, non scompare del tutto(...)*<sup>12</sup>. Il costante confronto con l'apparato disciplinare degli studi urbani *ci serve per selezionare le immagini, per coglierne le differenze e le discontinuità*<sup>13</sup>, poiché, paradossalmente, l'eccessiva frammentazione finisce con il rendere tutto opaco e uniforme, ed è dunque soltanto nel continuo raffronto con la regola che si può leggere l'eccezione. *Anche se la realtà non è più singolare, ma un ricco plurale che continuamente si sovrappone e si intreccia, bisogna rendere possibile legittimare la propria specie, provare a riconoscersi. (...) Per intervenire con tecniche appropriate nella sovrapposizione e nel confronto con altre tecniche, è necessario poterne cogliere la sostanza nella comprensione delle differenti interpretazioni diacroniche. (...) Ma esiste certamente un livello di realtà che ci tocca leggere e decifrare attraverso una parzialità di strumentazioni che inizialmente derivano dalla storia della disciplina e che quindi richiedono un non facile aggiornamento*<sup>14</sup>.

Il *paziente metodo archeologico*<sup>15</sup> che occorre quindi adottare affinché la parzialità, la discontinuità, la specificità possano divenire materiale ancora operabile, non prelude alla archiviazione delle consuetudini degli studi urbani, ma vi si accosta

<sup>12</sup> Rosario Pavia, *Figure e luoghi della città diffusa*, in Mosè Ricci (a cura di), *Figure della trasformazione*, Ed'A, Modena 1996, p. 61.

<sup>13</sup> Rosario Pavia, *ibidem*, p. 61.

<sup>14</sup> Fabrizio Spirito, *La figura*, cit., p. 51.

<sup>15</sup> Cfr. nota 7.

recuperandone molti tratti centrali. Lo studio dei contesti, la condizione di realistica, la concezione del progetto come pratica conoscitiva, saranno principi più che mai necessari ed efficaci per rilevare la complessità della città contemporanea; ma l'appartenenza ad un contesto culturale preciso, ad una tradizione disciplinare, si rende soprattutto indispensabile perché vi sia *invenzione trasformativa*<sup>16</sup>, la sola capace di risignificare questa realtà ed i frammenti di cui è cosparsa. Sostiene infatti Vittorio Gregotti che *a questa stessa nozione di appartenenza volontaria si deve far riferimento dialettico anche per spiegare, nella stessa avanguardia, il principio (...) del collage, dell'objet trouvé, della costituzione cioè di nuovi ordini attraverso lo spostamento contestuale e il riuso con nuovi significati delle cose che al patrimonio della memoria e della quotidianità appartengono, e che costituiscono l'introduzione nell'opera di «materiali che non sono stati elaborati dall'artista» (...) dialettici rispetto all'opera, che sottolineano l'inevitabilità di un'appartenenza proprio attraverso la sua negazione*<sup>17</sup>.

Quest'ultima considerazione, ci appare estremamente significativa soprattutto se confrontata con una serie di studi, *collegati attorno al nucleo delle tracce, dei residui, dei frammenti di ordini invisibili che (...) sembrava trovassero terreno un comune (...) verso quello sfondo di infinite tracce eteroclitiche che è la città moderna*<sup>18</sup>; ci riferiamo alle posizioni contenute in testi come *Il bazar archeologico* di Gianni Celati e *Lo sguardo dell'archeologo* di Italo Calvino, dei quali i principi di quelle stesse avanguardie citate da Gregotti, divengono *un punto di partenza; (...) da Dada, ai surrealisti, l'imperativo categorico sul dover essere moderni si sposa con la passione per frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto, rovine della storia ormai perdute per la storia: nuovi silenzi che sorgono là dove poco prima c'era un linguaggio capace di parlare dell'esperienza originale e delle motivazioni di quegli oggetti*<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> *Bisogna innanzitutto (...) partire dalla considerazione che negli ultimi trent'anni si è verificato, in modi spesso divergenti e con esiti anche discutibili, una progressiva discussione pro o contro un'altra nozione che accompagna quella di modificazione: la nozione di relazione necessaria o, se si vuole, volontaria, di appartenenza, ad un contesto, ad una tradizione, ad una cultura, e se proprio questa idea di appartenenza volontaria non sia il necessario terreno per l'invenzione trasformativa. (...) La nozione di appartenenza volontaria a cui faccio riferimento non è però connessa né al contestualismo mimetico, né all'idea di proprietà comune (...) ma a quella di dovere, di debito del soggetto nei confronti della collettività, cioè del riconoscimento dell'esistenza di uno spazio la cui occupazione qualitativa rende possibile l'azione architettonica.* Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, cit., pp. 117-118.

<sup>17</sup> Vittorio Gregotti, *ibidem*, pp. 118-119.

<sup>18</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, in *Finzioni Occidentali*, Einaudi, Torino 2001, p. 225.

<sup>19</sup> Gianni Celati, *ibidem*, p. 197.

Benché riferiti all'ambito letterario, questi testi riescono a cogliere anche con una certa lungimiranza - gli scritti in questione sono dei primi anni '70 - alcuni tratti estremamente significativi della città contemporanea, *una città senza più percorsi fissi, per la loro enorme moltiplicazione, con monumenti sì, ma con una enorme crescita di margine su cui i monumenti non possono più imporre un loro ordine*<sup>20</sup>.

La città diventa così il teatro dello scontro dialettico tra Storia, con una S maiuscola che ne sottolinea l'accezione "storicista", e archeologia, dove la prima diviene sinonimo di un ordine che non ammette discontinuità, la seconda rappresenta invece tutto quello che, in qualche modo, a questa continuità è stato sacrificato, quello che viene definito *il sentiero del rimosso storico*<sup>21</sup>. Per Celati, il luogo-metafora della Storia è rappresentato dal museo, dove trovano posto tutti gli oggetti che essa ha selezionato, ordinati secondo le logiche che le sono proprie, all'archeologia è invece attribuito *il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale*<sup>22</sup>. In questo luogo, nel testo assimilato alla città contemporanea, dove ogni accostamento appare casuale, dove ogni gerarchia è definitivamente soppressa, la sola modalità di emergere da questo indistinto ammasso di frammenti sembra affidata soltanto alla modalità dello "straniamento", pratica peculiare del surrealismo. Ma è proprio qui però, che entra in gioco quel necessario principio *di appartenenza ad un contesto, ad una tradizione, ad una cultura*<sup>23</sup> definito da Gregotti: *ci si potrebbe chiedere in sostanza quanto il grande successo dell'idea di straniamento (...), debba alla dialettica con il contesto specifico, quanto cioè sia necessaria, per l'eccezione, l'esistenza del principio dell'appartenenza*<sup>24</sup>. Analogamente, se per la Storia, la tradizione è sempre unitaria, e i monumenti ne rappresentano la forma fisica, per l'archeologia invece, non c'è una consuetudine univoca nella quale riconoscersi, ma l'incessante recupero mnemonico

<sup>20</sup> Gianni Celati, *ibidem*, p. 222.

<sup>21</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico, in Finzioni Occidentali*, Einaudi, Torino 2001, p. 218.

<sup>22</sup> Gianni Celati, *ibidem*, p. 198.

<sup>23</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, cit., pp. 117-118.

<sup>24</sup> Vittorio Gregotti, *ibidem*, p. 119.

di una pluralità di contributi, di tradizioni altre, che in qualche modo però sono sempre tronche; la responsabilità di questa fratture è sempre attribuibile alle esclusioni compiute dalla Storia, ma è proprio in questo suo ruolo di “macchina di rimozione” che essa trova tutta la sua necessità come elemento di costante riferimento dialettico<sup>25</sup>.

E' in tal senso dunque che il progetto che lavora sulla “pagina già scritta”, quello che possiamo definire *il progetto di trasformazione urbana, deve risolvere l'opposizione storia-contingenza*<sup>26</sup>. Soltanto nell'equilibrio fra una serie di dualità, la condizione di frammentazione della città contemporanea e l'architettura che ne riprogetta lo stato di rovina, la tradizione in tutte le sue declinazioni, che si ripropone per mezzo dell'innovazione, le modalità del permanere e il loro incessante recupero nella trasformazione, sarà infatti possibile tendere ad un metodo che renda possibile *una lettura ancora compositiva (dei) materiali (che) sono cambiati: il vuoto, la molteplicità il disordine, lo scarto*<sup>27</sup>; i brani di pianificazioni parzialmente realizzate, le relazioni di posizione sempre più labili, le tradizioni dialettali, i relitti di varie epoche senza nessi apparenti con il contesto, sono frammenti della città che da *materie si debbono trasformare in materiali per essere utilizzate dall'architettura*<sup>28</sup>, poiché l'attenzione di tipo archeologico, così come era stata concepita da Calvino, *precede oppure segue l'applicazione di un metodo: fornendogli materie prime o rifornendosi di semilavorati dalle sue officine*<sup>29</sup>. Così se *lo sguardo dell'archeologo*<sup>30</sup> ci è necessario, oggi, per riconoscere nelle rovine della città contemporanea una “modalità altra” di permanere, sarà però sempre il punto di vista del progetto, tutto interno, questo, alla disciplina, *lo sguardo (...)che trasforma tutto ciò in materiale per l'architettura*<sup>31</sup>.

Nelle connessioni fra questi due punti di vista, prende vita una ipotesi metodologica capace di *leggere nello stato di rovina la necessità di progetto*<sup>32</sup>; essa accosta all'uso paziente degli strumenti che le sono propri, la selezione, la descrizione, l'analogia, il

<sup>25</sup> C'è un percorso simile a quello del sogno compiuto da questi testi: dalla marginalità in cui la loro origine li ha posti, divengono documenti su una marginalità esplosiva perché antistorica (composta da ciò che la storia ha escluso), e infine trapassano in esempi di emergenze la cui importanza storica è indubbia. Da tracce di zone dimenticate, divengono memorie e recupero di un'altra verità che la Storia non può conoscere perché ha rimosso. Ma la loro verità sta proprio nella loro rimozione, ossia nella verità della Storia. La loro verità deriva dalla Storia. È questo il paradosso dell'archeologia. Gianni Celati, *op. cit.*, p. 213.

<sup>26</sup> Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991, p. 19.

<sup>27</sup> Fabrizio Spirito, *La figura*, *cit.*, p. 78.

<sup>28</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, *cit.*, p. 119.

<sup>29</sup> Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1995, p. 321.

<sup>30</sup> Italo Calvino, *ibidem*, p. 318.

<sup>31</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, *cit.*, p. 120.

<sup>32</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo “stato di progetto”*, *cit.*, p. 13.

costante riferimento ad un apparato teorico, mediante il quale rivendica l'appartenenza critica ad una tradizione disciplinare senza la quale lo stesso riconoscimento dei frammenti quali materiali del progetto, darebbe luogo a numerosi equivoci. In un processo di questo tipo invece, dove si *articola l'interesse per le idee di luogo e identità in quanto confronto tra l'essenza della disciplina e lo stato dei problemi e delle cose materiali la cui impurezza spinge alla trasformazione*<sup>33</sup>, non c'è spazio né per una ideologia conservativa, il cui obiettivo è la restituzione del frammento ad una condizione di interezza ormai perduta, né per una concezione estetizzante che concepisce nel *totale consumarsi delle regole e della tensione verso di esse (...) una frammentazione priva di ogni piano di riferimento rispetto al quale misurare e collocare l'eccezione e persino l'instabilità oggi costitutiva di ogni processo creativo.*

*Se si dovesse al contrario immaginare che ogni operazione accettasse la propria condizione di frammento senza venir meno a quella ricerca della verità, limitata, puntuale, specifica (...) la questione si porrebbe allora, (...) in termini di frammenti di ri-costruzione*<sup>34</sup>. Così mediante il progetto, per quel *pezzo staccato per frattura da un corpo qualunque*, sarebbe ancora possibile il riconoscimento di una "speranza", l'idea di una *città futura come quella dove si ricompongono i frammenti di qualcosa di rotto dall'origine*<sup>35</sup>.

Proprio perché le possibili declinazioni del significato del frammento nella città contemporanea non sono univoche, ma precludono ad una molteplicità di punti di vista, taluni anche opposti nei mezzi e nelle intenzioni a quel ruolo di *frammento di ri-costruzione* che invece qui si cerca di proporre, si rende sempre più pressante la "necessità di una teoria"; questa si costruisce sempre nel riconoscimento di una appartenenza ad una tradizione disciplinare. In particolare, quella degli studi urbani

<sup>33</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, cit., p. 119.

<sup>34</sup> Vittorio Gregotti, *Frammenti di ricostruzione*, in *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza Bari 2000, p. 175.

<sup>35</sup> Cfr. nota 2.



per i quali il progetto è la *presa di coscienza del presente, e trasforma la sua rilevazione in attesa di quello che ancora potrà essere*<sup>36</sup>, ci appare la più adeguata anche e forse proprio perché questo presente si manifesta così complesso ed eterogeneo. Per questo motivo la ricerca parte individuando in una serie di testi (1.1) che le sono propri, il preludio di una attenzione verso un tema oramai ineludibile per chi si accinge ad operare nella città contemporanea e rintraccia, nella precisazione del significato di alcuni termini (1.2) che in esso ricorrono, quel “linguaggio comune” che si rende necessario a sottolineare proprio questa condizione di appartenenza.

## 1.1 I testi

Gli studi urbani hanno fatto, della trasmissibilità delle conoscenze che li compongono, un elemento centrale della loro stessa identità. All'interno di questa tradizione disciplinare, il progetto viene inteso non come un atto creativo “a priori”, ma piuttosto come una *mappa della consapevolezza*<sup>37</sup>, che si costruisce nella paziente giustapposizione di un insieme di saperi, tanto specifici, quanto universali, tanto derivati dallo studio dei contesti, quanto dalla coscienza del più generale patrimonio di conoscenze che va sedimentandosi all' interno alla disciplina.

Ancora più significativa, secondo questa visione, risulta dunque essere la assimilazione proprio del progetto, nel corso suo svolgimento, ad un processo di conoscenza<sup>38</sup>, e nel contempo a strumento della stessa, per l'indagine della realtà. *Si stabilisce, così un rapporto di reciproca integrazione creativa tra analisi e progetto, che non richiede necessariamente un prima e un dopo, che non stabilisce gerarchie strumentali. L'ipotesi di progetto, il suo esercizio e la sua verifica, tende sempre più a porsi come strumento particolarmente idoneo e qualificato per esprimere un giudizio sullo stato di fatto*<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Fabrizio Spirito *La figura*, cit., p. 77.

<sup>37</sup> (...) possiamo formulare l'ipotesi che l'invenzione dell'arte è «l'inventio» latina, lo scoprire ciò che nell'universo già esiste, cioè che compito della creatività sia disegnare le mappe della consapevolezza? Ricasso diceva «Je ne cherche pas, je trouve»: con qualche risultato. Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, cit., p. 36.

<sup>38</sup> L'ipotesi da cui parte la mia ricerca è che la progettazione sia attività conoscitiva e che in quanto tale debba sottostare alle regole generali di una teoria della conoscenza. (...) è mia intenzione analizzare quale sia l'oggetto della conoscenza nel progetto di architettura: se l'architettura stessa, l'universo logico delle sue forme o, più in generale la vita reale degli uomini, se si vuole che l'architettura assolva al suo compito che è quello di essere costruzione materiale adeguata ad essa. Antonio Monestiroli, *L'architettura della Realtà*, Umberto Allemandi Milano, Torino 1998, p. 17.

<sup>39</sup> Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit., p. 30.

Ma la realtà, di cui il progetto si fa strumento analitico, non deve limitarsi a quella del suo contesto fisico; è necessario, come già detto, estendere contemporaneamente questa volontà di indagine alla realtà disciplinare, affinché l'architettura non sia portata, nel confronto esclusivo con lo stato di fatto, a *ripiegarsi su una ideologia della conservazione*<sup>40</sup>. Nella tensione verso un rapporto dialettico fra conoscenza e progetto, si stempera questo rischio; non bisogna infatti dimenticare che a sua volta *la codificazione del linguaggio disciplinare, la sua prerogativa di generalità, non è stata certamente indipendente dall'esperienza*<sup>41</sup>.

Nella *relazione necessaria tra l'agire architettonico e le riflessioni intorno alle sue ragioni*<sup>42</sup>, si delinea dunque il bisogno di un costante riferimento ad un apparato teorico preciso che a sua volta, nel continuo rinnovarsi mediante la storicizzazione della pratica, riesce a non cristallizzarsi in una definizione univoca. E' per questo motivo che, all'interno di questa tradizione disciplinare, i testi almeno quanto i progetti, assumono una valenza fondamentale<sup>43</sup>.

L'attenzione per l'esame dei contesti dell'architettura, tanto di quelli culturali, quanto di quelli fisici, ed il loro costante raffronto è dunque da sempre un tratto distintivo degli studi urbani. *Le differenze dei siti sono state assunte già durante gli anni cinquanta come valore attraverso la teoria delle preesistenze ambientali di Ernesto N. Rogers, e l'interesse per la storia come materiale del progetto, una storia che critica e articola l'idea stessa di movimento moderno, ne amplia senso e confini, la trasforma da posizione in tradizione*<sup>44</sup>.

Questa eredità culturale negli anni '60 e '70, viene raccolta e amplificata da un rinnovato interesse per la città; il concetto stesso di preesistenza ambientale, viene in qualche modo "attualizzato" mediante l'introduzione, nel 1966 con il testo *L'architettura della città* di Aldo Rossi, della teoria delle permanenze. Se infatti il concetto di preesistenza sottende una presenza che precede il tempo della azione

<sup>40</sup> (...) il rapporto fra progetto e conoscenza (...) tende a far diventare la conoscenza da strumento ed occasione di accumulazione scientifica della disciplina, a linea strategica di approccio alla trasformazione. Ne viene fuori una linea che in termini generali possiamo chiamare della conservazione, dove il nostro interesse per la conoscenza non riesce quasi mai ad essere un elemento di una dialettica, di cui l'altro polo sia la realtà della disciplina e dei suoi strumenti, ma anche di quanto la circonda. L'architettura sembra aver smarrito la sua capacità di relazionarsi con la realtà, sembra temerla e di qui sembra portata a ripiegarsi su una ideologia della conservazione. Uberto Siola, *Contro le modificazioni come ideologia*, in *Napoli architettura e città*, 2° seminario internazionale di progettazione 1990, La buona stampa, Ercolano (NA) 1991, pp. 8-9.

<sup>41</sup> Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit., p. 30.

<sup>42</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, cit., p. 113.

<sup>43</sup> (...) libri e architetture diverse, per qualità e spessore, molto materiale tenuto insieme da pochi e schematici postulati, (...) libri e progetti come se fossero la stessa cosa. Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, cit., p. 10.

<sup>44</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 72.

progettuale, quello di permanenza si configura come *un passato che sperimentiamo ancora*<sup>45</sup>.

Tratto paradossale di questa evoluzione disciplinare, è che proprio in quegli anni nei quali la città veniva largamente studiata, dando luogo ad un notevole incremento di quei testi che finiranno con il codificare la gran parte del fondamento teorico di questi studi, si verificherà una accelerazione della crescita urbana, sulla quale essi hanno potuto incidere ben poco; ad essa sarà dunque ascrivibile, in maniera direttamente proporzionale, quell' esponenziale aumento del degrado che finirà con il caratterizzare molte città<sup>46</sup>. Al cospetto di questo scenario, i contributi di questi studi cominceranno, in qualche modo, ad essere revisionati.

Gli orientamenti, e dunque le pubblicazioni, di chi si occupa di studi urbani negli anni '80, saranno essenzialmente caratterizzati dalle indagini sulle periferie. E' in questi testi che i limiti di quella che viene all'epoca definita "analisi urbana", cominciano ad essere sottolineati; la nuova attenzione per quelle che venivano definite aree marginali, sembra infatti non riuscire a trarre contributi significativi per le proprie elaborazioni da un apparato metodologico considerato come sostanzialmente "storico", e ritenuto quindi inapplicabile allo studio di una parte della città sorta con dinamiche completamente differenti da quella che la precedeva.

Caratterizzata da uno sviluppo rapidissimo, la periferia infatti veniva letta da molti come una "città altra" dove le straordinariamente celeri dinamiche di espansione generavano un rapporto fra "tempo" e "spazio" sostanzialmente inverso a quello della città della storia, che si era invece evoluta mediante un lento processo di sedimentazione<sup>47</sup>.

Se è indubbio che un metodo come quello delle permanenze, e lo stesso Rossi lo ammette, è un metodo storico che non riassume tutta la complessità della città contemporanea, il problema sembra risiedere più che nella inadeguatezza, per

<sup>45</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 56.

<sup>46</sup> *In generale è possibile affermare che i fondamentali contributi portati da alcuni studiosi, per lo più italiani, tra gli anni '60 e '70 (...) abbia contribuito alla nascita temporanea di un nuovo "senso comune". (...) E' pur vero però che questo senso comune ha riguardato più una parte della formazione culturale degli architetti che la loro possibilità di incidere positivamente nei processi reali di crescita urbana. Anzi, per ragioni molteplici e ormai ampiamente note, possiamo dire che nel nostro paese lo sviluppo di un rinnovato interesse scientifico nei confronti delle città è andato di pari passo col manifestarsi del massimo degrado qualitativo della crescita urbana.* Alberto Ferlenga, *Storia architettura geografia*, in Rejana Lucci, *Percorsi del progetto urbano*, edizioni Kappa, Roma 1998, p. 165.

<sup>47</sup> (...) *penso che gli studi di analisi urbana, il modo come quella stagione si è aperta e il modo come si è in parte chiusa, sia molto significativo. (...) gli studi di analisi urbana, sviluppati da questo punto di vista, mostravano delle debolezze grosse. La prima debolezza è quella di non aver saputo interpretare in nessun modo la città contemporanea. Si costruivano all'interno di studi condotti sulla città antica, e in qualche modo prendevano la città contemporanea come una sorta di sviluppo non controllato, per lo meno non controllato se riferito a quei parametri. Si è così aperta una polemica in Italia che ha colpito più la spinta analitica che non questo tipo di studi. Esempio è quanto si è verificato riguardo alla possibilità di operare sul terreno della città; nel momento in cui la città contemporanea e le periferie vengono riproposte in questo tipo di attitudine non si è potuto non constatare come molti degli elementi che avevano caratterizzato quella stagione di studi sulla città in qualche modo fossero diventati difficilmente riproponibili. Ci si è trovati tra caratteristiche contrapposte: le periferie, che erano i luoghi in cui veniva celebrata l'assenza del monumento; la nozione del tempo e quindi della storia perché la periferia si costruisce in modo quantitativamente rilevante, in tempi in cui si mischiano i processi, che non ci permette di conoscere lo sviluppo temporale, come la successione delle epoche nella costruzione storica della città.* Giancarlo Motta, intervento ai seminari tenutisi a Reggio Calabria, il 24 maggio 2000 e a Napoli il 28 giugno 2000, organizzati in occasione della pubblicazione del libro di Fabrizio Spirito *Tre traverse da montagna a marina*, contenuto in *Il progetto urbano "italiano"*, in Carmine Piscopo (a cura di), *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, pp. 34-35.

l'indagine delle periferie, dei criteri proposti dalla tradizione degli studi urbani, nell'equivoco che esista un centro dove gli equilibri sono già tutti dati, e una zona marginale che sia invece il terreno se non dell'espansione incontrollata, comunque di dinamiche completamente differenti rispetto a quelle che caratterizzano la città della storia.

E' la città intera invece, senza distinzione fra "parti" i cui contorni appaiono comunque sempre più irrintracciabili, ad essere cambiata; *indifferenti ai luoghi, alle strutture storiche delle condizioni insediative, nei confronti delle quali si pongono in costante violazione anche quando le regole della costituzione sono del tutto evidenti, le nuove costruzioni (...) si modellano principalmente, in una ambigua identificazione di progresso e consumo, sui tipi e sui comportamenti diffusi dalle comunicazioni di massa (...). Questo è soprattutto il ritratto delle leggi di costituzione che unificano la periferia urbana delle città europee, ma anche il centro storico consolidato è continuamente attaccato da questi stessi principi*<sup>48</sup>.

La consapevolezza che la condizione di frammentazione riguarda l'intero contesto urbano, genera verso la metà degli stessi anni '80 la ripresa dei concetti di *appartenenza, contesto, identità, specificità*<sup>49</sup>, sotto l'egida di una unica parola d'ordine: "modificazione"<sup>50</sup>. E' in questa logica che si colloca il principio del *cucire e legare*<sup>51</sup>. Sostiene Bernardo Secchi che *lo spazio entro il quale vivremo i prossimi decenni è in gran parte già costruito. Il tema è ora quello di dare senso e futuro attraverso continue modificazioni alla città, al territorio, ai materiali esistenti e ciò implica una modifica dei nostri metodi progettuali che ci consenta di recuperare la capacità di vedere, prevedere e controllare. E' infatti dalla visione che dobbiamo cominciare*<sup>52</sup>.

Nella elaborazione di una visione capace di raccogliere i *materiali esistenti* affinché possano diventare i nuovi materiali del progetto, *vorremmo fare nostro lo*

<sup>48</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 79.

<sup>49</sup> Vittorio Gregotti, *ibidem*, p. 35.

<sup>50</sup> Il riferimento è ad al noto numero doppio di «Casabella», 498/99 del 1984, interamente dedicato al tema della *Modificazione*.

<sup>51</sup> Bernardo Secchi, *Cucire e legare*, «Casabella», n° 490, Milano 1983, p. 26.

<sup>52</sup> Bernardo Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, «Casabella», n° 498/99, 1984, p. 12.

*sguardo dell'archeologo, (...) così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili (...). Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, (...) suo compito è descrivere pezzo per pezzo*<sup>53</sup>; la descrizione dunque ritorna ancora ad essere uno strumento fondamentale per la comprensione della realtà. Ma essa, nella pratica della architettura, non rappresenta una mera catalogazione dell'esistente; è piuttosto uno strumento che consente di rilevare le potenzialità latenti del luogo, una prassi capace di risignificare anche ciò che stenta a permanere nelle modalità consuete individuate dagli studi urbani, all'interno di *nuove relazioni di figura*<sup>54</sup>.

Negli anni '90, la figura diventa un termine centrale per lo studio della città e del territorio, ma ancora una volta il senso di questo termine non sarà univocamente determinato. Un intero filone di studi, la adotterà quale categoria interpretativa<sup>55</sup> per quella che verrà denominata "città diffusa". L'indifferenza al sito, il distacco, l'interruzione del rapporto con il luogo, determinano l'individuazione di "nuove figure" come quelle della "atopia"<sup>56</sup> e dell' "eterotopia"<sup>57</sup>.

Dalla definizione antropologica di "non-luogo" di Marc Augé, che trova alcune premesse in quella delle *hétérotopies* di Foucault, si muoveranno tutta una serie di osservazioni su quelle che verranno definite "tipologie atopiche", *gli ipermercati, gli autoporti, le grandi stazioni di servizio intorno alle autostrade, gli aeroporti e i loro sistemi di parcheggi, i nodi di interscambio tra mezzi di trasporto diversi, gli insediamenti espositivo-produttivi (...)*<sup>58</sup>. Carattere comune a questi non-luoghi, sarà quello di essere legati più al transito che alla permanenza degli individui, tratto riscontrabile anche nelle "strade mercato"<sup>59</sup> teorizzate da Boeri e Lanzani. La proposta è quella di cercare di individuare, negli interstizi fra i grandi contenitori che cospargono il territorio, una possibile articolazione interna per la determinazione di

<sup>53</sup> Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* cit., p. 319.

<sup>54</sup> Giuseppe Samonà, *Lettura della cappella a Ronchamp*, in «L'architettura cronache e storia», n°8 1956.

<sup>55</sup> (...) Sono già disponibili a questo scopo una serie di figure, embrioni di significato e nello stesso tempo modalità descrittive. Franco Purini, *Un nuovo patto, il progetto della descrizione tra consenso e conflitto*, in Mosè Ricci (a cura di), *Figure della trasformazione*, Ed'A, Modena 1996, p. 86.

<sup>56</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>57</sup> Michel Foucault, *Spazi altri, i principi dell'eterotopia*, «Lotus International», n°48/49 1986, p. 9.

<sup>58</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 81.

<sup>59</sup> Stefano Boeri, Arturo Lanzani, *Gli orizzonti della città diffusa*, in «Casabella», n° 588, 1992, p. 44.

una “nuova centralità”, di spazi collettivi, capaci di qualificare quei luoghi nell’assorbimento dei “fuori scala”<sup>60</sup>, altra parola chiave di questo approccio al problema. Ma *contrariamente ai grandi mercati antichi, non vi è nulla del modo di porsi di queste tipologie atopiche, nel senso di aggregazione spontanea e temporanea che caratterizzava gli spazi extra muros: al contrario, essi sono regolati da ferree leggi distributive interne e da altrettanto ferree leggi di investimento e di profitto*<sup>61</sup>.

Al cospetto di questa realtà tanto contraddittoria, gli atteggiamenti si divaricano; se il tratto comune resta quello di voler cercare, mediante la descrizione puntuale dell’esistente, *nella città stessa i mezzi, gli strumenti ed i materiali per la sua trasformazione*<sup>62</sup>, le modalità della “trasformazione” subiscono differenti interpretazioni. Nucleo centrale di queste diverse posizioni, che in una sintesi estrema possiamo individuare come desumibili dai testi che in quegli anni hanno elaborato su un fronte Gregotti<sup>63</sup>, sull’altro Koolhaas<sup>64</sup>, è ancora una volta l’atteggiamento nei confronti della tradizione disciplinare, ritenuta da alcuni strumento fondamentale della costruzione del progetto nel costante confronto dialettico che innesca con la frammentarietà dell’ esistente<sup>65</sup>, per altri, una sorta di astrazione inapplicabile in un panorama di rovine che in qualche modo legittima il gesto individuale<sup>66</sup>.

*Tuttavia può anche darsi un altro orizzonte, quello di una architettura la quale, partendo da un anonimato consapevolmente riconosciuto e scelto, innesti su di esso la deriva di un immaginario divergente e acceso, estremo e provocatorio. In questo caso la tensione che ha attraversato il progetto moderno non andrebbe perduta ma si invertirebbe in uno sguardo più esteso e insieme più profondo sulla condizione dei luoghi. Interrogati questi con scabra pietas nella loro natura stratificata e plurale di scrittura scenica fatti di eventi architettonici distanziati nel tempo, episodi di una*

<sup>60</sup> *Qual' è la misura dei grandi contenitori dispersi nel territorio? Perché ci appaiono come fuori scala? Il gigantismo non sta tanto nella dimensione (nella città tradizionale abbiamo complessi altrettanto imponenti), ma nella loro assenza di relazione, nella loro estraneità, nel loro dispiegarsi all'interno. Ospedali, centri commerciali, fabbriche, centri sportivi, megadiscoteche, sembrano galleggiare nel territorio urbanizzato.* Rosario Pavia, op. cit., p. 63.

<sup>61</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 81.

<sup>62</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici dell'architettura*, Città studi edizioni, Torino 1992, p. 64.

<sup>63</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., Torino 1991.

<sup>64</sup> Rem Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* in Marco Biraghi (a cura di), traduzione di Ruggero Baldasso e Marco Biraghi, Electa, Venezia 2000.

<sup>65</sup> *La costruzione di un linguaggio della modificazione, dovrà quindi disporre di solidi elementi a partire dalla lettura del caso specifico, ma in esso non troverà tutti gli elementi della sua fondazione, che in ogni modo dovranno essere reperiti, oltre nello scopo, nella articolazione dei modelli strumentali e figurativi che la tradizione della disciplina elabora e trasmette a partire da altre verità specifiche.* Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 74.

<sup>66</sup> *Altri credono (...) che la nuova eticità sia invece il luogo della di una accelerazione della ricerca sperimentale, una ricerca tesa a sconvolgere ogni codice, a introdurre nella città e nel paesaggio elementi dissonanti, eretici e inaspettati, in un ansia di libertà individuale che, stravolgendo ogni regola, provochi comportamenti attivi nei confronti del pubblico dell'architettura.* Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000, pp. 23-24.

*narrazione che organizza il teatro emozionale nel quale si svolge la vita dell'uomo*<sup>67</sup>.

Non si tratta dunque di archiviare la tradizione, come era potuto apparire quando la *vertigine della mescolanza*<sup>68</sup> si era palesata in tutta la sua complessità durante lo studio delle periferie, ma di virarla alla comprensione di questa realtà, alla acquisizione mediante un nuovo tipo di sguardo sul presente, di quanto, *per il solo fatto di essere stato impone trasformazione, necessità di progetto; poi la messa in immagine, il diverso uso e il diverso linguaggio di una nuova epoca; infine, una volta costruita la figura, quelle rovine diventano paesaggio: ri-trovano la loro architettura, la domanda di progetto che le ri-presenta in una nuova forma*<sup>69</sup>. Dunque *le figure sono un tramite per andare là, per scoprire la realtà profonda e interiore delle cose*<sup>70</sup>, ma in qualche modo anche un “esito” nella città che non ha più né forma né misura<sup>71</sup>.

Per cominciare a ritrovare le tracce di una possibile “teorica del frammento”, partendo da una esercitazione svolta durante i corsi di dottorato sulla bibliografia ragionata, sono stati dunque scelti tre “testi-chiave”, ciascuno dei quali rappresenta un paragrafo della tesi, con lo scopo di delineare, in questo panorama, una sorta di “riduzione fertile” di questi temi. Criterio indicatoci dalla prof. Roberta Amirante per la selezione dei testi prescelti, era quello che essi fossero nello stesso tempo tanto compresi nella “biblioteca” propria del progetto urbano e nel più generale tema della “nuova tradizione” individuato dal prof. Fabrizio Spirito come “sfondo” alle ricerche del XVIII ciclo del dottorato, quanto pertinenti al tema di ricerca prescelto. Ne è derivato un esercizio di sintesi fra quelli che, in qualche modo, appaiono come “testi instauratori”<sup>72</sup> rispetto al progetto per la città e che al tempo stesso rappresentano le “tappe esemplari” di un percorso, anche cronologico, compiuto dell’atteggiamento teorico che la tradizione degli studi urbani ha assunto nei riguardi della “questione del frammento”.

<sup>67</sup> Franco Purini, *ibidem*, pp. 25-26.

<sup>68</sup> *Noi siamo e ci muoviamo nella stessa vertigine di mescolanze che infliggiamo come supplizio all'arte del passato.* Paul Valéry, *Le problème des musées*, in «Casabella», n° 717-718, Milano 2003, p.113.

<sup>69</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo “stato di progetto”*, cit., p. 11.

<sup>70</sup> Daniele Vitale, *Introduzione a Rafael Moneo, La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 1, Umberto Allemandi & C., Torino 1999, p. 11.

<sup>71</sup> (...) *questa figura che chiamerei ancora tipica, è modello non solo di forma, ma anche di crescita. L'idea di città come filigrana del piano, come figura capace di controllare le trasformazioni e quindi lo sviluppo.* Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, p. 7.

<sup>72</sup> Françoise Choay, *La regola e il modello*, a cura di Ernesto d' Alfonso, Officina Edizioni, Roma 1986, p. 29

Il primo dei testi è rappresentato dal libro di Aldo Rossi *L'architettura della città*, che da il titolo al primo sottoparagrafo (1.1.1), dal quale emerge come lo stesso autore nel 1966, accantonando ciò che nella città permane con modalità differenti, studia il contesto urbano essenzialmente attraverso il “metodo delle permanenze”; ma pur se rivolto ai temi del monumento e dell'elemento primario, lascia trapelare tra le pieghe del testo, alcune considerazioni che preludono all'attenzione per le rovine e la frammentarietà, che sarà poi centrale nella sua successiva *Autobiografia scientifica*.

Sarà proprio dopo la pubblicazione di questo testo, avvenuta negli Stati Uniti nel 1981 e in Italia “solo” nel 1990, che diventa evidente all'interno degli studi urbani il delinearsi di una nuova tendenza; come si evince dal secondo testo prescelto, *I frammenti della città e gli elementi semplici dell'architettura* di Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni, da cui il titolo *I frammenti della città* del secondo sottoparagrafo (1.1.2), il progetto urbano comincia ad rivolgersi a quei luoghi, come le periferie degradate o le aree dismesse, dove non è sempre possibile individuare quegli elementi primari e quelle parti finite così come sono state codificate dalla tradizione disciplinare. Il frammento, da condizione di realtà, diviene non solo criterio interpretativo ma anche compositivo. Dall'atteggiamento pionieristico di Motta e Pizzigoni nella promozione della frammentazione come prassi<sup>73</sup>, deriveranno poi una serie di “episodi architettonici”, appunto tali, molto meno attenti allo studio dei contesti, quasi per una avvenuta “legittimazione” del rifiuto di tendere a quel disegno unitario che è proprio del progetto urbano.

Probabilmente, la “macchina”<sup>74</sup> che tiene insieme l'architettura della città con i suoi frammenti, è proprio la “figura”, sintesi compositiva “a priori”<sup>75</sup> capace di rieditare, e consegnare a una più lunga durata, un paesaggio di rovine come quello contemporaneo. Le figure della città, titolo del terzo sottoparagrafo (1.1.3) che nel terzo testo prescelto, quello di Fabrizio Spirito *Tre traverse da montagna a marina*,

<sup>73</sup> *In nostro lavoro non si indirizza alla ricerca di una unità urbana perduta, ma, applicandosi all'interno stesso della disarticolazione della città attuale, esso consiste piuttosto nell'elencare, nell'isolare, nel distinguere e individuare i singoli pezzi e le singole parti.* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, op. cit., p. 97.

<sup>74</sup> *Per vedere una città, non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona. (...) É con occhi nuovi che oggi ci si pone a guardare la città, e ci si trova davanti agli occhi una città diversa, dove composizione sociale, densità d'abitanti per metro quadrato costruito, dialetti, (...) stratificazioni del mercato (...) sono elementi che si compongono in una mappa intricata e fluida, difficile a ricondurre all'essenzialità di uno schema. Ma è di qui che bisogna partire per capire – primo - come la città è fatta, e – secondo - come la si può rifare.* Italo Calvino, *Gli dei della città*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2002.

<sup>75</sup> (...) *come la metafora, che ha prodotto la figura come sintesi compositiva a priori, “descrive” la semplificazione di pochi elementi in una relazione di forte solidarietà. Riescono queste modalità di costruzione del planovolumetrico ad affidare all'architetto una domanda espressa in termini di architettura che di per se è garante di qualità? (...) Sono due i modi di mettere in ordine le 16 aree-progetto, paratattico e sintattico, per analogia e per sequenza: nel primo 5 figure emergenti nella storia urbana di Reggio Calabria: la marina, la palazzina, i margini terrazzati, le porte, le fontane, tematizzando le aree; nel secondo, una successione di spazi pubblici ridisegnano tre traverse da montagna a marina.* Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., p. 42.



riemergono dalla storia urbana di Reggio Calabria, sono frammenti della memoria di un luogo che, anziché smarrirsi nel caos che le circonda, ne divengono l' elemento ordinatore, raccogliendo intorno a sé, tematizzandole, le differenti aree progetto.

### 1.1.1 L'architettura della città

*L'architettura della città* di Aldo Rossi è un testo chiave per gli studi urbani. Pubblicato nel 1966 ha avuto una straordinaria fortuna editoriale, probabilmente dovuta al pregio di aver saputo codificare, in maniera quanto mai efficace, una serie di osservazioni precedenti sulla città in una visione lucida ma non rigida che ha reso questo libro, sostanzialmente, un classico ineludibile anche per chi coltiva una visione dell'architettura e della città diametralmente opposte.

Proprio questo suo carattere di testo "aperto", sia pure nel rigore di una ferma appartenenza ad una tradizione disciplinare, ha consentito un incredibile numero di interpretazioni dello scritto<sup>76</sup> che ha così dato il via ad uno straordinariamente prolifico filone di studi, e dunque di pubblicazioni sui temi proposti.

L'idea che governa il testo è quella che la città sia assimilabile ad un manufatto collettivo, la cui architettura non è composta di costruzioni che gravano su un territorio, ma rappresenta essa stessa la città e la sua identità così per come si è costruita nel tempo<sup>77</sup>. Le leggi costitutive che hanno generato, nel corso della storia, lo sviluppo urbano, vengono così analizzate partendo dal presupposto che la città e l'architettura nascono contemporaneamente *come una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui si manifesta*<sup>78</sup>.

All'interno di questa logica la questione "identitaria" diventa un fatto centrale nello studio della città. La storia, non solo quella più generale dalla quale ricavare indicazioni e fondamenti per la costruzione teorica della disciplina, ma la singola

<sup>76</sup> (...) il testo ormai è un classico aperto a molte interpretazioni. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, cit., introduzione alla edizione del 1995.

<sup>77</sup> Bisogna distinguere tra le città e l'architettura della città come manufatto collettivo e l'architettura in sé, l'architettura come tecnica o come arte che si ordina e si tramanda tradizionalmente. Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Culp, Milano 1978, p. 327.

<sup>78</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 9.

storia urbana di quel contesto, diventa un materiale del progetto, e con essa lo diventano quelle architetture che la riassumono, che la rappresentano, che la raccontano; così concepita, essa compie un percorso che, per quanto sincopato, non ha cesura rispetto al presente. Dunque non sarà una logica conservativa a governare la selezione di questi materiali, ma piuttosto la consapevolezza che per riproporre il racconto della l'evoluzione urbana, è necessario raccogliere quello che può aggiungere ancora un altro capitolo a questa narrazione.

Il concetto di permanenza come *passato che sperimentiamo ancora*<sup>79</sup>, diventa dunque oggetto di una codificazione precisa; saranno i monumenti, per la loro capacità di permanere nell'eloquenza delle loro forme oltre la funzione loro assegnata, per la loro natura palesemente collettiva, a esprimere questa modalità del permanere.

Questa natura collettiva, propria del monumento, rappresenterà dunque anche il punto di partenza per uno studio della città dove pubblico e privato convivono innescando un continuo scontro dialettico fra particolare e universale<sup>80</sup>. Questo contrasto costituirà, nella tradizione stessa degli studi urbani, uno dei punti di vista principali con cui la città verrà studiata; anche dove non sono individuabili quegli elementi della scena urbana che possono essere iscritti nella nozione canonica di monumento, sarà l'edificio pubblico per la sua natura di "elemento primario" ad essergli assimilato. Tutta "l'individualità" dei fatti urbani<sup>81</sup>, vi si riassume, per il suo carattere di "eccezionalità", per la sua capacità, appunto di permanere.

Se, dice Rossi, *il processo dinamico della città tende più all'evoluzione che alla conservazione, (...) nell'evoluzione i monumenti si conservano e rappresentano dei fatti propulsori dello sviluppo stesso. E questo è un fatto verificabile, lo si voglia o no*<sup>82</sup>; Il tono è dunque quasi perentorio e sembra non lasciare alcun margine interpretativo. Ma questa definizione è preceduta da una considerazione che, oltre a

<sup>79</sup> Aldo Rossi, *ibidem*, p. 56.

<sup>80</sup> *Intendo l'architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile della vita civile e della società in cui si manifesta; essa è per sua natura collettiva. (...) Il contrasto tra particolare e universale, tra individuale e collettivo emerge dalla città e dalla costruzione della cosa stessa: la sua architettura. Questo contrasto tra particolare e universale e tra individuale e collettivo è uno dei punti di vista principali con cui la città viene studiata in questo libro; esso si manifesta sotto diversi aspetti, nei rapporti tra sfera pubblica e privata, nel contrasto tra la progettazione razionale dell'architettura urbana e i valori del locus, tra edifici pubblici ed edifici privati.* Aldo Rossi, *ibidem*, pp. 9-10.

<sup>81</sup> *In tutte le città d'Europa, esistono dei grandi palazzi, o dei complessi edilizi, o degli aggregati che costituiscono dei veri pezzi di città e la cui funzione è difficilmente quella originaria. Io ho presente ora, il Palazzo della Ragione a Padova. Quando si visita un monumento di questo tipo, si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere, e come queste funzioni siano per così dire, del tutto indipendenti dalla sua forma, e che però, è proprio questa forma che ci resta impressa, (...) e che a sua volta struttura la città. Dove comincia l'individualità di questo palazzo, e da dove dipende? L'individualità dipende senz'altro dalla sua forma più che dalla sua materia (...) ma dipende anche dall'essere la sua forma complicata e organizzata nello spazio e nel tempo.* Aldo Rossi, *ibidem*, pp. 21-22.

<sup>82</sup> Aldo Rossi, *ibidem*, p. 57.

riproporre la centralità della città come manufatto unico, come opera d'arte nella sua totalità, apre degli spiragli a nuove considerazioni; *Sono anche disposto ad ammettere che il riconoscere solo ai monumenti una effettiva intenzionalità estetica tanto da porli come elementi fissi della struttura urbana, possa essere una semplificazione, è indubbio che proprio ammettendo l'ipotesi della città come manufatto e opera d'arte nella sua totalità, si possa trovare uguale legittimità di espressione in una casa di abitazione o in un' opera minore, che in un monumento. Ma questioni di questo tipo ci porterebbero troppo lontano*<sup>83</sup>.

Le *questioni che allontano* dalle valutazioni contenute nell' architettura della città, o che per meglio dire, costringono ad una loro riconsiderazione, sono però ineludibili per chi si ritroverà ad operare, solo qualche anno dopo questo scritto, in una città, lo abbiamo già detto nel paragrafo precedente, la cui crescita diventa tanto esponenziale quanto confusa.

La visione che emerge dal testo, infatti, si consolida in un momento in cui per la città, evolversi significava ancora sostanzialmente spostare oltre i propri confini, in cui si poteva continuare a pensare di poter dettare, attraverso un progetto ancora "di fondazione", la "regola" per la nuova città, una città dalla morfologia non sempre unitaria ma comunque costituita, come la città della storia, da elementi primari e parti finite. Una città come la Monteruscello di Agostino Renna, dove gli *edifici pubblici svolgono un ruolo di tipo evocativo rispetto alla città della storia*<sup>84</sup>, e in cui *la trama più minuta del tessuto edilizio residenziale stabilisce la misura e le regole di costruzione dell'impianto generale, (dove) la composizione e l'aggregazione dei tipi edilizi determina densità e caratteri morfologici diversi in ciascuna delle parti*<sup>85</sup>.

Eppure anche in questo progetto, che ci appare quasi un manifesto degli studi urbani così per come erano stati codificati in quel periodo, dove tipologia, morfologia, gerarchia degli elementi divengono strumenti fondamentali, si avvia un processo di

<sup>83</sup> Aldo Rossi, *ivi*.

<sup>84</sup> Agostino Renna, *Monteruscello il progetto e le norme*, in Rejana Lucci, *Percorsi del progetto urbano*, edizioni Kappa, Roma 1998, p. 158.

<sup>85</sup> Agostino Renna, *ibidem*, p. 159.

attenzione verso oggetti la cui modalità di permanere certamente non è assimilabile a quella definita dal testo di Rossi.

Benché si tratti infatti di una vera e propria città di fondazione, il luogo non è una tabula rasa e non viene letto come tale; lo stato di fatto è caratterizzato da una trama urbano-rurale composta dall'edilizia dei parchi condominiali dove la residenza si costruisce essenzialmente nella tipologia della "palazzina". Piccoli episodi di edilizia privata dunque, e nemmeno di straordinaria qualità, ma è a questo "già fatto" che il progetto per Monteruscello affida la riproposizione del carattere dei luoghi, ripresentando per una parte della nuova residenza questo tipo edilizio. *Il motivo di tale scelta è la volontà di assimilare "il nuovo", al carattere dei nuclei urbani esistenti; (...) si è ritenuto cioè, che non fosse né utile né necessario un salto di scala urbana, ma che il modello territoriale dovesse estendersi rimanendo simile a se stesso e che l'intera area dovesse conservare e rafforzare il carattere di trama urbano rurale, e ciò senza nulla togliere alla qualità urbana dei nuclei costruiti*<sup>86</sup>.

Con l'avvento degli anni '80, e con esso degli studi sulle periferie, comincia ad acuirsi questa consapevolezza che nella città contemporanea, la "sfida" non è più rappresentata dal progetto di fondazione, ma da quello che "costruisce nel costruito"<sup>87</sup>. All' "espansione", si sostituisce sempre più la "modificazione", che impone di lavorare non solo "con quel che si sa" ma anche con "quel che si ha"<sup>88</sup>.

Affinché questa modalità di intervento sulla città, sia una reale riproposizione dell'identità del luogo e non una banalizzazione della questione attraverso il semplice "riuso"<sup>89</sup> o la conservazione, "ciò che esiste" diviene a pieno titolo materiale del progetto che, a sua volta, appronta i propri strumenti, per trascriverlo nella realtà che sta riformulando. E' secondo questa logica che anche l'idea stessa di permanenza assume una nuova connotazione.

Se già nell'architettura della città, si sostiene che *a prima vista può sembrare che le*

<sup>86</sup> Agostino Renna, *ibidem*, p. 157.

<sup>87</sup> Vittorio Gregotti, *Modificazione*, in «Casabella», 498/99, 1984, p. 4.

<sup>88</sup> Al "saper usare ciò che si sa" di Guadet si aggiunge "ciò che esiste": anche questo è un materiale della composizione che deve essere usato nella progettazione urbana. Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 211.

<sup>89</sup> (...) al di là della passività della nozione di riuso, ogni azione architettonica è sempre più azione di trasformazione parziale (...). Il contesto costituisce sempre un materiale indiretto per l'accertamento di una architettura del luogo. Ciò che è in grado di offrire l'architettura della modificazione è la descrizione chiara della tensione verso questi non raggiungibili valori, non l'accettazione della loro dissoluzione. Vittorio Gregotti, *Modificazione*, cit., p. 2.

*permanenze assorbono tutta la continuità dei fatti urbani ma in sostanza non è così, perché nella città non tutto permane o permane con modalità tanto diverse da non essere spesso raffrontabili*<sup>90</sup>, la riflessione deve compiersi proprio intorno a queste modalità; negli anni a seguire infatti, esse saranno, oggetto di un'ampia revisione anche da parte dello stesso Aldo Rossi.

Se si prova infatti a compararne i due testi, *L'architettura della città* del 1966 e la *Autobiografia scientifica* del 1981, sembra di vedere emergere, riassunta in questo raffronto, tutta l'evoluzione dell'attenzione, prestata nell'arco di circa 15 anni da parte degli studi urbani, nei confronti di quelle che potremmo definire "differenti modalità del permanere".

*L'uso di ogni materiale deve prevedere la costruzione di un luogo e la sua trasformazione, scrive Rossi nella Autobiografia scientifica, nel mio primo libro, L'architettura della città, identificavo questo stesso problema con il rapporto tra la forma e la funzione; la forma presiedeva alla costruzione e permaneva, in un mondo dove le funzioni si modificavano continuamente e nella forma si modificava il materiale. (...) scritto intorno ai trent'anni, questo libro mi sembrava definitivo e anche oggi le sue enunciazioni non sono state sufficientemente ampliate. In seguito mi parve chiaro che l'opera doveva essere compresa in motivazioni ancora più complesse soprattutto attraverso le analogie che intersecano ogni nostra azione*<sup>91</sup>.

L'uso della analogia apre ad una nuova prospettiva nella quale il meccanismo di selezione degli oggetti che permangono segue un percorso più che di tipo storico, di tipo mnemonico; dove il criterio di "scelta" non assegna un valore precostituito alle cose, ma le risignifica con *un amore per il frammento e per la cosa che ci lega ad oggetti apparentemente insignificanti a cui attribuiamo la stessa importanza che si attribuisce solitamente all'arte*<sup>92</sup>. La riflessione sullo stato di fatto vira dunque verso una attenzione di tipo archeologico, capace di ritrovare nella ricostruzione paziente

<sup>90</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 57.

<sup>91</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma 1990, p. 8.

<sup>92</sup> Aldo Rossi, *ibidem*, p. 10.

della forma, seppure all'interno di una nuova figura, tanto la capacità di rammemorare quanto il significato stesso della operazione di ricomposizione.

Ma non si tratterà mai per Rossi di suggestione per il frammento in sé, *quanto piuttosto (per) il poter usare pezzi di meccanismi il cui senso generale è in parte perduto. (...) Penso ad un'unità, o a un sistema fatto solo di frammenti ricomposti*, dice Rossi nella *Autobiografia scientifica*, rivelando notevole interesse nei loro confronti; ma nella tensione verso la loro ricomposizione, definisce un atteggiamento che non può essere classificato come rivolto ad una "estetica del frammento"<sup>93</sup>, quanto piuttosto virato alla costruzione di una prassi capace, con occhio archeologico, di rendere anche ciò che permane, come la *colonna del Filarete* quale *relietto del tempo (...) divorato dalla vita che lo circonda, (...) frammento possibile di mille altre costruzioni*<sup>94</sup>.

Sarà dunque a questa prassi che Rossi affida il compito di tenere ancorata alla realtà la questione del frammento in architettura, centrando il discorso non sulla suggestione per l'oggetto in sé ma sulla riproposizione del progetto come strumento atto a risignificarlo, spostando dunque l'attenzione intorno a questioni metodologiche.

### 1.1.2 I frammenti della città

Intorno alla metà degli anni '80, con lo studio delle periferie, si consolida la consapevolezza che la realtà urbana non è costruita solo per elementi e per parti il cui carattere, le cui relazioni, siano precisamente definite ed immediatamente riconoscibili; essa appare anche cosparsa di frammenti, non importa se di buona o cattiva architettura<sup>95</sup>, se nella forma di un unico edificio o di interi brani di città, caratterizzati da un rapporto con il contesto e con gli altri elementi della scena urbana comunque labile, se non assente. Ma di questo contesto essi fanno parte, rendendo

<sup>93</sup> Così, con occhio archeologico e chirurgico, ho imparato a guardare le città. Detestavo l'estetismo modernista come quello di ogni revival formalista. (...) Mostrare l'architettura per i dati che le erano propri significava impostare il problema in modo scientifico, togliendo ogni sovrastruttura, enfasi e retorica che le si erano incrostate negli anni dell'avanguardia. (...) Ma detestavo il disordine affrettato che si esprime come indifferenza all'ordine, una specie di ottusità morale, di benessere soddisfatto, di dimenticanza. Aldo Rossi, *ibidem*, p. 104.

<sup>94</sup> Una mattina che passavo per il Canal Grande in vaporetto qualcuno mi indicò improvvisamente la colonna del Filarete e il vicolo del Duca e le povere case costruite su quello che doveva essere l'ambizioso palazzo del signore milanese. Osservo sempre questa colonna e il suo basamento, questa colonna che è un principio e una fine. Questo inserto o relietto del tempo, nella sua assoluta purezza formale, mi è sempre parso come un simbolo dell'architettura divorata dalla vita che lo circonda. Ho ritrovato la colonna di Filarete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come un frammento possibile di mille altre costruzioni. Aldo Rossi, *ibidem*, p. 15.

<sup>95</sup> Anche le "buone architetture" diventano frammenti di un disegno più vasto di cui occasionalmente fanno parte, ma del quale non sono né necessarie né ordinatrici. Una buona architettura vale come una brutta nella città attuale. Giancarlo Piretti, *ibidem*, p. 59.

perciò impossibile il pensare di operare al suo interno eludendone la presenza. Lontani dall'idea di escludere i frammenti della città dallo studio della stessa, ci appaiono Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni che nel libro *I frammenti della città e gli elementi semplici dell'architettura*, li assumono addirittura quali elementi paradigmatici della attuale condizione urbana.

All'origine di questa considerazione vi è lo studio delle dinamiche della città della storia e del suo costruirsi per parti; esse sono tali sia in senso fisico, *la piazza del comune, i borghi, le aree dei conventi, ma anche in senso storico, perché si può con buona approssimazione parlare, per esempio per Milano, di una città romana, di una città viscontea, di una città barocca o controriformista e questi termini corrispondono a zone precise della città, a parti riconoscibili e definite*<sup>96</sup>. Individuando sostanzialmente “per differenza”, l'assenza di analoghe relazioni e leggi costitutive nello sviluppo urbano successivo alla industrializzazione, essi pervengono alla consapevolezza che nella città contemporanea la logica non è di partizione ma di frammentazione<sup>97</sup>. *Già nello studio della prima periferia operaia, non è tuttavia più possibile parlare di parti, col significato che questo termine ha assunto nella città storica, sostengono i due studiosi, possiamo però avanzare un'ipotesi: la città contemporanea è costruita per pezzi, per frammenti; tale è la crescita disordinata delle periferie, ma frammenti sono anche i pezzi rimasti della città storica o le ricostruzioni operate al suo interno. Parleremo dunque di frammenti come di una categoria interpretativa della città, un principio di lettura che ci sembra adeguato alla realtà della città attuale, sia di quanto in essa resta di un passato più o meno recente, sia di quanto si costruisce giorno per giorno sotto i nostri occhi*<sup>98</sup>.

Per questo motivo nel testo in esame, che fa seguito ad una serie di studi condotti sulla periferia di Milano, emerge dalla rilevazione della condizione di frammentarietà che la caratterizza, una vera e propria proposta metodologica<sup>99</sup> per lo studio della

<sup>96</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 66.

<sup>97</sup> *La nozione di frammento è dunque diversa dalla nozione di parte di città; e infatti, mentre le parti di città presuppongono sempre, al di là della loro individualità, un legame con il resto della città, o comunque un sistema di relazioni, i frammenti esauriscono in loro stessi le loro motivazioni.* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem* p. 96.

<sup>98</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 67.

<sup>99</sup> *Considerando dunque sulla base di un unico criterio di analisi la città attuale e i resti della città antica, noi intendiamo proporre alcuni elementi per una teoria dei fatti urbani e quindi contribuire alla definizione di un'ipotesi interpretativa della città nel suo complesso. In altre parole di dobbiamo chiedere se sia possibile definire una teoria positiva sulla città a partire dai frammenti.* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 94.

città contemporanea e per il progetto pensato per essa; suo punto di partenza sarà la definizione dello “sguardo” con cui questa realtà verrà osservata. Le consuete categorie interpretative che la tradizione disciplinare adopera per lo studio della città vengono se non accantonate, revisionate<sup>100</sup> e con esse anche i giudizi meno colti che vogliono “brutti” certi luoghi; l’obiettivo è quello di attuare una sorta di “sospensione di giudizio” nell’atto stesso del prendere visione di questi contesti. La volontaria rinuncia alla “questione del bello”, non riuscirà però a produrre il necessario “distacco” sostenuto da Motta e Pizzigoni, ma si ricondurrà piuttosto nella definizione di una “bellezza altra”, capace di riconoscere dignità e valore anche ad oggetti che apparentemente non ne hanno<sup>101</sup>. A questo tipo di sguardo, farà dunque seguito una sorta di fascinazione per la frammentarietà che non sarà, come ammesso dagli stessi autori, estranea a questi studi<sup>102</sup>.

Da questa posizione deriverà dunque una concezione del frammento il cui valore si amplificherà fino a renderlo fattore ineludibile non soltanto nella indagine della città contemporanea ma per il suo stesso processo di trasformazione; grazie alla sua “incompiutezza”, esso rappresenterà l’oggetto che, più di ogni altro, presenterà, nel contesto urbano, margini di operabilità<sup>103</sup>.

Questa idea di individuare nello “stato di fatto” i nuovi materiali del progetto, anche quando essi sono poco “preziosi” o parziali, rappresenterà un punto di vista comune ad altri studi condotti più o meno negli stessi anni, come quelli di Vittorio Gregotti sul concetto di progetto urbano come progetto di modificazione. Analoga in questi studi, è anche l’idea che questa condizione di frammentazione non riguardi soltanto i margini della città, ma anche i centri storici, per cui, come codificato dalla tradizione degli studi urbani, *il non considerare la città contemporanea come un’opera collettiva di architettura e come tale studiarla è dunque un grave errore*<sup>104</sup>.

Ma proprio nella relazione con la tradizione disciplinare, cominciano ad evidenziarsi

<sup>100</sup> *D'altra parte noi crediamo che compito dell'analisi urbana sia anche quello di trovare, via via che cambiano i fenomeni osservati, anche delle nuove categorie interpretative, di saper mettere a punto un sistema di lettura sempre utile ed efficace anche se diverso.* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 65.

<sup>101</sup> *Anche per l'architettura vale ciò che Ricasso dice per la pittura «I quadri di fanno sempre come i principi fanno i figli, con le pastorelle. Non si fa mai un ritratto del partendone; non si dipinge mai una poltrona stile Luigi XV. Si fanno i quadri con una bicocca del mezzogiorno, con un pacchetto di Tabacco, con una vecchia sedia». Per questo motivo disprezziamo coloro i quali sanno interpretare solo la bellezza già scritta e tutta interpretata e pensiamo che i grandi artisti siano coloro che sanno dare dignità di bellezza a cose talmente naturali che fanno dopo dire a chi le vede «come mai non avevo capito sin'ora che anche questo era bello?».* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 62.

<sup>102</sup> *Noi abbiamo da tempo avviato un lavoro di analisi su una zona della città di Milano che dal quartiere di Porta Genova arriva fino all'estrema periferia, oltre il quartiere Lorenteggio. Su questa e su altre parti di città che comunemente vengono dette brutte, noi non abbiamo premesso alcun giudizio, non possiamo negare di esserne per più d un motivo affascinati.* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ivi*.

<sup>103</sup> *E' possibile riconoscere che il frammento, nelle sue varie accezioni, è l'unico principio urbanistico che abbia dei margini di operabilità, che possa cioè essere assunto non solo come ipotesi analitica, ma anche come base su cui costruire dei criteri di intervento, di progettazione e di trasformazione della città.* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 95.

<sup>104</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 61.



le differenze fra i due approcci. Da un lato essa resta, per Gregotti, un fattore di continuo confronto con le realtà specifiche della città contemporanea<sup>105</sup>, dall'altro, per Motta e Pizzigoni, diviene un percorso se non da archiviare, da revisionare; la pluralità dei dati esistenti infatti, per questi due studiosi, non può essere rilevata da un apparato teorico teso essenzialmente allo studio della città antica<sup>106</sup>; in tal modo però, sembra venire meno anche l'idea, precedentemente descritta, di studiare la città come un manufatto se non unitario, unico, dove per ogni sua parte valga il medesimo sguardo, operi il medesimo atteggiamento metodologico.

Se in entrambi i casi sarà ad una metodologia di tipo archeologico che verrà delegata la capacità di raccogliere la pluralità dei dati esistenti, per Gregotti gli strumenti che le sono propri, *l'indagine paziente, il rilievo, la ricerca d'archivio*<sup>107</sup>, divengono fondamentali tanto per l'individuazione delle specificità del luogo, quanto per il più generale avanzamento disciplinare; nella tensione verso un equilibrio fra quelle che egli definisce "verità dello specifico", emerge infatti una attenzione più che nei confronti del frammento in sé, verso le modalità attraverso le quali sia possibile effettuare il recupero delle sue perdute relazioni con il contesto<sup>108</sup>. Per Motta e Pizzigoni, invece, la fascinazione per il frammento sembra prevalere; l'attenzione di tipo archeologico non cataloga la pluralità per ricondurla verso quello che Gregotti definisce un "equilibrio" ma per rafforzarla, per farne un principio operativo. Il frammento, viene così assunto quale elemento di poetica; *Ciò che caratterizza il nostro lavoro, non è tanto l'aver riconosciuto il carattere frammentario della città attuale, osservazione che può ritenersi in larga parte scontata (sono tuttavia molto pochi, per quanto ne sappiamo, gli studi sull'architettura che si siano spinti oltre questa semplice osservazione, promuovendo l'analisi più puntuale e la ricerca formale all'interno di questa realtà disgregata), ma è l'aver assunto questo carattere come principio anche nella trasformazione della città, averlo assunto cioè quale*

<sup>105</sup> *E' invece necessario oggi lavorare sulla differenza significativa, cercare la soluzione del caso specifico, ritrovando nelle leggi della costruzione del luogo i principi materiali da confrontare con l'avanzamento disciplinare.* Vittorio Gregotti, *Modificazione*, cit., pp. 4-5.

<sup>106</sup> *Nel nostro lavoro ci siamo rifatti alla tradizione degli studi urbani e, occupandoci della città attuale, abbiamo cercato di definire in continuità con quegli studi nuovi criteri di indagine, altri strumenti di lettura, diverse categorie interpretative. Poiché infatti i fondamenti teorici dell'analisi urbana erano stati precisati nello studio della città antica, ne risultava una sorta di impossibilità di interpretare i caratteri della città contemporanea a partire da quegli stessi presupposti.* Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *op. cit.*, p. 64.

<sup>107</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ivi*.

<sup>108</sup> *Questo ritorno alla condizione specifica come ritorno alla esperienza, ci rendiamo conto, è pur sempre ritorno alla storia delle cose attraverso la loro materialità intenzionale, e quindi ricostruzione della tradizione in quanto intero sistema di eventi. L'operazione però, nel nostro caso, risulta più paleontologica ed archeologica che storica, paragonabile allo sforzo di allinear su un tavolo, come materiali del progetto, l'intera collezione dei reperti del fisico, e delle relazioni riconoscibili che esso induce prima di tutto in quanto costitutive del sistema di equilibrio gravitazionale, costitutivo dello specifico. Tutto ciò non è, si badi bene valore da rispettare ma materiali da costruzione più o meno importanti, a seconda della intensità più o meno alta di relazioni che ciascuno di essi è riuscito a coinvolgere o che noi siamo capaci di riconoscervi* Vittorio Gregotti, *Le verità dello specifico*, «Casabella», n°508, 1984, p. 2.

*principio operativo, avere fatto del frammento un termine di riferimento nel fare architettura e quindi un elemento di poetica, nel senso proprio etimologico di ποιείν cioè del fare*<sup>109</sup>. Il risultato di questo atteggiamento è dunque l'assunzione della frammentazione come prassi, ed il legame stesso con la tradizione disciplinare viene dai due studiosi revisionato secondo questa logica.

Pur rivendicando infatti una “discendenza diretta” da questi studi, il testo ne mette in discussione alcuni tratti fondamentali; ad esempio un loro strumento cardine, la tipologia, viene riformulato, partendo dalla sua stessa definizione, cercando altrove “l'elemento costante e ripetuto”. Le “tavole degli elementi semplici”, catalogo di elementi minuti ma costanti, ne rappresentano il tentativo di riadattarlo alla frammentazione della città contemporanea<sup>110</sup>; alla ricerca dell’ “elemento non ulteriormente riducibile”, esse scomporranno gli edifici fino a frantumarli.

Appare dunque ancora più evidente il divario che, in questi anni, si comincia a delineare all'interno degli studi urbani intorno alla questione del frammento. Da un lato, l'assunzione del frammento quale elemento di poetica, come per Motta e Pizzigoni che, cercando le invarianti di un contesto urbano finiscono, mediante un continuo processo di riduzione, per frantumarlo ulteriormente; dall'altro, come per Gregotti, l'idea di un progetto di modificazione, capace di eleggere il frammento a proprio materiale, di ricercare, nella specificità di una determinata realtà urbana, nella rilevazione delle sue più sottili differenze, un equilibrio.

### **1.1.3 Le figure della città**

Abbiamo visto come il ricomporre i frammenti di una realtà spesso senza ordine, è una operazione che richiede innanzitutto uno sguardo differente. Uno sguardo archeologico capace di cogliere nella realtà, al di là dell'ordine dato, ciò che può

<sup>109</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *op. cit.*, p. 97.

<sup>110</sup> Riprendiamo da Rossi: « La tipologia è lo studio degli elementi non ulteriormente riducibili di una città o di una architettura». Ora se il tipo è una categoria interpretativa della città e dell'architettura, esso deve essere congruente con la natura dei fenomeni osservati. Ci dobbiamo chiedere se è efficace parlare di tipologia edilizia come termine teorico di conoscenza della città attuale. (...) Nelle zone considerate (la periferia di Milano N.d.A.) non si può riconoscere una costanza del tipo edilizio, non esiste cioè un tipo di residenza ricorrente. Carattere costante o ripetuto hanno invece alcuni elementi o frammenti: su di essi, considerati come principi di architettura doveva trasferirsi l'attenzione e svilupparsi l'indagine tipologica. Questi elementi sono semplici perché non sono ulteriormente riducibili, essi sono dei tipi nel senso di Rossi, di Quatremère de Quincy e di Engels; essi giocano un proprio ruolo nella costituzione della forma e al di fuori di ogni distinzione o destinazione di carattere funzionale (...). Le tavole sugli elementi semplici rappresentano il primo risultato di un'indagine svolta in questo senso. Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *ibidem*, p. 103.

ancora interpretare una memoria dei luoghi.

Là dove una classificazione ordinata si rivela uno strumento inefficace, il meccanismo del repertorio, del catalogo<sup>111</sup>, riesce a cogliere oggetti capaci di anticipare il tema di progetto, di essere ancora parte del luogo che si sta leggendo e già parte del progetto che si va immaginando.

Lo studio sulla città di Reggio Calabria condotto da Fabrizio Spirito nel testo *Tre traverse da montagna a marina* è, in tal senso, emblematico. Qui, il progetto di trasformazione urbana, è affidato a “quello che c’è”<sup>112</sup>. Cinque figure, *la marina, la palazzina, il ciglione, la piazza delle acacie* e *la fontana nuova*, tematizzano le aree progetto. Con il loro esserci “sempre state”, innescano, trasformandosi, un meccanismo che garantisce tanto la loro permanenza, quanto la continuità della città stessa. Cinque figure che, rieditandosi a partire dalle proprie singolarità, consolidano limiti, aggregano pieni e vuoti, ripropongono tradizioni nell’uso stesso degli spazi.

A dispetto del fatto che non sempre ciò che permane ha la medesima qualità urbana di un monumento, di un elemento primario, che non sempre in “quello che c’è”, sono immediatamente rilevabili quelle “invarianti”, quegli elementi che ci rendono la qualità di questi oggetti immediatamente riconoscibile, in questo progetto per Reggio Calabria, di questi oggetti si riesce comunque a farne un “uso”. E lo si fa proprio a partire dal loro “allineamento” uno accanto all’altro, senza gerarchie precostituite, come sugli scaffali di un collezionista. *Enumerare, mettere in fila, costruire l’elenco delle cose notevoli consente di materializzare le scelte operate da ogni forma di descrizione, di dare corpo all’accumulazione dei materiali costituenti il progetto della descrizione contemporanea. Una lunga teoria di nomi, consente di comprendere di che cosa è fatto l’oggetto della nostra attenzione in funzione della sua trasformabilità: nel rapporto dialettico tra il molteplice e l’analogo, progettiamo mappe mentali delle cose non solo per come sono ma per come potrebbero essere*<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Il principio di classificazione non deve cercare ma trovare, non deve inventariare analiticamente, ma cogliere una figura sintetica che si pone come misura e anticipazione del tema di progetto, come domanda di architettura. Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., [cerca pagina](#).

<sup>112</sup> Sono due i modi di mettere in ordine le 16 aree progetto, paratattico e sintattico, per analogia e per sequenza: nel primo 5 figure emergenti nella storia urbana di Reggio Calabria. *La marina, la palazzina, i margini terrazzati, le porte, le fontane, tematizzando le aree; nel secondo, una successione di spazi pubblici ridisegnano tre traverse da montagna a marina*. Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., p. 42.

<sup>113</sup> Stefano Memoli, *Il vocabolario e la costruzione del catalogo*, in Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a Marina*, cit., p. 87.

É il meccanismo del catalogo a garantire dunque, per la sua capacità di tenere insieme oggetti profondamente differenti, la possibilità di convogliare in un disegno complesso ma tendenzialmente unitario, le molteplici identità che caratterizzano questi materiali. Lontano dalle consuete forme di classificazione, tese ad azzerare le differenze a favore della individuazione delle possibili invarianti, il catalogo non cancella le diversità, le singolarità, le specificità, ma rappresenta un repertorio dove coesistono, l'una accanto all'altra, tanto le regole quanto le eccezioni. Questa "convivenza" apparentemente forzata, riesce a non cedere al rischio dell'arbitrio insito nella soggettività di ciascun oggetto che si esamina, perché ciascun oggetto è raccolto comunque *secondo un ordine logico, che non è quello alfabetico, ma quello compositivo*<sup>114</sup>.

É proprio la volontà di ricondurre questi materiali tanto eterogenei e frammentari ad un progetto comune, unitario, che li ri-componga all'interno di una figura riconoscibile a rappresentarne dunque l'"invariante", l'elemento costante. É il loro accostamento stesso che avviene a partire da una volontà conoscitiva che trova le proprie ragioni nella costruzione di una immagine precisa.

## **1.2 I termini**

Costruire un glossario, identificare alcune "parole-chiave", precisare qual è l'accezione con la quale un certo termine viene adoperato, equivale in qualche modo a indicare in quale tradizione disciplinare si intende operare; consente di specificare, insieme con le parole che li descrivono, l'entità di alcuni "fatti", città, architettura, permanenza e ancora trasformazione, tradizione, innovazione, che palesano tutta la loro necessità di chiarezza quando la modalità di guardare al progetto non può mai separarsi dall'aggettivo "urbano"<sup>115</sup>.

<sup>114</sup>Maria Chiara Baldassarre, Raffaella Napolitano, *Appunti per la costruzione del repertorio* in Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a Marina*, cit., p. 90.

<sup>115</sup>*Tradizione, continuità, ambiente, storia, memoria, realistica, appropriatezza, trasformabilità, unitamente ai concetti di tutela e conservazione, sono i termini che si richiamano in una sorta di eco che prolunga il significato di ciascuno, che lo trasferisce, come in una dissolvenza di suoni, in un nuovo attributo che prova ad ampliare e specificare ulteriormente la necessaria dotazione del progetto perché possa avere risonanza urbana.* Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, cit., p. 206.

Le tante parole che ricorrono negli studi urbani sono in qualche modo l'emblema di una cultura del progetto che lo configura come un meccanismo complesso, una pratica che vuole "oggettivarsi"<sup>116</sup> mediante la costante relazione che intesse tanto con le condizioni specifiche dei luoghi dove opera, la città, il territorio, il paesaggio, che con la più generale tradizione disciplinare.

La complessità della città contemporanea, sembra però aver moltiplicato, in maniera direttamente proporzionale alla sovrapproduzione di oggetti di cui è cosparsa, anche i termini che la descrivono: *l'architettura, si trova sempre più spesso di fronte a un paesaggio, quello contemporaneo, la cui realtà complessa è fatta di visioni frantumate piuttosto che univoche e unitarie. Gli stessi termini che da sempre danno significato alle parti della città, non hanno più la stessa valenza, non riescono a restituire la molteplicità dei significati che i luoghi della contemporaneità possono assumere. In questa realtà, il problema della descrizione, si pone già nel nominare gli oggetti, le configurazioni spaziali, i nuovi contesti di un paesaggio dove, termini come non-luoghi, sprawl, paesaggi ibridi, esprimono una inafferrabile condizione nel descriverli*<sup>117</sup>. Se è vero che la condizione nella quale oggi ci si trova a operare è quella di una molteplicità che richiede uno sguardo sempre più puntuale per essere decodificata, *tuttavia inventare nuove parole per definire fenomeni nuovi e incerti non significa risolvere i problemi che questi pongono. Il rischio è che la fascinazione prodotta dalla inafferrabilità della complicata realtà dei nostri anni si traduca in una sorta di ammirazione anche estetica per ciò che essa è di fatto, con la soppressione della necessità del giudizio critico e quindi del cambiamento*<sup>118</sup>.

Probabilmente, per affrontare questo scenario fatto di eventi tanto indefiniti quanto differenziati, la soluzione non sta nella "invenzione", né di nuovi termini né, con essi, di "nuovi" luoghi e spazi indistinti già a partire dal "nome" che gli si attribuisce; essa risiede piuttosto nella "precisazione" di termini noti, vocaboli usuali della tradizione

<sup>116</sup> (...) il carattere e il tema stesso del progetto di architettura è definito da un appartenere, dal necessitare, più o meno esplicitamente, una contestualità, che si renda anche garante di una qualche oggettività dell'espressione. Fabrizio Spirito, *ibidem*, p. 8.

<sup>117</sup> Peppe Maisto, Guardare, vedere, leggere, raccontare, in Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a Marina*, cit., p. 46.

<sup>118</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, cit., p. 66.

disciplinare il cui significato, più che allargarsi sfrangiandosi in un mare di accezioni che provocano soltanto perdite di senso, deve approfondirsi, puntualizzarsi, dando luogo ad una traduzione del termine che sia molto più specifica di quella consueta<sup>119</sup>.

L'esigenza di vocaboli assolutamente propri, in questo panorama di frammentazione, potrebbe apparire paradossale; ma essa deriva proprio dal fatto che, se *per la conoscenza delle forme artistiche, vale il tentativo di concepirle tutte come lingue e di cercare il loro rapporto con le lingue naturali*<sup>120</sup>, è appunto necessaria una straordinaria precisione nella attribuzione del senso alle parole che le descrivono, perché è ad esse che spetta il compito di nominare "fatti" la cui essenza oggi pare manifestarsi come sempre più inafferrabile. Del resto, sosteneva Louis Kahn che *anche una parola è un'opera d'arte. I linguaggi che usiamo esistono al solo fine di produrre forme espressive che preludono all'arte, all'arte di nominare le cose, non semplicemente all'uso di sassolini che formano le parole*<sup>121</sup>.

Il Maestro americano, farà dell' "arte di nominare le cose" il punto centrale di uno scritto del 1955, intitolato "*Ordine è*"<sup>122</sup> e probabilmente non sarà affatto un caso che sia il termine "ordine", al centro di un interesse tanto pronunciato per la ricerca di un senso preciso, di un significato inequivocabile delle cose. E' proprio nella precisazione dei termini infatti, e in particolare dei *termini del progetto urbano*<sup>123</sup>, che è possibile rintracciare il senso di una modalità operativa tesa ad essere "principio ordinatore" capace di individuare, nella determinazione del proprio significato, anche quello dei frammenti di una realtà urbana sempre più confusa e indistinta; se infatti *progettare è quell'aspetto del creare che si confronta con le circostanze*<sup>124</sup>, è proprio in questa comparazione che le rovine con cui costantemente si confronta, possono essere, in ogni senso, risignificate.

In quelle che Kahn chiama "le circostanze" con le quali il progetto deve necessariamente confrontarsi, ci sembra di poter scorgere il senso di una ineludibile

<sup>119</sup> (...) *ho iniziato a scrivere veramente, perché avvertivo che in quello che dicevo vi era qualcosa non riducibile al modo in cui le cose vengono dette usualmente.* Louis I. Khan, *From a Conversation with Robert Wemischner*, 17 aprile 1971, ora in *What Will Be Has Always Been: the Words of Louis I. Kahn*, a cura di R. S. Wurman, New York 1986, pp. 113-122, citato in Maria Bonaiti, *Louis I, Khan, gli scritti*, Electa Mondadori, Venezia 2002, p.5.

<sup>120</sup> Walter Benjamin, *Sulla lingua*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 68.

<sup>121</sup> Louis I. Khan, *From a lecture* (conferenza tenuta alla University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio, 3 maggio 1969) ora in *What Will Be Has Always Been: the Words of Louis I. Kahn*, a cura di R. S. Wurman, New York 1986, pp. 113-122, citato in Maria Bonaiti, *op. cit.*, p. 5.

<sup>122</sup> Louis I. Khan, *Order is*, in *Perspecta* n°3, 1955, ora in Maria Bonaiti, *ibidem*, pp. 65-66.

<sup>123</sup> Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, cit.

<sup>124</sup> Louis I. Khan, *This Business of Architecture*, (conferenza tenuta alla Tulane University, New Orleans) ora in *The student Publication of the school of architecture of Tulane University* 1955, citato da Maria Bonaiti, *op. cit.*, p. 70.

realtà di partenza nella quale il progetto fonda le sue stesse ragioni. *Modificazione, appartenenza, contesto, identità, specificità, sono un gruppo di vocaboli che sembrano presupporre una preesistente realtà da conservare trasformandola, tramandandone la memoria con le tracce a loro volta fondate sulla base delle tracce precedenti, una realtà cioè che appare nella forma fisica di una geografia il cui culto conoscitivo e la cui interpretazione forniscono il materiale portante del progetto*<sup>125</sup>.

<sup>125</sup>Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 35.

All'interno di una tradizione di studi che considera il progetto anche come strumento conoscitivo, si individua in questa ricognizione di tracce, che per quanto labili e sparse rappresentano lo "stato di fatto", un passaggio fondamentale; obiettivo di questa operazione di rilevazione del reale, non è però, bisogna ricordarlo, un adattamento passivo ad esso, ma sempre e comunque una sua risignificazione e dunque, in definitiva, un cambiamento.

Secondo questa logica, sono stati individuati tre "binomi" per rappresentare i titoli dei tre sottoparagrafi in cui la questione dei termini si scompone e per i quali sarà in qualche modo il progetto urbano il fattore capace di rendere dialettico il confronto fra i due vocaboli che li determinano. Il primo di essi, *architettura e città* (1.2.1), indaga le declinazioni, anche quelle presumibilmente scorrette, del significato che assumono questi due termini nella complessità dello scenario contemporaneo. Il secondo, *permanenza e trasformazione* (1.2.2), assume il termine trasformazione, quale unico e possibile strumento atto a traghettare nel futuro ciò che permane, sia pure in maniera frammentata e che, a sua volta rappresenta un fondamentale punto di partenza per il progetto inteso come strumento di modificazione. Il terzo, *tradizione e innovazione* (1.2.3), oltre a descrivere i differenti "modi" della tradizione, da quella più "provinciale" legata al contesto, a quella più ampia della disciplina stessa, affronta il senso dei due termini in una accezione tutt'altro che dicotomica, ma piuttosto

inquadrandoli come due fattori inscindibili nella definizione del significato di tradizione intesa come “durata”.

### 1.2.1 Architettura e città

Nell'esercizio di una visione archeologica, la città viene intesa come un manufatto-catalogo dove si allineano secondo innumerevoli modalità una enorme mole di oggetti dalle qualità differenti. Essa può essere definita come l' immenso *magazzino dei materiali accumulati dall'umanità*<sup>126</sup>, e benché non tutta questa moltitudine di segni possa essere denominata “architettura” è innegabile che questa rappresenti la sola pratica in grado di risignificarli e, così operando, di costruire la città nel tempo. All'interno di questa logica il significato attribuito al binomio “architettura e città” si configura secondo una relazione talmente stretta tra i due termini, da innescare delle autentiche sovrapposizioni di senso, tali da rendere legittimo l'adottare la definizione “architettura della città”<sup>127</sup>, quasi come un'unica espressione capace di definire entrambi i vocaboli.

L'origine di questo meccanismo di equivalenza, mediante il quale architettura e città divengono addirittura sinonimi, è in larga parte individuabile nel significato che ad esse viene attribuito dalla tradizione degli studi urbani. Ovviamente anche all'interno di questo stesso apparato teorico, il senso assegnato a questi termini non è univoco. Esso si modifica parallelamente alle evoluzioni che subisce la disciplina stessa, dispiegandosi in un ventaglio di accezioni tanto articolato e complesso quanto lo sono le sue possibili interpretazioni; all'interno di questi differenti sviluppi però, è rintracciabile una visione comune, quella che traduce entrambi i vocaboli come “fatto di natura collettiva”.

E' proprio questo punto di vista, quello per il quale architettura e città hanno

<sup>126</sup>Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* cit., p. 318.

<sup>127</sup>*La città, oggetto di questo libro, viene qui intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo riferirmi solo all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture; ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo.* Aldo Rossi, *L'architettura della città*, cit., p. 9 della introduzione.



cominciato insieme la propria storia, ed ambedue come fatto corale e dunque *permanente, universale e necessario*<sup>128</sup>, che le definisce entrambe nei termini di *una forma duratura e stabile, una forma condivisa*<sup>129</sup>. Antonio Monestiroli, che ha a lungo studiato l'architettura e la città, sostiene che la riconoscibilità di questa forma *duratura e stabile* è possibile solo quando si sia raggiunto uno stile. Ma aggiunge anche che *lo stile si "produce in positivo"*, ovvero che in un momento di crisi, e quello che attualmente attraversano architettura e città viene da più parti ritenuto tale, non è possibile codificarne uno<sup>130</sup>. Inversamente a questa ipotesi, che attribuisce alle difficoltà della fase i vuoti che si sono generati nella disciplina, interviene Uberto Siola, sostenendo che sia proprio la crisi stessa ad essere stata generata dalla mancanza di stile<sup>131</sup>. In tal senso, rispetto ad entrambe queste prospettive, ci appare straordinariamente ottimista, fiduciosa nei propri mezzi - che poi altro non sono che gli strumenti del progetto - l'opinione di un maestro dell'architettura italiana, solo di pochi anni precedente alle due opposte ipotesi già citate: *non è quindi il caso di parlare di morte dell'architettura - dice Gardella riferendosi alla crisi delle ideologie - ma invece di una nuova vita dell'architettura pur nelle sue contraddizioni, anzi, in questo momento storico, proprio per le sue contraddizioni*<sup>132</sup>. In quest'ottica ad un sistema di certezze, per quanto infrante, si sostituisce un insieme di promesse, dove lo stile più che una prescrizione imprescindibile, diviene una speranza.

Alla luce di queste riflessioni, ci appare più che mai pertinente la domanda di Fabrizio Spirito: *qual è l'architettura che oggi nella città e per la sua costruzione ha mantenuto questa promessa di stile*<sup>133</sup>? Probabilmente buona parte della risposta risiede tanto nella precisazione del ruolo che essa ha rivestito all'interno di questo scenario quanto nella sua definizione proprio in senso terminologico.

Percorrendo un "cammino a ritroso" fra le definizioni improprie che le sono state attribuite, la "*promessa di stile*" non è certamente mantenuta dalle conservazioni

<sup>128</sup> *L'architettura è un fatto così connaturato al formarsi della civiltà ed è un fatto permanente, universale, necessario.* Aldo Rossi, *ivi*.

<sup>129</sup> Antonio Monestiroli, *Cinque note sullo stile*, in *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari 2002 p. 116.

<sup>130</sup> *Lo stile è il requisito necessario perché un'opera d'arte sia promessa di felicità. (...) Lo stile, raggiunto anche da un solo artista, per esistere, deve diventare patrimonio collettivo. Dunque l'architetto deve aspirare alla definizione di uno stile, ma non è lui soltanto che lo definisce. È la collettività per cui l'architetto opera che riconosce nel suo lavoro uno stile raggiunto. Questo è il motivo per cui lo stile nell'arte, o almeno nell'architettura, si produce in positivo. È difficile pensare che possa esistere uno stile della crisi, perché, nel riconoscerlo, la collettività riconosce un obiettivo raggiunto, una possibile forma delle cose, rivelatrice della loro natura. I momenti di crisi, e il nostro è uno di questi, saranno momenti in cui ognuno, a modo suo, contribuirà alla conoscenza del mondo. Ma solo quando verrà raggiunto una convergenza forte fra il lavoro degli artisti e le aspirazioni i una collettività sarà di nuovo possibile parlare di stile.* Antonio Monestiroli, *ibidem*. 116-117

<sup>131</sup> *Non si sa se sia giusto parlare di crisi dell'architettura in questi anni. Probabilmente è più giusto parlare della mancanza di un riferimento certo ed univoco di tipo stilistico, che possa distribuire certezza in chi opera e criteri in chi giudica. Questa mancanza di riferimenti crea una situazione nuova rispetto alla storia di questo ultimo secolo, dove sistemi e modi più complessi di pensare all'architettura nel loro intreccio hanno rappresentato uno dei momenti più avanzati del pensiero contemporaneo.* Uberto Siola, *op. cit.*, p. 8.

<sup>132</sup> Ignazio Gardella in risposta a Curzia Ferrari, *Intervista con l'architetto Ignazio Gardella*, in Josè A. Dols, *L'architettura oggi*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1977, p. 56.

<sup>133</sup> Fabrizio Spirito, I "termini" del progetto urbano, *cit.*, p. 11.

statiche, dai riusi banali che di recente hanno troppo spesso occupato i campi operativi lasciati vuoti dal progetto d'architettura. Un progetto cui la definizione di "urbano" viene spesso fornita solo "a posteriori" e che sembra aver smarrito, nella assenza di ulteriori "spazi da urbanizzare", la sua ragione d'essere.

Nell'oblio di un suo compito storico, oggi più che mai necessario, quello di produrre "modificazione" in ciò che c'è, "l'architettura della città", ha lasciato sempre più frequentemente il terreno delle trasformazioni urbane ad altre modalità operative, come quella del restauro, confinandosi sempre più, nel disperato tentativo di perseguire ancora operazioni di tipo espansivo, nelle logiche degli "intervento-evento"; legati a circostanze eccezionali come gli expò, i giochi olimpici, la realizzazione di grandi infrastrutture, essi si configurano sempre più spesso come una mera "addizione" al contesto urbano precedente generandone una ulteriore frammentazione<sup>134</sup>.

Se è pur vero che storicamente, in occasione di accadimenti di portata straordinaria, si assisteva ad un notevole incremento della produzione architettonica e soprattutto di quella con un marcato carattere urbano, è innegabile che ad una "modalità espansiva" si accostava anche una "modalità trasformativa", capace di ritenere le preesistenze materiale operabile.

Significativo appare in tal senso l'esempio del piano di Roma voluto da Sisto V in occasione del giubileo del 1600: benché teso all'espansione della città verso la zona dell'altopiano dell'Esquilino, esso rappresenta contemporaneamente l'occasione per ricomporre i frammenti delle pianificazioni precedenti con numerosi elementi e parti di differente profondità storica, dalla colonna Traiana, al tessuto medievale a ridosso di Castel Sant'Angelo, fino alle sette Basiliche di fondazione paleocristiana, all'interno di in una nuova figura<sup>135</sup>.

Se si assume dunque come punto di vista, per la definizione del binomio architettura

<sup>134</sup> *Tale attitudine sviluppatasi con maggiore forza fuori dall'Italia, sulla base di una mistificante idea di "modernità" e a seguito di alcuni "eventi" urbani eccezionali, ridà corpo a un'idea dell'architetto-artista totalmente libero nelle sue manifestazioni creative e svincolato da responsabilità nei confronti dell'organismo urbano che cessa di essere un riferimento obbligato, per ridursi a semplice contenitore di "gesti d'autore" immersi nel magma dei "non luoghi".* Alberto Ferlenga, *Storia architettura geografia*, cit., p. 165.

<sup>135</sup> *Nel campo dell'urbanistica Sisto V fu uno di quei rari uomini che sono capaci di organizzare, di raccogliere i dati di fatto, e di eseguire il progetto. Egli mosse dall'opera dei suoi predecessori, la integrò col suo programma di pianificazione e indicò la via per i futuri sviluppi. (...) Fra il 1503 e il 1513 Giulio II aveva tracciato due strade diritte sulle rive del Tevere: la Lungara sulla riva destra e la Via Giulia sulla sinistra. Il suo successore Leone X (1513-1521) progettò la Strada Leonina (Via di Ripetta), quella più ad est delle tre strade che irradiano da piazza del popolo. Paolo II (1534-1549) è l'autore della strada simmetrica, via del Babuino, mentre quella centrale, sull'asse la via Lata (oggi il Corso) era fin dall'antichità la strada di accesso a Roma dal nord. (...) A questo punto lo sviluppo della città si volge risolutamente verso sud-est. Dalla collina abbandonata del Quirinale Pio V (1559-1565) tracciò nel 1561 una linea retta di due chilometri fino all'ineguagliabile Porta Pia, porta di Michelangelo. Questa via che dapprima si chiamò, dal nome del papa, Strada Pia è ora la via del Quirinale e via XX settembre. Qui ci troviamo già al centro della zona compresa nel programma di Sisto V. Infine l'immediato predecessore ed antagonista di Sisto V, Gregorio XIII (1572-1585), raddrizzò in parte la vecchia strada che univa Santa Maria Maggiore con la Basilica di San Giovanni in Laterano. Alla sua assunzione al potere nel 1585 Sisto V aveva così trovato una serie di sviluppi frammentari estendentisi, in ordine cronologico, da ovest a est. Egli seppe riunirli tutti in un programma unificato, che fu il suo grande piano regolatore. Sigfrid Gideon, *Spazio tempo architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1984, p. 87.*

e città, quello che li individua come due fatti posti in un rapporto di corrispondenza biunivoca, allora non si può non riconoscerne, sin dal loro comune esordio<sup>136</sup> e per tutto il corso della loro storia, la reciproca influenza, il loro presentarsi come due destini incrociati. La “tabula rasa”, la volontaria rinuncia a lavorare con “quello che c’è”, è una questione recente<sup>137</sup>. Anche quando una nuova idea di città si faceva strada nella cultura architettonica di un’epoca e con il preciso scopo di sostituirsi a quella che la precedeva, difficilmente le operazioni progettuali che ne conseguivano di strutturavano come completamente sradicate dal contesto urbano immediatamente precedente.

*Pensiamo alla città del Rinascimento che si costruisce sulle basi concrete della città gotica, ordinando gli elementi di questa in una prospettiva che collima con la generale idea di unità urbana propria di quella cultura. Una cultura che sopravanza la realtà da cui parte, che costruisce una realtà di cui ha già coscienza. Una coscienza che proviene dall’esperienza civile, religiosa, politica e scientifica del tempo, che ha spinto gli architetti a studiare l’architettura antica per trovare in essa le forme analoghe a questo mondo sperato. Senza la realtà della città gotica, e l’esperienza dell’architettura della città antica, la città del Rinascimento non sarebbe tale. Questo per dire che non è possibile pensare che la città del Rinascimento sia il risultato diretto della concezione del mondo rinascimentale, ne sia per così dire il rispecchiamento, (...) si può dire che la concezione del mondo del Rinascimento è il punto di vista da cui è stata analizzata la città antica per la trasformazione della città gotica<sup>138</sup>.*

Quando nel 1419 viene bandito il concorso per la cupola di Santa Maria del Fiore, il nuovo linguaggio architettonico, derivato dallo studio dei reperti classici, si era ormai notevolmente diffuso. Un nuovo modello urbano, profondamente differente dalla turrita città medievale, si andava diffondendo, ma benché la polemica contro il gotico

<sup>136</sup> Come i primi uomini si sono costruiti abitazioni e nella loro prima costruzione tendevano a realizzare un ambiente più favorevole alla loro vita, a costruirsi un clima artificiale, così costruirono secondo una intenzionalità estetica. Essi iniziarono l’architettura e un tempo con le prime tracce della città. Aldo Rossi, *L’architettura della città*, cit., p. 9 della introduzione.

<sup>137</sup> All’inizio del moderno non poteva non manifestarsi una sfiducia e anche un sentimento di rivolta ad assumere il limite, il condizionante come realtà dell’espressione (...) Si sono ricercate le forme dell’espressione pura, del significato nuovo, si è sentita la pesante e vischiosa presenza del già fatto rispetto a quanto di nuovo e di diverso si aveva voglia di dire. Questo ha portato ad allontanare l’architettura (...) dalle singole storie di singole città, dalla condizione contingente che il progetto deve saper risolvere in quel luogo, e a quel punto della storia. Fabrizio Spiri, *I “termini” del progetto urbano*, cit., p. 28.

<sup>138</sup> Antonio Monestiroli, *L’architettura della realtà*, cit., pp. 55-56.

fosse ormai definitivamente avviata, Brunelleschi non solo si assume l'onere di terminare la cattedrale preesistente, ma riesce ad elaborare un progetto capace di risignificare l'opera di Arnolfo di Cambio abbandonata ormai da oltre un secolo. Il lavoro del maestro trecentesco, non viene negato, ma assunto come premessa per la costruzione di una copertura capace, con la sua forma straordinariamente significativa, di raccontare l'intera evoluzione urbana di Firenze; una forma idonea, a un tempo, tanto a dialogare con la precedente immagine della città medievale, quanto a proporre una nuova identità urbana che tutt'oggi permane<sup>139</sup>.

L'esempio della città rinascimentale evidenzia una modalità di costruzione della città nel tempo che a prima vista può apparirci paradossale, ovvero che la sua forma è tanto più *duratura e stabile* quanto meno si cristallizza, quanto più risulta operabile mediante un nuovo punto di vista capace di rieditare ciò che "già c'è".

Appare dunque evidente che la diffusione della città contemporanea, la varietà dei manufatti che la compongono, la scarsa qualità che frequentemente li caratterizza, non possono comunque rappresentare, seppure unitamente alla crisi che attraversa ormai da anni la disciplina, una valida giustificazione al venire meno ad un compito storico dell'architettura, che è quello di svelare, trasformandole, le potenzialità latenti della città.

Se si può dunque individuare, all'interno di questa prospettiva, un significato per l'architettura e la città riassumibile in una definizione unitaria, il termine maggiormente pertinente ci appare "modificazione"<sup>140</sup>; nella reciproca trasformazione, anche dove tutto sembra perduto, esse realizzano la promessa, la speranza, di consegnarsi entrambe al futuro, senza però smarrire fra le macerie la tensione verso una figura capace di mantenere un carattere di "stabilità" e "condivisibilità", *una forma altra, tentativamente compiuta*<sup>141</sup>.

<sup>139</sup> *La polemica è rivolta contro le ultime, affascinanti mode del gotico cortese, non contro i primi grandi maestri del Duecento e del Trecento (...). Brunelleschi è contro l'Orcagna, non contro Arnolfo di cui, nella cattedrale interpreta e compie l'opera (...). C'era un dato preciso: la cattedrale ideata e iniziata alla fine del Duecento da Arnolfo, ampliata e costruita fino al tamburo nel corso del Trecento. Era un dato estremamente impegnativo (...). La chiesa era stata iniziata più di un secolo prima, da un maestro come Arnolfo: sviluppata e adeguata a situazioni nuove nel Trecento, da Giotto (con il campanile): ora, al principio del Quattrocento (...) si trattava di decidere anzitutto se completare semplicemente l'opera iniziata seguendo il progetto di Arnolfo, re-interpretarla assumendola come premessa oppure abbandonare l'antico progetto e fare qualcosa di totalmente nuovo, moderno. Il Brunelleschi sceglie la soluzione storica: non si atterrà al modello antico e non indulgerà alla moda, ma costruirà una forma piena di significato attuale sul fondamento storico della costruzione arnolfiana.* Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni Firenze 1968, pp. 87-96, vol. II.

<sup>140</sup> *La "modificazione" è nella sintassi linguistica, un modo di essere del modo, cioè della categoria del verbo, che definisce la qualità dell'azione (modo congiuntivo, indicativo, ecc.) quindi essa rivela anche la coscienza dell'essere parte di un insieme preesistente, la trasformazione introdotto in tutto il sistema dal cambiamento di una delle sue parti ed indica che essa si sviluppa nel tempo e, attraverso la radice etimologica che la ricollega al concetto di misura (modus), si congiunge poi al mondo geometrico delle cose finite.* Vittorio Gregotti, *Modificazione*, cit., p. 5.

<sup>141</sup> *Se, come scrive Manfredo Tafuri, «non è compito della storia ricomporre l'infranto ma neanche identificarsi con l'apologia del presente», è invece compito del progetto di architettura restituire criticamente di esso l'interpretazione di una possibilità di essere, volta a volta, in una forma altra, tentativamente compiuta.* Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, cit., p. 138

## 1.2.2 Permanenza e trasformazione

Analizzando il significato del termine città, e facendolo anche attraverso una indagine sulla sua natura di manufatto che si costruisce nel tempo<sup>142</sup>, emerge in maniera lampante come questa non possa continuare se non a partire dalla sua “trasformabilità”, dalla possibilità di riaffermare ancora una volta, mediante la riproposizione di ciò che di essa permane, la propria identità<sup>143</sup>. Analogamente, se il progetto urbano rappresenta il mezzo attraverso cui si esercita questa trasformazione<sup>144</sup>, esso si configura anche come una pratica conoscitiva, *rivelatrice di qualcosa che già esiste*<sup>145</sup>.

D'altra parte, *Il concetto di trasformazione implica l'esistenza di un materiale originario, una serie di elementi o componenti, dalla manipolazione dai quali si genera la forma dell'oggetto. Esso induce pertanto a prendere le distanze tanto dall'idea della pura invenzione della forma, tanto da quella del determinismo del modello. Ogni architettura può essere invece intesa come il risultato di una serie di trasformazioni operate su altre architetture*<sup>146</sup>.

La città che vuole continuare<sup>147</sup>, risulta dunque sospesa nella falsa dicotomia fra due termini, permanenza e trasformazione, che trovano la propria ragione l'uno nell'altro. Apparentemente, questa ragione sembra risiedere esclusivamente in una preposizione straordinariamente ovvia: se la città, come un qualsiasi altro manufatto, può essere sottoposta ad un processo di trasformazione, è proprio dal confronto con questo processo che si rivela ciò che di essa permane.

Ma questa visione delle cose presenta un limite enorme; eludendo di fatto il dato più eloquente della reale dimensione del termine permanenza, tende a sovrapporne il significato con quello di preesistenza, ne limita il senso da qualcosa che può “continuare ad essere”, che necessita dell' intervento della trasformazione per meglio

<sup>142</sup> *Il semplice presupposto di considerare la città non come dato, ma come costruzione, cioè come rappresentazione della sua storia, la città che cresce e si trasforma, significa investire la questione del progetto urbano di valenze inedite.* Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit., p. 18.

<sup>143</sup> *La vita degli edifici si fonda sulla loro architettura, sulla permanenza dei loro tratti formali più caratteristici, e benché possa sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò che permette di apprezzarne i cambiamenti. Il rispetto dell'identità architettonica di un edificio, è ciò che ne rende possibile il cambiamento, ciò che ne garantisce la vita.* Rafael Moneo, *La vita degli edifici e la Moschea di Cordova*, in *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 1, Umberto Allemandi & C. Torino 1999, p. 155.

<sup>144</sup> (...) *modificare è risignificare, riattualizzare, riutilizzare.* Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit., p. 18.

<sup>145</sup> *Ogni tema di architettura corrisponde ad un elemento della costruzione della città, ha una sua funzione strettamente legata alla vita della collettività (...). L'attività dell'architetto è dunque un'attività rivelatrice di qualcosa che già esiste che egli deve conoscere e rendere evidente, che egli deve, per così dire, trasformare di nuovo in architettura. È questo l'aspetto che fa del progetto un'attività conoscitiva nel senso più generale del termine, un'attività che trasforma un'aspirazione, la tendenza a qualcosa di appena intravisto, in un dato reale e materiale che sia una forma riconoscibile della sua realizzazione.* Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, cit., pp. 22-23.

<sup>146</sup> Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità*, Città Studi Edizioni, Torino 1994, p. 106.

<sup>147</sup> *Io credo in Parigi. Io spero in Parigi. Io supplico Parigi di sapere fare oggi, nuovamente il gesto della sua storia: continuare!* Le Corbusier, *Il piano "Voisin" di Parigi*, conferenza tenuta a Buenos Aires il 18 ottobre 1929, in *Precisazioni*, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 196.

consegnarsi al futuro<sup>148</sup>, a un “qualcosa che è stato” e che può essere rilevato soltanto come cristallizzato ad un tempo che non è più rappresentativo della condizione attuale<sup>149</sup>.

Dunque solo ciò che è capace, all’ interno della città, di durare, sia pure con modalità differenti, di riproporsi ancora una volta come materiale operabile, può essere definito “permanenza”, e soltanto un processo di trasformazione capace di farne un proprio materiale, può a pieno titolo definirsi “progetto urbano”<sup>150</sup>; mediante tale legame con qualcosa che perdura, che ha già una sua propria realtà fisica, che permane comunque ed anzi proprio in virtù della modificazione, esso si configura quindi, come un processo profondamente legato alla realtà.

È proprio all’interno di questa condizione di realistica che prende corpo il senso di un progetto inteso come strumento di conoscenza: *se non esiste nessun processo conoscitivo che non abbia al suo interno l’obbiettivo di trasformare ciò che si conosce*<sup>151</sup>, è vero anche che non può esistere alcun processo di trasformazione capace di prescindere dalla cognizione dell’oggetto che modifica, perché l’esigenza di indagare profondamente ciò su cui si agisce, rappresenta la condizione fondamentale, necessaria, affinché tale azione non si traduca in un arbitrio ma nell’unica strada possibile per consegnare al futuro ciò che permane.

L’ assimilazione del progetto urbano a strumento di attività conoscitiva, lo configura dunque come un processo di trasformazione sempre teso all’ oggettività; tale tensione, si esplicita infatti proprio attraverso la continua indagine che esso conduce su due differenti, ma non disgiunte realtà: la prima, contingente e locale, è rappresentata dalla situazione specifica all’interno della quale opera, dalla memoria dei luoghi espressa proprio da “quello che c’è”, ed è una realtà che potremmo definire “fisica”, la seconda, di carattere universale, si misura con le soluzioni che nel tempo sono state suggerite da esperienze simili, con le risposte che hanno prodotto,

<sup>148</sup> *È permanenza in quanto sopravvive oltre i limiti di una periodizzazione storica.* Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit., p. 18.

<sup>149</sup> *Si tende a pensare che la vita degli edifici si concluda con la loro costruzione e che l’integrità di un edificio stia nel conservarlo esattamente come lo hanno lasciato i suoi costruttori. Ciò ridurrebbe la sua vita alla realtà consolidata di un istante preciso.* Rafael Moneo, *op. cit.*, p. 154.

<sup>150</sup> *La questione del progetto urbano può rimettere tutto in discussione per dare risignificato al progetto di architettura dei nostri tempi, Contro l’intervento incentrato sulla libertà di pensiero come volontà di controllo e di determinazione della trasformazione, la sua qualità precipua diventa la comprensione, decodificazione e decostruzione di una determinata situazione.* Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., [retro copertina](#).

<sup>151</sup> Ludovico Fusco *Preesistenza e trasformazione*, CLEAN, Napoli 1988 p. 16.

stratificandosi, *una più avanzata* definizione<sup>152</sup> di quel tema, rappresentando dunque, in qualche modo, una *realtà storica*<sup>153</sup> che si sedimenta per analogia. Ed è nelle connessioni fra queste due realtà che il progetto, processo di trasformazione che le indaga, individua le modalità capaci di riproporre, ancora una volta, ciò che permane e con esso l'identità della città stessa<sup>154</sup>.

Assemblaggio talvolta fortuito di frammenti e rovina anch'essa<sup>155</sup>, la città contemporanea può continuare solo agendo mediante la conoscenza dettagliata di entrambe queste condizioni di realtà. Il solo modo di operarvi, è quello che passa attraverso l'investigazione simultanea di questi due fronti, uno "specifico", l'altro "universale", uno mnemonico, l'altro storico, dove l'oblio dell'uno o dell'altro aspetto, conduce sempre e comunque all'arbitrio; perché la grande varietà di oggetti di cui la città contemporanea è cosparsa, le differenti modalità del permanere che li caratterizzano, sono *verità dello specifico*<sup>156</sup>, che necessitano di una attenzione archeologica di una conoscenza minuta, locale, che rischia però di smarrirsi nell'infinitamente piccolo se dimentica di confrontare e misurare la propria differenza con la storia<sup>157</sup>.

Ma analogamente la storia, posta da sola di fronte alla frammentarietà della città contemporanea, non può comprenderne, con il suo troppo ampio orizzonte, le opportunità apparentemente minime di trasformazione, non può riconoscere il senso di un oggetto che pur non potendo più raccontare compiutamente se stesso, può essere ancora materiale operabile, perché il suo fine è "raccontare", non "usare". La storia, da sola, non può *leggere ciò che non è mai stato scritto*<sup>158</sup>, perché le manca l'immaginazione necessaria per essere processo di trasformazione. Il suo compito, in una condizione del genere, è suggerire analogie, è la narrazione dell'evoluzione di un tema, non l'arbitraria imposizione di un modello.

Il tal senso, appare profondamente significativo il confronto fra due esperienze

<sup>152</sup> (...) un tema di architettura non ha una sua forma, ne ha tante diverse quanti sono i suoi svolgimenti. Esso contiene però tutto il significato che si è accumulato nella sua storia. Affrontare un tema di architettura vuol dire affrontare la questione di questo significato, non attribuirgli di volta in volta un significato diverso, bensì conoscerlo e rappresentarlo di nuovo in una sua più avanzata definizione. Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, cit., p. 24.

<sup>153</sup> (...) ogni progetto di architettura si fonda su una ben determinata attività conoscitiva, (...) il materiale concreto oggetto di tale attività conoscitiva è duplice: la realtà esterna nei suoi nessi con l'architettura e la realtà storica dell'architettura e che un'idea di architettura si fonda sui rapporti fra questi due aspetti della realtà. Antonio Monestiroli, *ibidem*, p. 18.

<sup>154</sup> Il contenuto di queste molteplici possibilità di memorie deve potersi confrontare e nel confronto si tematizza. La differenza con la storia non è quindi così radicale. È vero che il tema di progetto registra solo somiglianze o analogie, ma perché si possa enunciare nella sua condizione di generalità, bisogna pure che gli esempi o i periodi cui si fa riferimento siano in qualche misura riconoscibili e quindi differenziati. Ma è determinante che nel ricostruire la memoria del luogo e quindi la ricerca del tema, le analogie passino in primo piano. Nel momento in cui si risale all'originario e poi si prendono in considerazione le successive trasformazioni, comincia a prendere corpo una figura, che tende a riproporsi, che esprime una forte resistenza ai cambiamenti, come una sempre più stabile presa di coscienza della propria identità che si realizza nel tempo. Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, cit., p. 156.

<sup>155</sup> È l'idea stessa di città che va in rovina. È possibile fotografare questa differenza: il secolo inizia con l'esortazione lasciamo la città vecchia così dove si trova e costruiamo altrove la nuova (dove l'altrove propone una pagina bianca, su cui mettere un segno, dove costruire la nuova città) mentre alla fine il limite è assente, l'altrove è uno spazio già urbanizzato in cui eventualmente spostare il centro. Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, cit., p. 13.

<sup>156</sup> Cfr. Vittorio Gregotti, *Le verità dello specifico*, cit.

<sup>157</sup> È questo il paradosso dell'archeologia. Dobbiamo sempre riferirci a qualche grammatica, altrimenti cadrebbe ogni differenza tra esempi monumentali ed emergenze diverse. Se la Storia è questa grande grammatica dell'agire umano che la nostra civiltà non ha mai smesso di proporre, anche dicendo che questa non è che una macchina di rimozione. Dobbiamo partire di lì per parlare di ciò che la storia ha rimosso. (...) Non si dà archeologia se non a partire dalla Storia, da quella arbitraria selezione a cui dobbiamo ancorare la nostra ricerca degli oggetti che sono stati esclusi, sepolti, dimenticati per effetto della selezione stessa. Gianni Celati, *op. cit.*, p. 213.

<sup>158</sup> Walter Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus* (1962), Einaudi, Torino 1995, p. 74.

progettuali, quella della “*Ipotesi di utilizzazione e restituzione architettonica del teatro romano di Sagunto*”<sup>159</sup>, e quella del progetto di “*Riabilitazione e restituzione del teatro romano di Brescia, anche per uso teatrale dello stesso*”<sup>160</sup>. Eseguite entrambe dallo stesso architetto, Giorgio Grassi e riguardanti ambedue il medesimo tema, ovvero il teatro romano e la sua relazione con il contesto urbano, riassumono in maniera paradigmatica, nel reciproco raffronto, la duplice condizione di appartenenza, tanto ad una situazione specifica, particolare, dettata dalla propria singolare modalità di permanere, quanto alla più generale idea dell’architettura del teatro romano e del suo rapporto con la città; nella prima condizione, si addensano tutti i tratti distintivi di ciascun progetto, si compie la decifrazione dei materiali ancora operabili, si delinea l’univocità della risposta, nella seconda si esprimono *con maggiore chiarezza e in forma più compiuta il loro oggetto (un teatro romano) e insieme il loro comune problema (l’architettura oggi di fronte all’architettura romana)*<sup>161</sup>.

Già dal confronto dei “titoli” che precisano il significato dei due interventi<sup>162</sup>, emergono immediate tanto le specificità che li contraddistinguono, che i tratti comuni, tratti che potremmo individuare quasi come riassunti dal termine “restituzione” appartenente ad entrambe le definizioni. È infatti costante in ambedue i progetti, la volontà di riconsegnare quello spazio tanto a se stesso, al suo reale significato di essere teatro prima che rovina, quanto alla città, intenzione che si esplicita soprattutto nella tensione verso l’unità spaziale del manufatto, nella riproposizione di quella figura chiusa all’esterno che è il teatro romano, che consente, ad un tempo, il ripresentarsi della sua autentica modalità di relazione con la città e la possibilità di una sua rifunzionalizzazione. Ciò che ne deriva, è la restituzione, appunto, di una compiutezza, ma una compiutezza non necessariamente “finita”<sup>163</sup>, il cui scopo ultimo non è il “com’era dov’era”, il ripristino di una condizione ormai perduta, cristallizzata in un istante preciso, ma la possibilità di risarcire i due manufatti di una identità sepolta,

<sup>159</sup> La definizione dell’intervento è desunta dal testo: Giorgio Grassi, *Ipotesi di utilizzazione e restituzione architettonica del teatro romano di Sagunto*, in *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli Milano 2000.

<sup>160</sup> La definizione dell’intervento è desunta dal testo: Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003.

<sup>161</sup> *Dopo l’esperienza unica e per molti versi irripetibile del teatro romano di Sagunto, (...) l’idea di affrontare un tema analogo proprio a partire dall’esperienza di Sagunto mi aveva lasciato alquanto dubbioso all’inizio (...). L’idea stessa, il fatto cioè di misurarsi direttamente con l’architettura romana (cosa che, a pensarci bene, almeno idealmente faccio ogni volta che mi metto al lavoro) non mi attirava più come al tempo di Sagunto, dove l’entusiasmo per l’autenticità e anche la novità di quel lavoro aveva preso un po’ tutti compresi i politici, non mi affascinava più allo stesso modo, visto il precedente, ma mi sembrava anche altrettanto legittima e altrettanto importante proporla qui, in questa situazione particolare e almeno altrettanto straordinaria di Brescia. (...) Le molte differenze che il caso di Brescia presentava rispetto a quello di Sagunto era un elemento favorevole della nuova iniziativa e aveva in più l’opportunità di mostrare che è soltanto l’obiettivo, il “perché” del lavoro, insieme all’occhio con cui si guarda, ciò che non cambia da un progetto all’altro, per il resto ogni caso è un caso a sé e trova solo in sé e nelle sue particolari condizioni la sua risposta, la sola risposta possibile a quelle condizioni, quella risposta appunto unica e irripetibile. In questo senso anche l’esperienza di Sagunto non sarebbe servita a niente per questo nuovo lavoro, ma ciò nonostante sapevo anche che questo nuovo lavoro sarebbe stato impensabile senza quella precedente esperienza. È questo il particolare destino di ogni progetto, di ogni buon progetto, quello di seguire una strada che è ogni volta nuova e di essere per questo ogni volta solo di fronte al suo problema, senza per questo competere o diventare per questo alternative, anzi avrebbero potuto esprimere con maggiore chiarezza e in forma più compiuta il loro oggetto (un teatro romano) e insieme il loro comune problema (l’architettura oggi di fronte all’architettura romana). Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, pp. 8-9.*

<sup>162</sup> I due interventi sono stati variamente definiti dallo stesso Grassi in differenti pubblicazioni e nel corso di svariati incontri pubblici sull’argomento. Fra le tante, sono state individuate questi due “titoli” dai testi sopra citati alle note 157 e 158 poiché appaiono particolarmente significativi nell’esplicitare le logiche dei due progetti.

<sup>163</sup> *A Sagunto quel che si vuole far apparire è esclusivamente l’architettura romana, l’architettura romana del teatro di Sagunto oggi. Tutto il resto viene escluso a costo di farlo risultare, come in effetti risulta un teatro incompleto. Un teatro romano cui mancano dei pezzi, pur di essere in ogni sua parte un’architettura contemporanea. Giorgio Grassi, *Il carattere degli edifici, «Casabella»*, n° 722, 2004, p. 8.*



di un sistema di relazioni con la città ormai smarrito.

É nella singolarità delle condizioni dei due teatri però, che ciascun progetto trova la modalità attraverso la quale tendere a questa compiutezza, quello per Sagunto, mediante una operazione prevalentemente di “addizione”, quello per Brescia, nella sottrazione di *quanto, senza svolgere un proprio riconoscibile ruolo espressivo, si oppone alla restituzione di quello spazio*<sup>164</sup>.

Il teatro spagnolo, si presentava infatti, prima dell'intervento, come una “rovina artificiale” dalla immagine paradossalmente integra, frutto di erronee interpretazioni che lo avevano ricondotto ad una figura di teatro aperto “alla greca”<sup>165</sup>; grazie alla sua collocazione a mezza costa fra città antica e acropoli, fra centro storico e castello, esso non aveva mai completamente smarrito il suo specifico ruolo urbano, e proprio il particolare valore di posizione di cui era investito, rendeva ancor più evidente *l'importanza del suo perduto incredibile fuori scala e del suo isolamento sul pendio che separa le due parti di città*<sup>166</sup>. É dunque l'addizione di una nuova *scaenae frons* che restituisce al teatro di Sagunto tanto le *relazioni spaziali originali in questo luogo, (quanto) le giuste gerarchie fra quelle parti della città che del resto non avevano mai modificato la loro relazione reciproca*<sup>167</sup>.

A Brescia invece, questa relazione risulta quasi completamente perduta, assorbita dalla trama della città storica della quale il teatro rappresenta sostanzialmente un isolato. Se a Sagunto, nel tempo, la rovina era stata più volte operata nel tentativo di restituirla ad una condizione, seppure errata, di “intero”, qui la frammentarietà è l'attributo che caratterizza tanto gli interventi relativamente recenti di restauro, quanto lo stato di conservazione stesa del manufatto; la crescita della città aveva infatti generato una autentica situazione “archeologica”, dove il teatro risultava per buona parte seppellito nelle fondazioni del trecentesco palazzo Maggi-Gambara che, espandendosi fino al XVII secolo, ne occupava quasi interamente il sito; ad

<sup>164</sup>Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, cit., p. 57.

<sup>165</sup>*Prima del nostro intervento, la rovina del teatro di Sagunto si presentava con tutta l'efficacia del suo romantico spettacolo, ma anche con tutta l'ambiguità del suo attuale manufatto (le murature del corpo scenico apparentemente compiute fino alla quota del palcoscenico e la cavea anch'essa praticamente intatta nella sua struttura rustica), infatti a determinare questa figura apparentemente integra del teatro erano ben pochi i reperti autentici rimasti, tutto il resto era il risultato della ricostruzione mimetica (...) a cui devono aggiungersi quegli errori di interpretazione della rovina (...) che hanno portato alla definitiva conferma di quella figura di teatro “alla greca” aperto sul paesaggio, che già prima di queste aggiunte aveva indotto in errore più di uno storico locale.* Giorgio Grassi, *ibidem*, p. 9.

<sup>166</sup>Giorgio Grassi, *ivi*.

<sup>167</sup>Giorgio Grassi, *ibidem*, p. 10.

accentuare la situazione di frammentazione, contribuiva anche la grande autonomia tipologica e volumetrica dello stabile che consentiva, solo nella sua composizione complessiva, di rintracciare la forma delle murature della cavea e del corpo scenico.

Una campagna di scavi discontinua sia nel tempo, ma soprattutto negli intenti, caratterizza gli interventi di restauro eseguiti sul teatro per gran parte del novecento. La demolizione di palazzo Maggi-Gambara, eseguita anche nelle sue parti più significative per mettere in luce i resti del manufatto antico, si arresta poi, come in preda ad un pentimento, lasciandone in piedi solo un'ala, ridotta quasi allo stato di rudere, nella parte del *parascaenium* ovest. La "liberazione" del monumento eseguita in modo così irregolare, ne aggrava il degrado, e se ne cancella la condizione "fisica" di seppellimento, non ne elimina l'isolamento che ne consegue, poiché non ripristina minimamente i rapporti di continuità storica con la città.

Se l'intento del progetto di Grassi, è comunque come per Sagunto, la *restituzione dell'unità spaziale del manufatto antico, compatibilmente con i materiali originali e i mezzi espressivi di cui oggi disponiamo (e del) recupero del ruolo urbano del teatro come edificio pubblico nella città*<sup>168</sup>, l'operazione si avvale stavolta di altre modalità. A Brescia la necessità è anche "sottrarre", sgombrare il campo da quei frammenti, come le fondazioni del palazzo demolito che ancora insistono sulla cavea, che non concorrono alla definizione di quello spazio, ma è anche considerare molti di essi come materiale operabile, capace di ricomporsi con una nuova identità nella figura del teatro romano. Se per Sagunto il senso complessivo dell'intervento deriva soprattutto dal suo particolare valore di posizione, dalla necessità di quella figura per quel luogo, stavolta è invece addensato intorno al criterio di selezione delle rovine, dalla capacità o meno che queste hanno di stare nel progetto ritrovandovi un ruolo e con esso una forma.

La tensione verso l'unità del manufatto, se da un lato è capace di tenere insieme

<sup>168</sup>Giorgio Grassi, *ibidem*, p. 57.

frammenti tanto differenti, dall'altro, non ne nega le peculiarità, sottolineate anche dalle differenti soluzioni tecniche scelte per la *cavea* e per il corpo scenico; a differenza della precedente esperienza spagnola, esso stavolta è sostanzialmente un pezzo del centro storico che non avrebbe senso restituire ad un ipotetica dimensione originale, ma che nell'inglobare il frammento di palazzo Maggi-Gambara, quasi ricostruisce il vecchio edificio demolito nelle forme della *scaenae frons* romana. Questa, a sua volta, si "ridimensiona" rinunciando al suo "fuori scala" e si riconduce dalla vistosa emergenza che doveva rappresentare in origine a elemento omogeneo al contesto urbano, costruendosi come *un pezzo di città che tenesse conto esplicitamente, quasi didascalicamente, della sua storia come architettura*<sup>169</sup>.

In tal modo, nei frammenti divenuti necessari al compimento del racconto, si produce la trasformazione dell'esistente, *si ricostruiscono nel permanere, nei modi in cui le pietre di un'epoca si tramandano nella successiva insieme alle forme, nell'evoluzione del concetto d'uso, come categorie della costruzione dell'enunciato: la consuetudine, la regola, la tradizione e le modalità della sua riedizione*<sup>170</sup>.

### 1.2.3 Tradizione e innovazione

(...) *Le pietre d'attesa. E' un'espressione che usa uno storico francese Henri Pirenne parlando della città del medioevo. Ma io non ripropongo qui questa immagine dentro una sorta di esercizio di inseguimento all'indietro per scoprire sempre nuovi fenomeni d'abbandono. In realtà proponevo questa immagine delle pietre d'attesa di Henri Pirenne perché mi sembra che nel suo libro sulle città medievali ci fossero delle intuizioni che forse possono essere riprese (...). Pirenne parla del fenomeno delle città morte, città che rimangono come città di pietra ma svuotate di vita urbana. (...)* Così Pirenne dice questa frase molto bella «Quelle città morte erano per così dire

<sup>169</sup>Giorgio Grassi, *ibidem*, p. 11.

<sup>170</sup>Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., p. 5.

*pietre d'attesa: intorno alle loro mura le città stavano per prendere forma con la rinascita economica i cui sintomi che erano apparsi nel decimo secolo, si erano ormai resi manifesti». Ora è chiaro che questo fatto per cui un manufatto abbandonato diventa un luogo di attesa di un altro evento non si verifica sempre. L'abbandono è una categoria molto generica, molto complicata. L'abbandono è a volte semplicemente disfacimento o rovina, Qualche volta accade che l'abbandono stia a significare l'attesa di un nuovo evento, che le pietre attendano una vita diversa che vi si può insediare, e Pirenne così parla delle città romane. Dice che le città antiche romane per ragioni geografiche verranno poi riusate per la loro collocazione e poi ancora per essere un bene economico dal quale non si poteva prescindere. Ma, infine, lì la vita ritorna, perché le città romane erano, dice Pirenne, un riferimento anche d'ordine psicologico, o d'ordine culturale complessivo<sup>171</sup>.*

Se le città romane, vengono ritenute materiale operabile per la città ancora medievale, se la vita torna a pervaderle, non è dunque soltanto per una ragione "pratica"; accanto ad una opportunità "geografica", coesisteva la volontà di proseguire una tradizione<sup>172</sup> che pur declinandosi, come era già del resto accaduto per l'architettura romana stessa, secondo modalità locali, non si era mai, soprattutto in Italia, realmente interrotta<sup>173</sup>.

Ancora oggi è dunque nella riedizione di ciò che permane, sia pure nelle forme frammentate delle *pietre d'attesa*, che si compie un recupero non soltanto "fisico", quello del manufatto stesso, ma soprattutto mnemonico. Mediante l'innovazione, il *nuovo evento* che esse attendono *perché una vita diversa vi si possa insediare*, le pietre trapassano dallo stato di rovina a quello di progetto, coprendo un percorso che le iscrive tanto in una tradizione specifica, locale, legata alla memoria dei luoghi, quanto in una più generale tradizione disciplinare<sup>174</sup>. Se nelle differenti modalità del permanere, riconosciamo infatti la consuetudine dei luoghi<sup>175</sup>, è nella loro

<sup>171</sup> Daniele Vitale, *Le pietre d'attesa*, cit., p. 39.

<sup>172</sup> *L'insediamento dei germani nel bacino del Mediterraneo non segna affatto l'inizio di una nuova epoca per la storia d'Europa. Per quanto grandi siano state le sue conseguenze, gli invasori non hanno tutta via fatto tabula rasa del passato e cancellato la tradizione, il loro obiettivo non era distruggere l'impero romano, ma stabilirvisi per goderne. Tutto sommato ciò che conservarono supera di molto ciò che distrussero e quanto apportarono di nuovo.* Henri Pirenne, *Le città del medioevo*, Editori Laterza, Bari 1999, p. 8.

<sup>173</sup> (...) *l'architettura gotica italiana è diversa da quella francese inglese o tedesca (...) L'attuale Stato italiano, infatti, (...) era costituito da numerose piccole potenze indipendenti estremamente individualistiche. (...) Questa frammentarietà è il motivo principale delle grandi differenze tra l'arte veneziana e l'arte fiorentina (...). L'eredità dell'antichità classica fu il primo fattore e di gran lunga il più importante nello sviluppo delle arti in tutta Italia. Se ciò è particolarmente evidente in città come Roma o Verona, dove sopravvivono numerosi edifici di epoca romana, è anche vero, seppure in maniera alquanto più indefinibile, per città come Firenze, in cui il sentimento repubblicano si era plasmato, con chiara consapevolezza, sulla repubblica romana, si da rendere fortemente percettibile una tendenza a considerare il passato classico sia come norma di comportamento civile, che come regola di architettura. La perennità della tradizione classica è, naturalmente, la caratteristica fondamentale di tutta l'arte italiana. (...) La chiesa di san Miniato appena fuori Firenze ha una facciata che si può datare intorno al 1090, la cui forma caratteristica, con gli archi a tutto sesto sostenuti da colonne e il timpano triangolare, è un remoto richiamo all'architettura antica. L'effetto coloristico ottenuto dal contrasto tra marmo biancastro e marmo verde scuro, quasi nero, adoperato per mettere in risalto le membrature architettoniche è una caratteristica dello stile romanico che non sembra avere riscontri nell'antichità: Sembra tuttavia che nel Duecento e Trecento, fosse opinione comune che questi edifici risalissero a un periodo molto anteriore a quello effettivo; sappiamo per esempio che il battistero di Firenze veniva generalmente considerato un antico tempio pagano trasformato per uso cristiano, non è quindi, forse arrischiato supporre che i tradizionalisti ritenessero edifici come San Miniato o il battistero autentiche vestigia di epoca romana e, di conseguenza, modelli da imitare migliori delle nuove idee francesi in voga.* Peter Murray, *L'architettura del rinascimento italiano*, Economica Laterza, Bari 1998, pp. 3-5.

<sup>174</sup> *Due forze essenziali compongono la tradizione; una è verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini.* Ernesto N. Rogers, *Responsabilità verso la tradizione*, «Casabella-continuità», n°202, 1954.

<sup>175</sup> Cfr. nota 170.

riformulazione che collochiamo lo spazio del progetto, *nel vitale connubio tra le energie autoctone della tradizione spontanea, con gli originali apporti di quelle correnti che formano il patrimonio universale del pensiero*<sup>176</sup>.

In tal modo il progetto, risulta debitore tanto alle sue origini quanto ai suoi fini, le prime recuperabili soltanto attraverso l'innovazione che esso produce, i secondi, derivati dalla capacità stessa della innovazione *di intendere il passato non come ciò che non è più ma come una storia incompiuta, una verità ancora in sospenso*<sup>177</sup>, la cui continua riscrittura sia capace di *far progredire il corpo dello statuto disciplinare, che altrimenti rimarrebbe cristallizzato in una unica definizione. (...) Storicizzare la pratica e l'operatività dell'architettura oggi, mostra in maniera esemplare che le condizioni determinate dalla singolarità delle esperienze, dal particolare, sono inscindibili dal valore della conoscenza scientifica, e cioè dal generale*<sup>178</sup>.

É in questa duplice condizione di appartenenza, che di delineano le modalità dell'unica operazione possibile affinché sia data tradizione autentica: il progetto come strumento di rinnovamento capace di garantirne la prosecuzione. É infatti nel confronto dialettico con l'innovazione, che si costruisce il senso di una tradizione come "durata"<sup>179</sup> piuttosto che come pedissequa rappresentazione di un passato di cui non è possibile che *l'inerte ripetizione*<sup>180</sup>.

Se da un lato può apparire perfino pleonastica la considerazione per cui tradizione e innovazione rappresentano gli elementi di un binomio il cui senso si precisa proprio nel rispecchiamento reciproco dei due termini, molte sono state e sono a tutt'oggi le obiezioni sollevate nei confronti di questa ipotesi. Vi è infatti da un lato un fronte della "conservazione"<sup>181</sup> che, negando ogni processo di innovazione, nega di fatto il principio stesso della durata, della permanenza; di contro esiste ancora un forte pregiudizio ideologico nei confronti di un concetto, come quello di tradizione, che presenta un indiscusso legame con la memoria ed i suoi luoghi. Largo credito ha

<sup>176</sup>Ernesto N. Rogers, *op. cit.*

<sup>177</sup>Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, cit., p. 12.

<sup>178</sup>Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit. p. 29.

<sup>179</sup> (...) *tradizione non significa realtà di ciò che è stato. Al contrario: tradizione significa realtà di ciò che è durevole.* Giorgio Grassi, *Un parere sulla scuola e sulla condizione del nostro lavoro*, «Domus» n° 714, 1990, p. 20.

<sup>180</sup>*Ben a torto si riduce il concetto di tradizione a quello di abitudine passiva e meccanica e a una specie di irrigidimento e sclerotizzazione di atti che già furono inventivi, e il concetto di imitazione alla copia servile e alla semplice riproduzione. Se è vero che talvolta la tradizione degenera in convenzionalità esteriore e l'imitazione scade a inerte ripetizione, è anche vero che sia l'una che l'altra, nel loro significato più genuino e positivo, implicano innovazione e creatività, anzi sono tali che solo con la libera innovazione spiegano al continuità, dando luogo ad un arte che afferma la propria originalità proprio mentre prosegue l'antica, traendone sollecitazione e alimento e accettando di ricollegarle e ispirarsi.* Luigi Pareyson, *Arte e storia*, in AA.VV. , *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1959, p. 1889.

<sup>181</sup>*Perché rischiamo di trasformare l'attivo di una fortunata eredità nel passivo di un immobilismo soffocante? Le cause sono numerose e di varia natura, la gran parte delle quali riconducibili al vecchio scontro ideologico fra chi sostiene che tutto debba rimanere «com'era dov'era» e chi ritiene invece che la coesistenza di antico e nuovo renda possibile sia la tutela dei nostri monumenti ed ambienti sia la vita che in essi si svolge.* Renato De Fusco, *Dov'era ma non com'era*, Alinea, Firenze 1999, p. 10.

infatti ancora oggi, una concezione “romantica” che concepisce un processo creativo, come quello progettuale, sostanzialmente penalizzato da qualunque tipo di regola, di “condizionamento”, compresa la relazione con ciò che lo precede<sup>182</sup>.

Non poche sono le contraddizioni, nonché gli equivoci, che una visione del genere porta con sé. Il tratto maggiormente paradossale che la caratterizza è l’idea che si possa distinguere, all’interno di ogni opera, l’elemento costante da quello originale, il “nuovo” dal “vecchio”, ponendosi in definitiva in maniera simmetrica rispetto al “fronte della conservazione”; entrambi infatti negano quella necessaria condizione di “attualità” insita in una tradizione autentica, perseguibile solo attraverso il suo incessante recupero, la sua continua riformulazione.

Questa “conoscenza creativa” di ciò che è stato, è possibile solo uscendo dall’equivoco che esista un processo storico unitario, rispetto al quale porsi “a favore” o “contro”<sup>183</sup>, e non una pluralità di storie all’interno delle quali agire pur tenendo fede ad un unico percorso disciplinare; i concetti stessi di appartenenza, di identità, implicano l’esistenza di differenti tradizioni che un progetto inteso come strumento critico, capace di produrre una modificazione autentica, non può non acquisire, come materiali necessari per la sua formulazione<sup>184</sup>.

Certo in questo scenario del molteplice, dove la specificità diventa una condizione imprescindibile, *per conciliare originalità e continuità ci deve essere un fondamento*<sup>185</sup>; il pericolo è quello di rimanere prigionieri nel “caratteristico”, *nella operazione empirica di riduzione del progetto a opera di riadattamento, di scioglimento della forma architettonica in garantismo ambientale*<sup>186</sup>. Il nuovo evento che riporta la vita nelle *pietre dell’attesa*, non può dunque ridursi a quella mera “decorazione ambientale” che finirebbe con il rappresentare se le risposte alla vocazione di ri-composizione delle rovine vengono cercate solo nel contesto che le ha prodotte. Se ci si ferma alla lettura del caso specifico, se si rinuncia ad intrecciare

<sup>182</sup> Il progetto di architettura richiede grande libertà di riflessione e di espressione, ma non necessita libertà assoluta di condizioni, che al contrario rappresentano per esso un materiale resistente e non sostituibile, da criticare e plasmare proprio per mezzo del progetto. È proprio l’articolazione e la specificazione di questo materiale che io temo assuma una progressiva convenzionalità, e quindi configuri una libertà silenziosamente condizionata che rende impraticabile la fondazione di ogni autentica differenza. Vittorio Gregotti, *Dentro l’architettura*, cit., p. 25.

<sup>183</sup> Nel concetto romantico, la creatività non tollera alcuna normativa: o è assoluta o non lo è. L’alternativa alla creatività senza condizioni e senza legami col passato, pura ribellione e rottura, è l’imitazione, la ripetizione meccanica e inerte, la continuazione sterile e di maniera. Fabrizio Spirito, *I “termini” del progetto urbano*, cit., p. 114.

<sup>184</sup> Credo perciò che non sia inutile considerare il lavoro progettuale come un lavoro ermeneutico, un problema di legittimazione che si risolve attraverso questi due mezzi: riconoscimento dell’appartenenza e messa in forme. Il riconoscimento dell’appartenenza è la constatazione delle tracce, (...) la messa in forme è il progetto stesso, cioè le scelte formali, l’uso di materiali e la convocazione di elementi del passato, di citazioni; essa accade attivando delle tradizioni assiologiche, linguistiche, di aspettative di senso. Gianni Vattimo, *Progetto e legittimazione I*, “Lotus International” 48/49, 1986, p. 122.

<sup>185</sup> Fabrizio Spirito, *I “termini” del progetto urbano*, cit., p. 115.

<sup>186</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l’architettura*, cit., p. 74.

le necessità della contingenza con quelle dell' avanzamento disciplinare complessivo, non si potrà mai produrre quel "vitale connubio" invocato da Roges. *La necessità diventa bellezza solo quando il riferimento al generale, la storia del tema, interseca la storicità e l'attualità di quell' area, solo quando la tradizione del linguaggio specifico del disciplinare permette di comprendere e di risolvere la domanda di trasformazione*<sup>187</sup>.

*Se in ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla*<sup>188</sup>, a quell' appiattimento che può presentarsi tanto nelle forme dell' adesione passiva alle consuetudini che in quelle più subdole del "nuovo a tutti i costi", vi sono periodi, momenti storici, in cui il "pericolo" di scivolare in queste modalità di adattamento acritico è maggiormente in agguato. Uno di questi, per certi versi assimilabile a quello attuale, è stato rappresentato dalla fase che attraversarono i Maestri dell'architettura italiana quando *una difficile dialettica fra il conoscere e l'agire, si impose all'indomani della Liberazione (...). Difficile a causa delle contraddittorie basi su cui poggiava la tradizione disciplinare, ma anche a causa della molteplicità di livelli imposta da quel conoscere*<sup>189</sup>.

Le rovine della guerra, che per loro natura avrebbero potuto rappresentare "l'occasione" per dar luogo alla tentazione della "tabula rasa", si configurano invece per molti di questi Maestri come le nuove *pietre d'attesa*<sup>190</sup>; esse rappresentano, come i resti romani nel medioevo, quel *riferimento anche d'ordine psicologico, o d'ordine culturale complessivo* descritto da Daniele Vitale, inducendoli, paradossalmente se si considerano gli allora recenti temi dei CIAM, ad una riflessione sulla necessità di una tradizione che li confinerà sbrigativamente nel ruolo di "traditori"<sup>191</sup>.

In realtà, per molti di essi, l'esperienza moderna non è niente affatto archiviata, anzi sarà proprio l'appartenenza ad un più ampio percorso disciplinare che consentirà, a

<sup>187</sup>Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit., p. 22.

<sup>188</sup>Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 78.

<sup>189</sup>Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 5.

<sup>190</sup>*L'ho ripetuto tante volte, ma lo ripeterò sempre, sino alla morte, non dimenticherò mai quelle macerie. Esse, nel cuore della città, procuravano ai fiorentini una reazione tanto dolorosa e violenta che pareva dovesse distruggere anche le loro ossa. Una reazione quasi assurda. Le donne urlavano. Non perché sotto le macerie avesse perso la vita qualche loro parente o qualche amico, Urlavano contro le macerie stesse. (...) il futuro incuteva loro paura; la paura di dover essere diversi da quel che erano stati fino allo scoppio delle mine. (...) Questo stato d'animo non consentì loro di valutare i suggerimenti che venivano dalle macerie; suggerimenti per una città rinnovata nel fisico e nello spirito. Era questa l'occasione che la guerra, come unica consolazione, avrebbe offerto in cambio di tante distruzioni (...). La vera architettura andava per me ricercata in quelle macerie. Nulla poteva essere ricostruito come prima, ma le macerie stesse suggerivano infinite possibilità, nuovi modi di vivere e vedere gli spazi, la storia come momento drammatico e irripetibile e come presenza, nello stesso luogo di tante epoche diverse.* Giovanni Michelucci, *La felicità dell'architetto*, in Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, *Atlante dell'architettura italiana del novecento*, Electa Mondadori, Milano 1991, p. 171.

<sup>191</sup>*Nelle opere degli italiani essi vedevano i sintomi di una volontaria contaminazione storicista (...) e per questo le attaccarono con estrema energia, indicandole come esempio del principale nemico da cui guardarsi. (...) L'accusa fondamentale fu in verità – senza che la parola fosse mai pronunciata – di "tradimento", sia pure colposo. (...) Non era facile chiarire le sottili complessità della situazione italiana (sulla quale del resto avevamo opinioni divergenti), né era facile persuadere i nostri antagonisti che la loro fede nell'esistenza di relazioni lineari tra le espressioni e i contenuti sociali era un residuo di una concezione schematica che aveva perso ogni efficacia operativa.* Giancarlo De Carlo, *L'ultimo convegno dei CIAM*, in *Questioni di architettura e urbanistica*, Aralia, Urbino 1965, p. 96.

questi Maestri, di esercitare uno sguardo critico capace di non piegarsi ad alcuna forma di conformismo, anche a quello razionalista<sup>192</sup>; le distruzioni, con la propria drammaticità, avevano riaccessato in loro la consapevolezza che *la realtà non si può inventare*<sup>193</sup>, ed è proprio partendo da questa *forte aspirazione realista*<sup>194</sup>, come imperativo etico prima che poetico, che si *costituisce il carattere stesso del razionalismo italiano*<sup>195</sup>. La questione non è dunque semplicemente riducibile ad un “tradimento”, anzi, l’attenzione dei Maestri italiani ai principi del luogo, della memoria, della permanenza, rappresenterà uno straordinario contributo affinché la tradizione, anche quella moderna, *possa divenire ma non per questo cessare di essere*<sup>196</sup>. Nel solco di questo *più complesso razionalismo, fondato sulla dialettica delle parti e la ricerca di una nuova tradizione*<sup>197</sup>, possiamo collocare buona parte dell’opera di Ignazio Gardella<sup>198</sup>. Vicino forse anche per via della sua formazione, per il suo titolo di ingegnere cui non abdicò mai, alla tradizione tecnica della esperienza razionalista, egli non rinuncerà però *all’allargamento della ricerca architettonica al di là delle soglie poste dallo stesso movimento moderno*<sup>199</sup>. La logica nella quale si muove è quella di un razionalismo che, da fase storica dell’architettura, trapassa in una condizione sovraistorica consolidandosi nelle forme di un atteggiamento mentale capace, con i suoi strumenti, di fare fronte anche alle contraddizioni della realtà<sup>200</sup> e di trovare in esse la ragione, la necessità stessa del progetto. La singola esperienza progettuale finisce così per sedimentarsi, come un ulteriore tassello, all’interno della più generale esperienza della tradizione disciplinare sviluppando, in tal modo, consistenza teorica<sup>201</sup>.

Ma il dato estremamente interessante, in special modo se acquisito, mediante un processo analogico, quale termine di paragone per un agire nella frammentarietà della città contemporanea, è quella “componente metodologica” nucleo centrale dell’operare di Gardella<sup>202</sup>. Questa si costruisce tanto in quel rigore, derivato dalla sua

<sup>192</sup> *Dovremmo facilmente concludere che formalismo è qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte o le spontanee.* Ernesto N. Rogers, *op. cit.*

<sup>193</sup> Intervento del gruppo Tentori, Semerani, Rossi e Polesello nel 1965 al congresso INU di Trieste, citato in Fabrizio Spirito *L’aspirazione realista* in Carmine Piscopo (a cura di), *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 55.

<sup>194</sup> Fabrizio Spirito *L’aspirazione realista* *ivi*

<sup>195</sup> Fabrizio Spirito, *ivi*.

<sup>196</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l’architettura*, cit., p. 46.

<sup>197</sup> Carmine Piscopo, *Nota del curatore*, in Carmine Piscopo (a cura di), *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 11.

<sup>198</sup> *L’architettura di Gardella nasce nell’alveo del movimento moderno. Tuttavia, fin dalle prime opere, ispirate sicuramente alla poetica razionalista, si ravvisano certi tratti eterodossi che le pongono al limite di quell’esperienza. Il grado di libertà che egli si concede nei confronti della forma rivela un atteggiamento di disponibilità ma non di totale subalternità verso i principi del razionalismo (...). Già nelle prime opere le caratteristiche dell’ambiente e la voce delle tradizioni trovano ascolto, vengono recuperate in modo non mimetico o allusivo.* Sergio Boidi, *La componente metodologica nell’architettura di Gardella*, in Marina Montuori (a cura di), *10 maestri dell’architettura italiana, lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1994, pp. 61-62.

<sup>199</sup> Sergio Boidi, *ibidem*, p. 62.

<sup>200</sup> *La ragione rimane l’elemento regolatore contro i rischi dell’arbitrio e dell’estemporaneità (...). La razionalità diventa dunque anche il modo per cogliere le sollecitazioni di ogni ordine e grado e dare ad esse la funzione di supporto delle idee-guida. In questo senso egli ripropone in termini moderni una visione che è propria di ogni atteggiamento umanistico, e si riallaccia, (...), alla razionalità come forma mentis.* Sergio Boidi, *ivi*.

<sup>201</sup> (...) *per Gardella il “valore” come qualità assoluta, non è suscettibile di classificazione e si realizza soltanto quando la forma non è più riconoscibile nelle categorie del volume o della superficie o del colore, ma tutte le risolve nella sintesi di una visività piena, limpida e così perfettamente “aggiustata” da non essere meno certa e definitiva di un concetto.* Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, in *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 354-355.

<sup>202</sup> Sergio Boidi, *op. cit.*



specifica formazione “ingegneresca” e dai contatti con la più generale tradizione del moderno, che nella particolare declinazione assunta dalla questione della “ricerca paziente”, che si configura, come si evince dalla straordinaria lettura che Argan effettua dell’operare gardelliano nell’ultimo capitolo di *Progetto e destino*, come un’attitudine che potremmo quasi definire “archeologica”<sup>203</sup>. *La riabilitazione della “memoria” tra le facoltà che possono presiedere alla creazione artistica*<sup>204</sup>, indurrà infatti questo Maestro ad una assimilazione delle tracce del luogo la cui acquisizione avverrà non sulla base di una selezione storicista, mediante la quale gli oggetti vengono gerarchizzati “a monte” del processo progettuale, ma dalla capacità di riconoscere, nella corso della formulazione stessa del progetto mediante appunto “ricerca paziente”<sup>205</sup>, che *in architettura, come in natura, nulla si crea e nulla si distrugge, ma che tutto si trasforma o trasmuta*<sup>206</sup>.

L’attenzione anche per la tradizione “incolta”, non sarà però mai per Gardella *compiacimento per le cadenze popolarresche e vernacole. Quando anche in Italia si parlò di architettura spontanea (...) Gardella si fermò (...) alle case rurali della piana lombarda: e si fece un punto d’onore di considerare quelle forme, non già come testimonianze di un genio nativo, ma di una civiltà matura e di una sperimentata cultura*<sup>207</sup>. Restituire dignità alle differenti modalità del permanere, definirle come una tradizione altra, capace però di produrre un avanzamento del più ampio e generale quadro disciplinare, ci conferma, da parte di questo Maestro, l’assimilazione del reale *senso d’una storia critica: quello di (...) rimettere in gioco l’oggetto enfoui, l’oggetto parziale e frammentario, e di studiarlo al pari del monumento insigne, (...) di riportare lo sguardo su accadimenti e culture e gruppi e pratiche di cui non calcoleremmo l’esistenza, limitandoci alla selezione che la storia ha compiuto per noi*<sup>208</sup>.

La capacità di disporsi in ascolto del luogo senza apriorismi, prestando la medesima attenzione ad ogni segnale, anche a quelli minimi, perseguendo quella che si

<sup>203</sup> *Si giunge (...) alla concezione dell’edificio come qualcosa che continua un’esistenza anteriore, una più antica ma non immemorabile abitazione del luogo. (...) Quando poi una nuova ostruzione sorge sul luogo d’una più vecchia, e non importa che fosse modesta o irrilevante o addirittura insopportabile, si può essere certi di ritrovarne almeno un ricordo.* Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, cit., p. 359.

<sup>204</sup> Giulio Carlo Argan, *ibidem*, p. 360.

<sup>205</sup> Nell’opera di Gardella (N.d.A.), *Il processo critico del raccogliere, valutare, ragguagliare i dati è il processo stesso dell’architettura.* Giulio Carlo Argan, *ibidem*, p. 357.

<sup>206</sup> Giulio Carlo Argan, *ibidem*, p. 359.

<sup>207</sup> Giulio Carlo Argan, *ibidem*, p. 357.

<sup>208</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, op. cit., pp. 202-203.

potrebbe definire *un etica, ancor prima di un estetica del frammento*<sup>209</sup>, rappresenterà uno dei motivi centrali dell'opera di Gardella. Sarà per via di questo atteggiamento che nel progetto per la Facoltà di Architettura di Genova, proprio al confronto con ciò che permane, quale che sia la modalità con cui lo faccia, viene affidato il compito di raccontare la continuità con la città storica; senza gerarchie precostituite, ma con un ordinamento che nasce solo in seno all'operazione progettuale, saranno *Il campanile della chiesa prossima, i campanili in lontananza, le forti murature munite, i resti archeologici*<sup>210</sup>, a determinare con la loro presenza l'articolazione stessa dell'edificio. Senza perdere di compattezza, esso si dispone a favore di questi elementi, scomponendosi attraverso le diverse altezze dei corpi, le differenti soluzioni di copertura, le altezze variabili delle feritoie, in un insieme complesso come complessa è la città della storia. Le rovine sulle quali l'edificio si fonda, benché corrose, posseggono una loro materialità ineludibile; nei contrafforti in cui la superficie muraria si scompone, in quei setti murari che si mostrano, nella loro verticalità "provvisoriamente conclusa" dalla copertura leggera, come scavi archeologici dove la muratura di elevazione permane a discapito delle partiture orizzontali, si allude a questa condizione. *Tornando a lavorare a contatto con la città storica Gardella applica alle figure primarie, a cui era ricorso insediandosi e commentando contesti non caratterizzati dalla lunga durata, una torsione ottenendo le condizioni della costruzione da una limatura di volta in volta appropriata: la Genova che viene rilevata è quella di una tradizione gotica*<sup>211</sup>. La già citata partitura muraria dell'edificio, con la sua verticalità accentuata, richiama dunque tanto la specifica condizione "archeologica" del luogo, quanto la più generale consuetudine architettonica della città, senza smarrire, *in uno svolgimento narrativo duplice, l'appartenenza al proprio tempo*<sup>212</sup>.

E' in questo percorso dove il perdurare delle cose si compone nella giustapposizione

<sup>209</sup>Paolo Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari1991, p. 130.

<sup>210</sup>*Le differenti entità volumetriche e le cangianti altezze variate delle feritoie che scandiscono il volume complessivo configurano in realtà un organismo articolato afferente una continuità non pronunciata con le preesistenze: il campanile della chiesa prossima, i campanili in lontananza, le forti murature munite, i resti archeologici.* Paolo Zermani, *ivi*.

<sup>211</sup>Paolo Zermani, *ivi*.

<sup>212</sup>Paolo Zermani, *ibidem*, p. 131.

di eventi che, benché non contigui, non riescono più a distinguersi l'uno dall'altro, che si realizza, nel contrasto dialettico con l'innovazione, la consuetudine come durata, poiché *costruire una tradizione vuol dire misurare un intervallo di tempo tale in cui appaia chiaro il carattere del permanere*<sup>213</sup>.

<sup>213</sup> (...) costruire una tradizione vuol dire misurare un intervallo di tempo tale in cui appaia chiaro il carattere del permanere. Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, cit., **retro copertina**.

## 2 La vertigine della mescolanza

### *La città come luogo della collezione*

Obbiettivo di questo capitolo è individuare il “dove” la tradizione disciplinare descritta nel primo capitolo, intende operare; parafrasando uno scritto di Ludovico Quaroni<sup>1</sup>, quale è la “realtà fisica”, il “terreno materiale” dove la teoria misura la propria la validità e con essa i propri limiti.

*La vertigine della mescolanza* è il titolo di un articolo di Franco Rella<sup>2</sup> che ricalca la definizione adoperata da Paul Valéry<sup>3</sup> nel formulare una analogia fra città e museo; Il luogo dove *noi siamo e ci muoviamo*<sup>4</sup> assomiglia nella sua molteplicità a quello *dove è un paradosso accostare meraviglie singolari ma ostili*<sup>5</sup>. Il museo, l'immagine dei suoi scaffali dove convivono allineati fra loro oggetti radicalmente differenti l'uno dall'altro, riemersi da profondità storiche diverse, giunti fino a lì da luoghi remoti, rappresenta per lo scrittore francese una efficace metafora della pluralità della città.

Da Valéry a Benjamin ai surrealisti, fino alle più recenti trattazioni di Celati, Calvino e Rella, l'idea della “città come luogo della collezione” è stata ripresa più volte nel tentativo di descrivere, attraverso questa metafora, quella frequente assenza di relazioni tra i fatti che la compongono, che rende frammentario l'insieme indipendentemente dalla qualità dei suoi singoli elementi; è questo dato, che prima che agli oggetti in se attribuisce la prerogativa della frammentarietà alla condizione di pluralità derivata dal loro accostamento, ad apparire particolarmente significativo nel confronto tanto tra le differenti posizioni interne al pensiero archeologico che di queste con il campo più specifico della disciplina architettonica.

Come nel *grandioso caos del museo*<sup>6</sup> descritto da Valéry, dove la “preziosità degli oggetti” non è sufficiente a riscattarli dalla *vertigine della mescolanza*, in questa *città che per molti versi è contro al cultura degli architetti, (...) le loro opere migliori*

<sup>1</sup> *Negli scritti di questo volume c'è, io credo, la traccia noiosa del mio ambiguo vagare continuamente dalla città fisica, quella fata dalle case e dagli edifici per le istituzioni. Alla città umana, quella fatta dagli uomini per i quali gli architetti dovrebbero pensare, disegnare e costruire la città fisica.* Ludovico Quadroni, *La città fisica*, a cura di Antonino Terranova, Laterza, Bari 1981, p. VI introduzione.

<sup>2</sup> (...) *la grande città, la metropoli è già essa stessa il luogo supremo della collezione (...) l'aveva capito Valéry ne Le problème des musées. (...) lo stesso sguardo deve cogliere «armonie e maniere di dipingere incomparabili fra loro»(...). Per questo il museo obbliga allo sguardo superficiale, lo stesso che siamo costretti a esercitare nello spazio e nel tempo metropolitano.* Franco Rella, *La vertigine della mescolanza*, in Lotus n°35 p. 53.

<sup>3</sup> (...) *Il grandioso caos del museo, mi segue e si fonde col movimento animato della strada (...). Noi siamo, e ci muoviamo nella stessa vertigine della mescolanza che infliggiamo come supplizio all'arte del passato.* Paul Valéry, *Le problème des musées*, in «Casabella» n° 717-718 2003, p.113.

<sup>4</sup> Paul Valéry, *ivi*.

<sup>5</sup> Paul Valéry, *ibidem*, p.112.

<sup>6</sup> Paul Valéry, *ivi*.

rimangono frammentarie e isolate; non compiute esse vivono accanto ad altre tutte diverse<sup>7</sup>. Così in questa condizione, *nella quale lo sfacelo dei monumenti sorpassati dallo sviluppo produttivo inquadra e definisce la percezione straniata che marca la modernità, i monumenti sono veri monumenti persi e inesplicabili nella città moderna (...) che spuntano alla maniera di tracce (...) senza più il riferimento al contesto che li rendeva significanti*<sup>8</sup>.

E' questa condizione di "isolamento" rispetto ad un contesto culturale e fisico, piuttosto che quella giustapposizione da wunderkammern che turba Valery, a definire nel pensiero archeologico la condizione di frammentazione; negli scritti di Gianni Celati la "vertigine di mescolanza" del museo viene letta piuttosto come un ordine, l'ordine imposto dalla Storia intesa come *logica dell'esclusione*<sup>9</sup>, dove *il primo passo è quello di distinguere ciò che la Storia ha escluso da ciò che la Storia ha glorificato, gli oggetti che sono rimasti negli archivi oscuri da quelli che sono entrati nei musei*<sup>10</sup>.

Come Rella riprende Valery, così Celati riprende Benjamin e la sua *storia alternativa (...) che possa rievocare ognuno dei suoi oggetti e momenti, ognuno dei suoi scarti in una «citation à l'ordre du jour»*<sup>11</sup>; nella visione benjaminiana, il collezionista rispetto allo storico appare privilegiato, *perché con le sue ricerche marginali fa saltare un'idea di continuità della storia, perché propone una scienza del passato non più basata sulla rappresentazione e l'apprezzamento, ma sull'inventario di segni minimi, di dati laterali, i quali poi accostati rimettono in questione la coscienza che il presente ha del passato*<sup>12</sup>.

Così la mescolanza diventa un modo per mettere in discussione la prospettiva storica, mentre la frammentazione diviene l'attributo degli oggetti stessi che le appartengono al cospetto dei quali non vale più *l'atteggiamento placido e contemplativo*<sup>13</sup> come di fronte a pezzi da museo, ma occorre *rendersi consapevoli della costellazione critica in cui proprio questo frammento del passato s'incontra*

<sup>7</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, Città studi edizioni, Torino 1992, p. 59.

<sup>8</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 199.

<sup>9</sup> Gianni Celati, *ibidem*, pp. 206-207.

<sup>10</sup> Gianni Celati, *ivi.*

<sup>11</sup> Gianni Celati, *ibidem*, p. 202.

<sup>12</sup> Gianni Celati, *ibidem*, p. 200.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Eduard Fuchs il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 82.

*proprio con questo presente*<sup>14</sup>. Ciò che Benjamin viene scoprendo (...) risulta ad un tratto come una prospettiva generale in cui il modernismo si autodefinisce a distanza, una specie di sguardo archeologico rivolto su se stesso<sup>15</sup>; è con un meccanismo analogo che il progetto (...) ha un ruolo conoscitivo per la disciplina dell'architettura prima ancora che nei confronti della realtà empirica. Il processo progettuale ha certamente la funzione essenziale dell'indagine, della scoperta delle dissimmetrie del problema, delle sue irregolarità, incongruità e contraddizioni. Ma il confronto con il disordine, trasferito nell'organizzazione che l'opera si dà, si deve trasformare in materiale costruttivo di un ordine-forma. Il ruolo conoscitivo cessa con la costituzione dell'opera, che si pone, nuova realtà, come spostamento dell'esistente. Poi, a partire dall'opera, si mette in atto un nuovo sistema di conoscenze in quanto interpretazioni della cosa costruita, sistema che giudica, utilizza, riutilizza, ricolloca, talvolta distrugge, diviene rovina e infine immagina ricostruzioni<sup>16</sup>. (...) In altri termini lo sguardo moderno è uno sguardo archeologico, che coglie l'essere non come unità originaria che si ripresentifica negli aspetti mondani, ma come frammentarietà di rovine, continuo essere stato<sup>17</sup>; esso consente la capacità di riconoscere a questo insieme di macerie un valore quale materiale rilavorabile.

Per comprendere tutto questo la visione unitaria della Storia, la sua disposizione lineare degli eventi, è uno strumento inefficace<sup>18</sup>. All'interno di questo processo, è la memoria a giocare un ruolo fondamentale per la sua capacità di far riaffiorare tracce del passato ancora riscrivibili, sotto forma di immagine modificabile dall' intervento del presente. Alla storia, sembra sostituirsi la memoria proprio in quanto processo figurativo più complesso, misura di quanto, del passato, incomba nel presente. E nel passaggio dalla storia alla memoria, si consuma definitivamente il passaggio da un processo logico ad uno analogico.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, *ibidem*, p. 83.

<sup>15</sup> Gianni Celati, *op. cit.*, p. 201.

<sup>16</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari 2004, p. 74.

<sup>17</sup> Gianni Celati, *op. cit.*, p. 201.

<sup>18</sup> *La Storia sembra poter rappresentare una memoria unica della città o dello spazio o del monumento. Ma la memoria non è né oggettiva né universale. (...) Voler raccogliere la totalità delle cose e dei fatti in un unico quadro significa separarli dai soggetti e quindi dalla memoria delle persone o delle cose che pretendono di custodirne il ricordo, significa separarli dai diversi punti di vista e non conservarne che lo schema cronologico e spaziale.* Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 153.

É dunque in questa città complessa, che si fa raccontare solo a tratti, che respinge ogni forma unica di descrizione, ma che al contempo anela a ricomporsi in un possibile equilibrio, che dobbiamo operare.

Assumendo la visione benjaminiana per la quale all'interno della città agiscono meccanismi di selezione che consegnano alla storia e dunque ad una più lunga durata soltanto alcuni oggetti, si proverà a comprendere se sia comunque possibile l'esistenza di differenti modalità del permanere (2.1) e nel contempo ad indagare quale è il tipo di relazione che esiste fra frammento e luogo. (2.2)

## **2.1 Le modalità del permanere**

Il metodo delle permanenze descritto da Aldo Rossi nell'architettura della città, rappresenta un tratto centrale degli studi urbani. Concepito essenzialmente come un metodo storico, attraverso questi segni di persistenza, *indagava i diversi momenti dello sviluppo urbano (...); l'architettura veniva studiata come un fatto storico per la cui comprensione si rendevano importanti una serie di legami o comunque di relazioni. Ogni fatto urbano può, da questo punto di vista, essere capito solo se si hanno presenti anche i fatti che lo hanno preceduto da quelli che lo hanno seguito; se in altre parole, è possibile individuare una linea di sviluppo, riconoscerne la storia*<sup>19</sup>.

Ma se la definizione di permanenza descrive un *passato che sperimentiamo ancora*<sup>20</sup>, ovvero in qualche modo un meccanismo di sopravvivenza della forma, può essa comunque persistere malgrado una "interruzione" di quelle relazioni con la storia urbana che risultano fondamentali per la sua stessa attualità? Può ciò che è rimasto come un frammento staccato dalla evoluzione della città rendersi per essa materiale ancora operabile? Se lo stesso Rossi, sostiene che *a prima vista può sembrare che*

<sup>19</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *Per un'archeologia attiva della città, (sistema nota)*

<sup>20</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 56.

*le permanenze assorbono tutta la continuità dei fatti urbani ma in sostanza non è così, perché nella città non tutto permane, o permane con modalità tanto diverse da non essere spesso raffrontabili<sup>21</sup>, sembra legittimo chiedersi se nella città sia possibile individuare delle “modalità altre del permanere”, se sia possibile comprendere non più attraverso una attenzione di tipo storico, ma mediante un recupero mnemonico ciò che fa fatica a permanere che non può continuare ad essere in quanto tale ma, per il solo fatto di essere stato, impone trasformazione, necessità di progetto<sup>22</sup>.*

Se alle consuetudini del metodo storico, capace di rilevare ciò che permane in quanto portatore di una “identità” della città che si trasmette proprio nel racconto della sua evoluzione, sostituiamo un metodo archeologico, il cui obiettivo è descrivere una realtà della quale non si può più raccontare compiutamente una storia ma che, nella riscrittura del “già fatto”, si risignifica, probabilmente è possibile individuare nella “latenza” di questa modalità altra di permanere, se non ancora un’identità, una potenzialità, perché *l’incompletezza è (...) disponibilità provocatoria<sup>23</sup>*. Provando dunque ad interrogare la realtà non attraverso la sua storia ma attraverso la sua potenziale trasformazione, potrebbe essere possibile per questi frammenti ristabilire un principio di appartenenza a quello spazio proprio nella loro possibilità di essere ri-progettati<sup>24</sup>.

*Il segno di permanenza non identifica solo la sopravvivenza fisica di materiali, quanto la più o meno latente presenza di una struttura morfologica di lunga durata (...). Ci può essere degrado di ruolo, di parti, di significato urbano (...), ma l’attenzione alla trasformabilità, (...) rende questi materiali di nuovo contemporanei. E’ il presente che produce l’immagine che condensa simultaneamente una successione di contemporaneità nella trasformazione in grado di pro-gettare, di gettarla cioè oltre e a favore di una prossima contemporaneità<sup>25</sup>.*

<sup>21</sup> Aldo Rossi, *L’architettura della città*, cit., p. 57.

<sup>22</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo “stato di progetto”*, in a cura di Federica Ferrara e Paola Scala, *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p. 11.

<sup>23</sup> Vittorio Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 115.

<sup>24</sup> Questa storicità delle materie non è contenibile entro l’orizzonte del concetto di preesistenza ambientale: non si tratta cioè solo di proporsi il problema di regolare il rapporto (di qualunque natura esso sia) tra ciò che esiste e il nuovo oggetto costruito, di leggere e riconoscere la struttura dell’esistente come valore per rapporto alla collocazione di nuovi oggetti, ma al contrario di proporre nuovi obiettivi di fronte ai quali la storicità delle materie si offre, anche quando tale storicità si presenta come “monumento”, come una ricchezza, un’articolazione complessa della materia stessa, o al contrario (ma la sua utilizzazione non è per questo meno ampia) come un accanito ostacolo da cui la significazione prende senso misurando la distanza conquistata. Vittorio Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, cit., p. 115.



Pensare che possano esistere modalità differenti di permanere delle quali non sia immediatamente rintracciabile una continuità fisica e dunque storica con la città, ci fa comprendere che esse sono state in qualche modo generate da quel meccanismo di esclusione proprio dello storicismo rispetto al quale il metodo archeologico possiamo dire si configuri come una “scienza dei margini” (2.1.1); analogamente se si ammette che anche ciò che permane in modo frammentato e parziale, possa essere materiale operabile all’interno della città contemporanea, emerge la necessità di dover estendere il discorso anche all’idea di “una monumentalità differente” (2.2.2).

### **2.1.1 La scienza dei margini**

*Il pensiero archeologico ci aiuta a capire o a sentire questo: che la Storia è sempre il mondo fisico, con i suoi monumenti e le sue vie, le vie che portano ai monumenti, i monumenti che ordinano le vie, le città che sorgono intorno ai monumenti, le vie che congiungono le città con monumenti importanti e tagliano fuori le altre. Tutto il reticolo geografico, e i percorsi che si seguono guidando, camminando, andando in ogni modo, sono i percorsi della Storia. La città è la forma visibile della Storia, dove “lo spazio si fa prospettiva come il tempo si fa storia”. Si capisce allora perché l’archeologia, se mai è una scienza, è la scienza dei margini. È la scienza di ciò che è rimasto fuori dalla città, o sepolto nella città, dietro le grandi facciate, o sui lati oscuri delle prospettive<sup>26</sup>.*

La scienza dei margini diventa dunque nella parole di Giani Celati, sinonimo di quella attitudine archeologica che troviamo ancora una volta contrapposta allo storicismo; *i due tipi di operazione non si distinguono tanto in base all’oggetto di studio, ma in base al criterio di osservazione, benché poi l’uno e l’altro abbiano oggetti privilegiati,*

<sup>26</sup> Gianni Celati, *op. cit.*, pp. 221-222.

*come è vero in ogni forma di sguardo. La Storia è sempre la storia dei capi e dei monumenti, mentre l'archeologia è piuttosto il racconto di Ruzante. Ciò che lo storicismo pone ai margini non è dunque solamente un frammento fisico, ma quel principio di pluralità di tradizioni<sup>27</sup>, che spesso rappresenta il carattere stesso dei luoghi; I frammenti di cui sono cosparsi, esprimono una domanda di trasformazione cui solamente un metodo archeologico capace di costruire in luogo di un rapporto di obbedienza alla storia, una relazione di conoscenza con la memoria, può trovare risposta.*

In questo modo la frammentazione della realtà viene compresa ed acquisita come materiale rilavorabile proprio attraverso la sua trasformazione, nella tensione ad un progetto di modificazione critica dell'esistente che possa essere *un singolare che si caratterizza nei rispettivi plurali*<sup>28</sup>.

### **2.1.2 Una monumentalità differente**

Un differente concetto di monumentalità si va definendo proprio là dove la Storia ha compiuto le sue selezioni; Del resto l'operazione di conferire l'attributo della "monumentalità" ad oggetti che non sono nati con questa intenzione è una prassi frequente della disciplina architettonica. *Noi sappiamo infatti che una grande quantità di monumenti dell'antichità (o che almeno noi consideriamo tali) sono nati piuttosto come esorcismi che come moniti. Noi consideriamo oggi monumenti anche alcune straordinarie realizzazioni dell'ingegneria dell'antichità, dagli acquedotti ai ponti, alle fortificazioni, le cui intenzionalità di progetto erano tutt'altro che monumentali.*

*Sono stati inoltre da noi elevati a monumenti reperti di cui addirittura non conosciamo l'uso, né il significato, solo a causa della loro rarità di testimonianza, di traccia, o a causa del loro specialissimo rapporto con un sito e della loro capacità di trasformarlo*

<sup>27</sup> *In ogni municipio vi furono quindi due elementi. L'uno era coloniale, romano, latino; era nuovo e comune a tutta l'Italia; si annunciava splendidamente nella lingua scritta, nella letteratura latina, che si levò come un sole su tutta l'Italia. L'altro era antico; era la reliquia di un popolo disfatto; si annunciava nell'inculto idioma delle plebi, che non potevano accorrere tutte a imparare una nuova lingua nelle scuole o nel foro di Roma (...). In quell'uso tumultuario dovevano mutilarsi e impoverirsi le inflessioni, ridursi a costruzione semplice e diretta la trasposizione latina, torcersi i suoni giusta le pronunce indigene. E così nel dialetto, s'improntava indelebile la memoria di quel singolo popolo al quale il municipio aveva appartenuto.* Carlo Cattaneo, *La città come principio ideale delle istorie italiane*, comparso come Nota di Redazione in Politecnico 1863; cit. in Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 10.

<sup>28</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, cit., p. 53.

*con la dominazione, persino con la proibizione di accesso. E qui il monumento entra in contatto con il concetto di meraviglioso, straordinario, stupefacente. Anche un oggetto comune, ci ha insegnato Marcel Duchamp, può diventare monumento se sta in un museo, cioè se la meraviglia nasce dalla nuova lettura dell'oggetto, in un diverso contesto*<sup>29</sup>.

Talvolta però, anche episodi significativi di architettura, divengono poi marginali nel loro modo di trasmettersi al futuro. Nell'impossibilità di recuperare i frammenti della città per ciò che sono stati, nell'irreversibilità del percorso della storia, l'unica possibilità è il recupero mnemonico di una "monumentalità latente" la dove tutto sembra perduto.

*Palmira posta ai margini del mondo, come molte altre famose città del suo tempo è oggi soprattutto una strada. Le vicende di secoli sembrano non aver abbandonato le rovine sparse e si sono fissate sulle colonne o ancora scorrono nello spazio limitato e preciso di una via, antica carovaniere, che qui portava al tempio e concludeva o iniziava un lungo viaggio. La via, (...) è incisa come un segno astratto tra la sabbia e le pietre (...). Una inversione di rapporti, nel passare dei secoli, ha dato origine ad una nuova figura e a un ruolo rinnovato, innestati sulle antiche tracce e poi trasferiti altrove. La strada da vuoto delimitato dagli edifici circostanti stretti in cortine serrate e unificati, in seguito, dagli schemi dei portici colonnati, si è trasformata nel suo contrario. Edificio esso stesso, l'unico a serbare una funzione e una forma riconoscibili nelle città morte di ogni tempo, l'unico percepibile a distanza, elemento d'ordine di rovine altrimenti disperse, ma anche di monti o pianure. Alla monumentalità trionfale e unitaria delle colonne che misuravano il crescere della gloria civica, se ne è sostituita un' altra più complessa, che comprende i resti sopravvissuti, le sovrapposizioni fisiche e culturali dei restauratori, i sogni dei visitatori e che nasce anche dalla capacità di proiettare la propria natura oltre la fine storica del*

<sup>29</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 69.

*contesto originario legandosi ad altre storie, ad altre percorrenze ad altre città*<sup>30</sup>.

Nella descrizione di Palmira ci pare di poter scorgere il destino di tutte le città carovaniere. Ogni pietra spezzata riassume il racconto di un viaggio la cui direzione è indicata dalla strada che sola, permane senza labilità in un paesaggio di rovine. Tanto forte è il suo segno da apparire “costruito”, ribaltando il senso della figura originaria che lo voleva vuoto fra i pieni. Ma ciò che non ha smarrito questo segno, pur modificando il suo carattere, è l'essere rimasto elemento d'ordine, che raccoglie intorno a se frammenti altrimenti smarriti. Una nuova monumentalità dove i resti di tutte le epoche si ricompongono in un insieme aperto a possibili modificazioni, si sostituisce a quella conclusa e trionfale che l'integrità del colonnato, un tempo doveva suggerire. Palmira ci insegna che una figura può essere capace di rieditarsi, riproponendo, là dove tutto sembrava perduto, un nuovo montaggio di ciò che permaneva latente.

## **2.2 Frammento e luogo**

Nel 1755 Laugier, nel suo *Essai sur l'architecture*, descriveva una città “varia” come una foresta, *dove vi sia ordine e bizzarria, simmetria e varietà, che qui vi si trovi una stella, la un crocevia, (...) e dappertutto disegni incrociati e figure differenti. Più noi avremo possibilità di scelta, addirittura di disordine in tale composizione più sarà di una bellezza stimolante e deliziosa.*<sup>31</sup> Già alla metà del XVIII° sec. dunque, la concezione per cui la città non fosse riducibile ad un singolo fatto formale si era ormai consolidata; non solo la città cominciava ad essere studiata come un fenomeno complesso ma, come si legge nelle parole di Laugier, si andava costruendo la consapevolezza che proprio da questa complessità potessero scaturire nuove occasioni progettuali.

<sup>30</sup> A. Ferlenga, *Strade*, in *Progettazione Urbana* 5° bollettino del dipartimento di Progettazione Urbana, Napoli 1997 p. 33-35.

<sup>31</sup> Laugier, *Essai sur l'architecture*, in Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Milano 1999, p. 162.

Certo la “varietà” di una città alla metà del XVIII° sec. era cosa ben lontana da quella della città contemporanea; caratterizzata da elementi e parti comunque compiute quella città era profondamente differente da quella attuale, una “città diffusa” e cosparsa di prodotti frammentari.

Ma proprio perché la nostra è un'epoca in cui non è più pensabile il progetto come atto di fondazione, ma piuttosto come strumento di modificazione, ha ancor più senso chiedersi se questo stato di fatto, possa contribuire in qualche modo allo “*stato di progetto*”<sup>32</sup>, se al pari di elementi e parti, i frammenti della città possano avere una valenza progettuale.

La risposta non va però cercata negli “oggetti” dell’osservazione; mal classificabili nella loro unicità, essi hanno senso solo quando vengono ri-conosciuti da uno sguardo che, se non può ricostruirne la storia, può finalizzarli in un uso. *Rovine, paesaggi, percorsi, visioni estreme, sembrano gli ingredienti di un nuovo romanticismo*<sup>33</sup>, del quale dovrebbe essere recuperata non tanto la suggestione verso questi manufatti, quanto la capacità di produrre un ruolo attivo per l’osservatore.

Tratto distintivo della poetica del pittoresco, questo “ruolo” nasceva dalla volontà che il fruitore dell’opera non fosse un semplice spettatore, ma divenisse parte attiva del processo di composizione. In un momento in cui la conoscenza intesa come sistema unitario entra in crisi, ad un mondo monolitico si sostituisce un universo fatto di frammenti paradigmatici di una nuova realtà, di un diverso ordine; il gusto per il *remotness*, l’oggetto lontano nel tempo e nello spazio, per l’oggetto incompleto e parziale, comincia a sovrapporsi ad un modello estetico storicista le cui selezioni non sono meno “arbitrarie” di quelle che le sostituiscono.

Così come in quell’epoca nasce, in ambito letterario, il romanzo, operazione di selezione della realtà, di accostamento di eventi che l’espedito narrativo consente di attingere da mondi diversi, così nel campo dell’architettura, la poetica romantica

<sup>32</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo “stato di progetto”*, cit., p.11.

<sup>33</sup> A. Ferlenga, *op. cit.*, p. 35).

propone la giustapposizione di frammenti all'interno di uno spazio che non è più omogeneo, in cui sono i processi agiti dall'osservatore-fruitori a definirne, come in una narrazione, l'unitarietà. Nel *landscape garden*, ad esempio, è il soggetto che lo percorre che, scoprendo via via nuovi scenari, completa la sequenza costruita, in antitesi dunque con il precedente giardino razionalizzato alla francese che, progetto unitario e concluso, trova in se la propria compiutezza.

Il punto di contatto fra l'esperienza estetica del romanticismo e il tentativo di ricomporre oggi, un approccio metodologico per affrontare le differenti modalità del permanere, non risiede dunque tanto nell'interesse per la "rovina", quanto nel ruolo fondamentale che l'osservatore riveste nei processi di selezione di questi oggetti; essi rappresentano in qualche modo una scena fissa, all'interno della quale la variabile, è data proprio dallo "sguardo".

L'osservatore può infatti, attraverso il processo di conoscenza di un luogo caratterizzato da produzioni frammentarie, ripristinarne una sorta di compiutezza, riordinandolo secondo le proprie modalità; in tal modo egli diventa, a partire dall'atto stesso della sua percezione, parte, ordinatore, produttore di senso. E questa è dunque, sostanzialmente, una operazione progettuale e in quanto tale, necessita di strumenti capaci di riconoscere anche in ciò che permane con modalità differenti, un materiale del progetto. *Se ogni secolo ha le sue rovine e un suo modo di metterle in immagine facendole diventare paesaggio*<sup>34</sup>, allora la questione deve ruotare, prima ancora che intorno alle "rovine", proprio intorno ai "modi" della loro messa in immagine<sup>35</sup>.

*L'appello al contesto, al suolo, e alla loro storia, (...) può essere letto come un tentativo di utilizzare in modo proprio e specifico le opportunità del pluralismo per riproporre punti di riferimento capaci di discontinua resistenza, di lunga durata: per cercare di uscire in sostanza dalla impalpabilità della condizione del pluralismo*

<sup>34</sup> Daniele Del Giudice, cit. in Vittorio Gregotti, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza Bari 2000, p.142.

<sup>35</sup> "Osservare il sito" e fare un disegno, (...) dal primo confronto dell'uno e dell'altro gesto, ha inizio il processo di progettazione. (...) Iniziando uno studio, ci troviamo davanti obbiettivi che determinano tensioni contraddittorie in una realtà concreta, dalle radici molto profonde, fatta di sovrapposizioni, trasformazioni, recuperi, davanti ad un complesso di esperienze e di informazioni precedenti, proprie o esterne, davanti a modelli, interessi, contatti. Credo che in questa rete così complessa di fatti e desideri si trovi come in una matrice, quasi tutto quello che determina il "disegno" (Il termine designio, qui usato con il significato di "desiderio", ha la stessa origine di *desenho* che in portoghese ha anche la valenza di progetto)(...). In questa progressiva visualizzazione, in una immagine provvisoriamente finale, si va strutturando il quasi niente così importante oltre al preesistente. Quella leggera torsione, tante volte materializzata nel disegno. Alvaro Siza Veira, *Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997.

volgare. La scommessa di oggi è proprio questa. Contro il pluralismo volgare costruire dal suolo e dal sito un nuovo immaginario<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 44.

### 2.2.1 La “dimensione” del progetto urbano

*Ci rendiamo conto che il tema non è più quello della costruzione ex-novo della città moderna; (...) Lo spazio entro il quale vivremo i prossimi decenni è in gran parte già costruito. Il tema ora è quello di dare senso e futuro attraverso continue modificazioni alla città, al territorio, ai materiali esistenti e ciò implica una modifica dei nostri metodi progettuali che ci consenta la capacità di vedere, prevedere e controllare. (...) vuol dire abbandonare le grandi campiture sulle mappe, i grandi segni architettonici (...) agire sulle aree intermedie, sugli interstizi sulle connessioni<sup>37</sup>*

<sup>37</sup> Bernardo Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, Casabella 498-499, p. 8.

*Può darsi che nelle attuali condizioni il progetto di architettura non possa presentarsi che come processo di alta manutenzione e che quindi il progetto della nuova modernità della modificazione sia in grado di descrivere solo questo; può darsi che sia necessario oggi raccogliere i frammenti dispersi dell'essenza del nostro presente e maldestramente costruire con essi “nuove chiese”, come nel quinto secolo si faceva utilizzando frammenti dell'architettura antica, come materiale da costruzione dotato per parti di un discorso di cui si intuisce l'esistenza e l'importanza ma di cui si ignorano i significati, utilizzandolo faticosamente come materiale per ipotesi di significato diverse. Non si tratta di ripensare un nuovo eclettismo collagistico, peraltro già in atto da tempo, ma di pensare la ricucitura, la riparazione, la ricostruzione, la rivelazione dell'esistente come contenuto e qualità possibile della nuova architettura<sup>38</sup>.*

<sup>38</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 37.

*La principale spinta allo sviluppo è tutta volta alla trasformazione degli spazi di territorio già urbanizzato, piuttosto che all'espansione quantitativa. Si potrebbe dire,*

*come molti affermano, che la condizione tipica a partire dagli anni ottanta sia stata, in Europa, quella di costruire nel costruito. L'esistente è divenuto ovunque patrimonio. Ogni operazione architettonica è sempre più azione di trasformazione parziale in situazione. Riuso, restauro, ma anche nuovo e diverso in quanto messa in relazione contestuale di materiali presignificati. La stessa periferia urbana è luogo che cerca identità attraverso il consolidamento contestuale. (...) Sembra (...) che sia necessario oggi lavorare sempre più sulla piccola differenza significativa, a che se si parla di una grande scala di intervento, ritrovando nelle leggi della costruzione del luogo i principali materiali da confrontare con l'avanzamento disciplinare, e attraverso essi, proporre non tanto gli obiettivi della grande ricomposizione, quanto quelli dell'interrogazione e dell'ipotesi<sup>39</sup>.*

<sup>39</sup> Vittorio Gregotti, *ibidem*, pp. 75-76.

### **2.2.2 Il valore di posizione**

*Per capire come la città è fatta, e come la si può rifare...vorremmo far nostro lo sguardo dell' archeologo (...), così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili.(...) Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che si aspettava di trovare li: suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto. A questo si arriverà in seguito, forse, oppure si capirà che non una motivazione esterna a quegli oggetti, ma il solo fatto che oggetti così si ritrovino in quel punto già dice tutto quel che c'era da dire.<sup>40</sup>*

lo sguardo dell' archeologo ci appare dunque come uno sguardo attento, derivato dall' osservazione costante dell' esistente, *perché la capacità di vedere discende dall'*

<sup>40</sup> Italo Calvino, *Lo sguardo dell' archeologo*, in *Una pietra Sopra*, Mondadori, Milano 2002, p.319-320.



*analisi continua esercitata su ciò che osserviamo e dal modo in cui a essa reagiamo. Più si osserva più si vedrà*<sup>41</sup>.

E' mediante uno sguardo di questo tipo, dove la *capacità di vedere* si definisce tanto nell' esercizio dell' osservazione, quanto nella reazione di chi guarda, che l'osservatore diventa, all'atto della percezione di un luogo, parte, ordinatore, produttore di senso. In tal modo, si riporta lo sguardo anche su *accadimenti e culture e gruppi e pratiche di cui non calcoleremmo l'esistenza*<sup>42</sup>, e comprendiamo, attraverso la pratica descrittiva operata da questo tipo di sguardo, che nella città contemporanea vi sono oggetti frammentari, parziali, dimenticati, per i quali *non una motivazione esterna a questi oggetti, ma il solo fatto che oggetti così si ritrovino in quel punto già dice tutto quel che c'era da dire*.

La posizione, qualità intrinseca di un oggetto, si configura così come valore, conferendogli dignità di materiale della composizione, senza la necessità che altro concorra a definirlo, perché in termini architettonici, la posizione, rappresenta una *opportunità*<sup>43</sup>. Nella narrazione di Le Corbusier della sua visita all' Acropoli di Atene, è infatti l'impressione dell' l' "a picco" del colle, che più di ogni altra suggestione, genera lo stordimento che lo coglie all' arrivo sulla cima.

*Con la violenza di un urto, la gigantesca apparizione mi stordì. Il peristilio della collina sacra era superato e, solo e cubico, dall'unico getto delle sue colonne di bronzo, il Partenone innalzava il cornicione, questa fronte di pietra. Sotto, dei gradini servivano da supporto e lo tenevano alto con le loro venti ripetizioni. Non esisteva che il tempio, il cielo, e lo spazio delle pietre tormentate da venti secoli di scorrerie. (...) Dopo aver scalato gradini troppo alti, non certo tagliati sulla scala umana, tra la quarta e la quinta colonna scanalata, entrai nel tempio lungo l'asse. Giratomi di colpo, abbracciai da questo posto, un tempo riservato alla divinità ed al sacerdote, tutta la distesa del mare e il Peloponneso; mare fiammante, monti già scuri, presto smangiati dal disco*

<sup>41</sup> Louis Kahn, *Il valore e il fine del disegno*, in *Architettura è, Louis Kahn, gli scritti*, a cura di Maria Bonaiti, Mondadori Electa, Venezia 2002 p.54.

<sup>42</sup> Gianni Celati, *Op. ict.* p. 192.

<sup>43</sup> Vittorio Gregotti, *Posizione relazione*, in *Casabella* n° 514, 1985 p. 2.

*del sole. L' "a picco" del colle e la sopra-elevazione del tempio oltre il livello dei Propilei, sottraggono alla percezione ogni vestigia di vita moderna, e d'un sol colpo due mila anni sono spazzati via, un'aspra poesia vi prende; con la testa sprofondata nel cavo della mano, seduto su uno dei gradini del tempio, subisco l'emozione brutale e ne resto scosso.<sup>44</sup>*

<sup>44</sup> Le Corbusier, *Le voyage d'Orient 1911*, trad. It. Faenza Editrice 1974  
(sistema nota)



### 3 La speranza progettuale

#### *La lettura compositiva dei frammenti della città*

*(...) Si pone in maniera assolutamente esplicita la questione considerata implicitamente nelle proposizioni di quest'ultimo periodo: è sufficiente l'analizzare per conoscere o è necessario che anche il progetto senza perdere le proprie prerogative, ma con pari dignità scientifica, venga inserito nelle strumentazioni analitiche?*

*Il concetto stesso di trasformazione presuppone che per modificare la realtà bisogna prima comprenderla, conoscerne anche parzialmente i meccanismi di formazione. Si stabilisce così un rapporto di reciproca integrazione creativa tra analisi e progetto, che non richiede necessariamente un prima e un dopo, che non stabilisce gerarchie strumentali. L'ipotesi di progetto, il suo esercizio e la sua verifica, tende sempre più a porsi come strumento particolarmente idoneo e qualificato per esprimere un giudizio sullo stato di fatto<sup>1</sup>.*

*Il processo di costruzione dell'architettura per mezzo del progetto può essere riguardato quindi come una forma del tutto particolare di procedimento del pensiero. La principale difficoltà di descriverne caratteri e specificità proviene però dalla costante partecipazione a tale procedimento di fonti di conoscenza e procedure di pensiero diverse e talvolta opposte, per riferimenti e livelli, come ad esempio l'osservazione scientifica o la comprensione simpatetica, l'ispirazione, la tradizione, la memoria e così via<sup>2</sup>.*

*Io credo che solo abbandonando sia la lingua dell'annuncio che quella del possesso scientifico-tecnico, solo per via della decifrazione, della costruzione critica e*

<sup>1</sup> Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 130.

<sup>2</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p.p. 29-30.

dell'ascolto, sia possibile la fondazione dell'architettura e del suo progetto. (...) le condizioni specifiche emergono sempre più come gli unici elementi possibili di fondatività del progetto<sup>3</sup>.

Passare dalla cultura dell'analisi a quella del progetto vuol dire che le differenze del dato e della realtà stessa non si presentano come lacerante contraddizione, come materie separate e contrapposte, ma come diverse risorse da usare, da cum-ponere nel progetto<sup>4</sup>.

### **3.1 Gli strumenti del progetto**

Siamo convinti che la città attuale debba essere osservata e studiata come si studiano i resti di una città antica, con lo stesso interesse e soprattutto con la stessa certezza di imparare. L'archeologia, benché nata come disciplina particolare con metodi, strumenti e campi di studio propri, applicati allo studio della città antica, alla ricostruzione e alla sistemazione di monumenti o, infine, alla raccolta ordinata dei pezzi o dei frammenti, ha tuttavia definito dei principi di studio e dei criteri analitici e operativi di valore generale, validi cioè per tutta la città. (...) Così lo studio della città attuale procede secondo alcune tecniche che sono derivate anche da quella disciplina. La descrizione, il rilievo, l'isolamento del singolo pezzo, il catalogo e la classificazione degli elementi, la loro collocazione in serie ordinate, infine il mostrarsi e l'esibirsi dei pezzi anche del progetto.<sup>5</sup>

La costruzione di un linguaggio della modificazione, dovrà quindi disporre di solidi elementi a partire dalla lettura del caso specifico, ma in esso non troverà tutti gli elementi della sua fondazione, che in ogni modo dovranno essere reperiti, oltre nello scopo, nella articolazione dei modelli strumentali e figurativi che la tradizione della disciplina elabora e trasmette a partire da altre verità specifiche<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Vittorio Gregotti, *ibidem*, p. 31.

<sup>4</sup> Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 24.

<sup>5</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, Città studi edizioni, Torino 1992, p. 96-97.

<sup>6</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 74

### 3.1.1 La selezione

*(...) nell'atto stesso nel quale il progettista esamina, interroga, osserva, prende atto delle situazioni che si riferiscono alla realtà fisica e umana dell'ambiente (...) si formano in lui delle tensioni, che lo portano soggettivamente a considerare con maggiore attenzione alcuni parametri, alcune fra le evidenze, e a dare maggior peso ad alcune considerazioni piuttosto che ad altre. Queste "preferenze", non rimangono ferme, non restano isolate ma tendono naturalmente a suggerire allo stesso esaminatore, insieme con la chiarezza dei problemi, la loro risoluzione.<sup>7</sup>*

*Anche ciò che si posa nell'apparente disponibilità del paesaggio, in mezzo alle miserie delle periferie urbane, anche ciò che si presenta come atto fondativi di un insediamento può essere sottoposto alle regole dell'essenza dell'esistente, cioè di ciò che scegliamo come durevole.*

*Ciò di cui qui è necessario parlare non è dell'apex mentis del processo creativo ma del lavoro che, importantissimo, lo precede: scegliere, disporre, seminare, scavare, scrutare, senza pretendere di sequestrare per mezzo del progetto l'intera esperienza. È importante per ora raccogliere e classificare i detriti dell'esistente, renderli uniformemente archeologici, ricostruire le ragioni della loro incompletezza distaccata quale fondamento di ogni trasformazione<sup>8</sup>.*

*Non è che tutto ciò che esiste vale in quanto esistente<sup>9</sup> in un esasperato conservatorismo, ma tutto ciò che è ancora operabile è materiale. È questo il criterio di selezione nel quale l'incertezza dovrebbe aumentare l'onere etico della scelta, ma di fatto ciò avviene assai raramente<sup>10</sup>.*

*La contingenza ha quindi un ruolo certamente predominante, seleziona una*

<sup>7</sup> Ludovico Quaroni, *Analisi progetto*, in *Progettare un edificio, otto lezioni di architettura*, edizioni Kappa, Roma 2001.

<sup>8</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 27.

<sup>9</sup> Vittorio Gregotti, *ibidem*, p. 39.

<sup>10</sup> Vittorio Gregotti, *ibidem*, p. 41.

*condizione di realistica e si adopera alla sua realizzazione, ma non per questo esaurisce o domina anche la sua descrizione. Non opposizione del verosimile al vero, ma sovrapposizione. La non separabilità della realtà dalla cosa, dalla sua rappresentazione, questo è il ruolo del progetto contrapposto a quello dell'analisi. Ricomporre unitariamente, riprisitinare il rapporto di necessità tra segno e significato, tra realtà e rappresentazione<sup>11</sup>.*

### **3.1.2 La descrizione**

*La lettura come scelta e conoscenza dei segni costitutivi la materia nel suo processo di stratificazione diviene (...) un principio dell'atto progettuale<sup>12</sup>.*

Un tipo di descrizione dunque, che non è una formalizzazione dell'esistente, ma una vera e propria procedura progettuale attraverso la quale quello che è solo apparentemente un *objet trouvé* viene risignificato, mediante un atteggiamento non dissimile da quello di Adolf Loos di fronte al tumulo nel bosco; *Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e lago tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. Questa, è architettura<sup>13</sup>.*

E' Aldo Rossi, che nella sua *Autobiografia scientifica*, attribuisce a Loos la grande "scoperta" del significato, delle possibilità della descrizione in architettura: *Adolf Loos aveva fatto questa grande scoperta in architettura, identificarsi con la cosa attraverso l'osservazione e la descrizione<sup>14</sup>.*

Appare chiaro dunque, come la descrizione, strumento primo dell'archeologo, volto classificare frammenti *di cui ignora la destinazione*, nelle mani dell'architetto vada ben oltre il ruolo di inventariare l'esistente. *Il compito della descrizione, nel nostro mestiere, è cogliere, scoprire l'architettura, fare in modo che lo studio, la lettura, la*

<sup>11</sup> Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 25.

<sup>12</sup> Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1966, p. 116.

<sup>13</sup> Adolf Loos, *Architettura*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 255.

<sup>14</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma 1990, p. 53.

<sup>15</sup> Fabrizio Spirito, *La figura*, in Carmine Piscopo (a cura di), *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN,

visibilità delle forme, diventi architettura(...) <sup>15</sup>.

Napoli 2004, p.78

### 3.1.3 L'analogia

*Amavo l'orario ferroviario e uno dei libri che ho letto più attentamente è l'orario ferroviario delle ferrovie svizzere. (...) Così mi avvicinavo all'idea di analogia che era per me dapprima un campo di probabilità, di definizioni che si avvicinavano alla cosa rimandandosi l'una all'altra; si incrociavano come gli scambi dei treni.* <sup>16</sup>

In luogo del meccanismo di classificazione, applicabile con maggior successo là dove la realtà assume contorni più omogenei, l'analogia propone un "catalogo" <sup>17</sup> capace non di inventariare, ma di proporre figure mnemoniche evocatrici di un progetto ancora non definito. È proprio mediante l'analogia che leggendo lo stato di fatto si rendono evidenti le qualità di oggetti ancora parte del luogo che stiamo leggendo e già parte del progetto che si va immaginando.

*La migliore tradizione aristotelica domina in questa impostazione, in cui la poesia o l'arte sono intese sempre come il risultato di una polarità tra conoscenza sensibile e memoria. La somiglianza e il contrasto tra l'oggetto architettonico attuale e il ricordo che può esservi in noi dei prototipi originari – i quali hanno lo stato epistemologico di referenti naturali dell'architettura – costituiscono il fondamento della funzione estetica, restando inteso che il linguaggio architettonico è in grado di attribuire questo tipo di designazione con forme di scrittura metalinguistiche, figurate e soprattutto specificamente metaforiche.* <sup>18</sup>

<sup>16</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 100.

<sup>17</sup> *L'atlante ha questa qualità: rivela la forma delle città che ancora non hanno una forma né un nome. (...) Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme si esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine della città.* Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972, p. 146.

<sup>18</sup> Ignasi de Solà-Morales, *Archeologia del moderno, da Durand a Le Corbusier*, Umberto Allemandi & C., Torino 2005, p. 45.

## 3.2 I materiali del progetto

*(...) L'architettura porta conflitti stabilmente in sé la condizione di costruire ciò che*



*non è in alcun modo presente a partire dai materiali del presente, da scopi, siti, tecniche e condizioni presenti*<sup>19</sup>.

*La condizione di realistica del progetto urbano è, quindi, nel rapporto con la preesistenza, nel perpetuare l'identità del nuovo*<sup>20</sup>.

Ma non basta guardare la città per comprendere che quegli stessi frammenti che ci appaiono come un mucchio di rovine senza un fine, sono i nuovi materiali del progetto<sup>21</sup>.

É necessaria, per comprendere tutto questo, una lettura compositiva, dove il disegno unitario, che auspicato da Calvino, recuperi la frantumazione della città contemporanea dalla cui complessità dovranno nascere, gli strumenti ed i materiali per la sua trasformazione<sup>22</sup>.

*Per vedere una città, non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona. (...) E' con occhi nuovi che oggi ci si pone a guardare la città, e ci si trova davanti agli occhi una città diversa, dove composizione sociale, densità d'abitanti per metro quadrato costruito, dialetti, (...) stratificazioni del mercato (...) sono elementi che si compongono in una mappa intricata e fluida, difficile a ricondurre all'essenzialità di uno schema. Ma è di qui che bisogna partire per capire – primo - come la città è fatta, e – secondo - come la si può rifare*<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, cit., p. 30.

<sup>20</sup> Fabrizio Spirito, *Tra le case*, cit., p. 25.

<sup>21</sup> (...) stracci e rifiuti, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile, usandoli. Walter Benjamin, *Parigi capitale del XX secolo*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995.

<sup>22</sup> L'uso di ogni materiale deve prevedere la costruzione di un luogo e la sua trasformazione. Aldo Rossi, *Autobiografia* cit., p. 8.

<sup>23</sup> Italo Calvino, *Gli dei della città*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2002.

### 3.2.1 La filigrana

*Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli (...): è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti. Questa città che a lungo si è creduta la somma di tutte le meraviglie è oggi, come l'impero del Kublai Kahn di Calvino, uno sfacelo senza fine né forma<sup>24</sup>.*

Eppure, in essa, persiste un'immagine che è al tempo stesso memoria e rivelazione di una nuova possibile identità, *una figura riconoscibile in trasparenza, come la filigrana<sup>25</sup>.*

In questo senso la filigrana, quale condizione ancora rilevabile seppure sottotraccia rispetto alle sovrapposizioni e stratificazioni della città, è significativa perché consente ancora di tessere relazioni. La *quel disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti* è importante proprio per questo, *perché consente di mappare la superficie attraverso le immagini come la volta celeste viene raccontata per costellazioni (...).* *Come per la volta celeste, sovrapposizioni di figure che riassumono posizioni. E' importante sottolineare che questo modo di procedere, sposta il carattere della monumentalità dall'edificio al luogo (...)<sup>26</sup>.*

*Esemplare, mi sembra, il progetto per l'isola dei Granai a Danzica, dove*

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 13-14.

<sup>25</sup> (...) *anche quando le tracce di quelle relazioni costitutive diventano complesse, anche quando si riducono a rovine, non si cancellano mai.* Vittorio Gregotti, *Fondamenti e rinascenze*, in *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Torino, 1999 p. 132.

<sup>26</sup> Fabrizio Spirito, *La figura*, cit., p. 78

*conservazione del costruito, associazioni-memorie che da esso si producono, riuqualificazione urbana, nuova progettazione si uniscono in un unico percorso. Senza retoriche nostalgiche, senza inseguire utopiche conciliazioni. Ogni momento mantiene la propria individualità – anzi l’accentua. Così le grandi torri si “oppongono” alla “punta della Dogana” (e non si “opponeva” in modo analogo la chiesa della Salute ai Magazzini?), ed è proprio questa dissonanza non dissimulata dla problema del metodo progettuale. Il progetto dimostra una logica unificante nella misura in cui compone irriducibili specificità, non perchè inventa astratti denominatori comuni<sup>27</sup>.*

### **3.2.2 L’oggetto archeologico**

*Gli oggetti archeologici sono quegli oggetti di cui non si possono cogliere le motivazioni interne che li hanno prodotti attraverso il loro vissuto specifico; mentre gli oggetti della storia sono quegli oggetti che, recuperati alle nostre motivazioni, vengono usati come metafore d’un vissuto contemporaneo<sup>28</sup>.*

L’oggetto archeologico, nella città contemporanea, può essere definito come un frammento di una realtà perduta che riemerge da un passato talvolta imprecisato e di cui non si può ricostruire, in maniera lineare, la storia. Nel tempo, per una serie di circostanze, fra esso e il contesto la relazione è divenuta labile se non addirittura inesistente, e ciò indipendentemente dal “valore” dell’oggetto in sé che può essere anche significativo se inteso all’interno di una visione conservativa, come accade per esempio per molti resti dell’antichità. Ma esso è significativo non per la sua storia, che non può comunque più compiutamente raccontare proprio in virtù di questa “interruzione” che vi è stata nei confronti dello sviluppo urbano, ma perché la sua è una forma si presenta in qualche modo “aperta”, ancora agibile e dunque disponibile all’intervento della trasformazione. In una città dagli spazi ormai saturi, dove

<sup>27</sup> Massimo Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in Mirko Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello, architetture 1960- 1992*, Electa, Milano 1993, p. 7.

<sup>28</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 207.

l'imperativo è "costruire nel costruito" anche per l'assenza di ulteriori spazi da urbanizzare, dove la progettazione diventa un fatto interstiziale, questo modo di permanere nella forma di un frammento che consente modificazione diventa una occasione progettuale.

### 3.2.3 L'oggetto ricordo

*(...) Benjamin scopre che lo studio dei frammenti, (...) diventa sempre un reagente di estraniamento rispetto al presente. Perché nel presente introduce uno sguardo sugli oggetti come tracce o reliquie, l'oggetto come Das Andenken, l'oggetto ricordo*<sup>29</sup>.

In questo modo dall'attenzione per il luogo, sembra emergere anche nei tratti apparentemente meno significativi, una memoria; oggetti che a volte neanche appartengono al mondo dell'architettura, come l'albero che Gardella lascia crescere fra i balconi delle abitazioni dei Giardini d'Ercole, che non diventa però mai suggestione, sentimentalismo, frammento casuale di un'epoca ormai perduta, ma sempre *ricordo vivente di quello che era il sito contiguità fra due tempi ideali successivi e comunicanti*<sup>30</sup>. (...) *Tale frammento si presenta anche contemporaneamente come reperto, accumulo di un punto di strati di memoria, di presenze dell'inconscio collettivo, testimonianza di uno sperimentale, momentaneo rapporto con il mondo; prova e tentativo, fatto da cui è possibile dedurre una serie di considerazioni storiche, di contorni determinanti, di impossibilità, di negazioni e norme rispetto al circostante.*<sup>31</sup>

L'oggetto ricordo è in qualche modo un "catalizzatore" della memoria di una città<sup>32</sup>, come dice Purini nel progetto per il macello del Testaccio, *Il "genius loci" è uno strano spirito. È suo costume quello di sovrastare l'intera città, ma a volte e improvvisamente decide di rannicchiarsi in un angolo che ama poi riempire di ogni possibile significato*

<sup>29</sup> (...) Benjamin scopre che lo studio dei frammenti, (...) diventa sempre un reagente di estraniamento rispetto al presente. Perché nel presente introduce uno sguardo sugli oggetti come tracce o reliquie, l'oggetto come Das Andenken, l'oggetto ricordo. Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, pp. 200-201).

<sup>30</sup> Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, in *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965,

<sup>31</sup> Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, cit., p. 116.

<sup>32</sup> (...) credo all'utilità del ricordo (...) allora è come una deflagrazione di polveri, uno sflogorio di cieli d'apoteosi. Il cervello trova un'energia una capacità improvvisa. possente egli rinverdisce, arriva, segnala. Le Corbusier, cit. in G. Gresleri, *Il linguaggio delle pietre*, Venezia 1988, p. 31.

*urbano. Quell' angolo allora, anche se non è propriamente strategico, finisce per caricarsi di valori totali diventando pressocchè l'unico bersaglio dove si appunta il desiderio di una città diversa*<sup>33</sup>.

Dunque un oggetto non necessariamente strategico, ma carico di significati perché racconta una storia; le questioni che solleva sono legate alla memoria e spesso in qualche modo ad una tradizione altra che chiede di poter continuare. Per questo motivo non possiamo ignorarlo o destinarlo banalmente al riuso ma dobbiamo ripensarlo (riprogettarlo) perché solo la trasformazione può essere in grado di consegnarlo a una più lunga durata.

<sup>33</sup> Franco Purini, *La vita quotidiana come rappresentazione, Progetto per il mattatoio e il testaccio a Roma*, in Lotus International n°24, Milano 1979, p. 51.









---

<sup>1</sup> *Comprendere a fondo lucidamente, senza rifiuti a priori, il mutamento che attraversa l'architettura e la città e il territorio (...) e lo scacco in cui si mette continuamente la nostra disciplina, non significa accettarne le attuali condizioni (...) ma risalire ad esse e criticarne i fondamenti con atti di resistenza concreti ed esemplari, con la pazienza che ci proviene dall'idea di modificazione critica come autentico nuovo: essa deve guardare al proprio passato come al suolo su cui si fonda, per misurare e dare forma al distacco che da esso muove verso la comprensione profonda della lunga traiettoria del presente assai prima che del futuro* (Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari 2004, p.p. 67-68).

<sup>2</sup> (Aldo Rossi, *Frammenti in Architetture 1959-1987*, a cura di Alberto Ferlenga, by Electa spa, Milano 1987- Ristampa 1993).

<sup>3</sup> *La scoperta della esistenza e vitalità della cosiddetta città diffusa, (...) suscitato entusiasmi e deprecazioni eccessive che ne hanno sinora impedito non tanto un giudizio equilibrato quanto un "che fare" istituzionale e conformativo. Ciò che mi sembra è che, per ora, tali possibilità si presentino in forma di pura accumulazione, senza produrre un livello adeguato di criteri di scelta, o almeno di gerarchie che muovano da qualche principio di organizzazione (...). Tutto questo sembra liberare la stessa pratica artistica dell'architettura dalla responsabilità della produzione di senso perché ogni direzione di rappresentazione diventa legittima e indifferente.* (Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari 2004, p. 58).

<sup>4</sup> *E' con queste contraddizioni che sarà necessario costruire l'architettura dei nostri anni. Se non potremo più usare le rovine dell'antichità ma solo le macerie del presente a questo fine, quelle resteranno a segnare la distanza con cui siamo costretti a misurarci costantemente.* (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 131).

<sup>5</sup> *(...) non esistono più siti per la fondazione ma luoghi per la trasformazione.* Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in a cura di Federica Ferrara e Paola Scala, *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p. 11.

<sup>6</sup> Alvaro Siza, *La trasformazione attenta*, in a cura di Bruno Messina, *Francesco Venezia, architetture in Sicilia 190-1993*, Clean Edizioni, Napoli 1993, p. 9

<sup>7</sup> (Fabrizio Spirito *La figura* in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 78).

<sup>8</sup> Daniele Vitale, *Le pietre dell'attesa*, in *Progettazione urbana, Bollettino del Dipartimento di Progettazione Urbana* Università degli Studi di Napoli Federico II, Argomenti 2 1996, p. 39.

<sup>9</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 131).

<sup>10</sup> *(...)Complessa, sofisticata e filosofica è la polemica fra i fra i due architetti e teorici francesi. Per Blondel, direttore dell'Accademia di architettura ed autore del Cours d'architecture, che raccoglie in cinque parti le lezioni da lui tenute e pubblicate tra il 1875 e il 1683, la bellezza architettonica sta nelle proporzioni ereditate dagli antichi. Queste costituiscono il fondamento della disciplina ed oltre che sull'autorità dei classici sono basate sulle leggi naturali. Per Claude Perrault, traduttore di Vitruvio per commissione dello stesso Colbert ed autore del trattato Ordonnances des cinquess espèces de colonnes selon la méthode des anciens, il fondamento dell'architettura non sta nelle proporzioni, bensì nel «consenso» degli architetti «che hanno imitato le opere gli uni degli altri e che hanno seguito le proporzioni che i primi avevano scelto(...)».* Renato de Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, Laterza, Bari 1993, pp. 346-347.

<sup>11</sup> Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, (1967) Umberto Allemandi Milano, Torino 1998, p. 25.

<sup>12</sup> Rosario Pavia, *Figure e luoghi della città diffusa*, in Mosè Ricci, *Figure della trasformazione*, Ed'A, Modena 1996, p. 59)

<sup>13</sup> (Rosario Pavia, *Figure e luoghi della città diffusa*, in Mosè Ricci, *Figure della trasformazione*, Ed'A, Modena 1996, p. 59)

<sup>14</sup> Fabrizio Spirito *La figura* in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 51).

---

<sup>15</sup> Cfr. note 7

<sup>16</sup> *Bisogna innanzitutto (...) partire dalla considerazione che negli ultimi trent'anni si è verificato, in modi spesso divergenti e con esiti anche discutibili, una progressiva discussione pro o contro un'altra nozione che accompagna quella di modificazione: la nozione di relazione necessaria o, se si vuole, volontaria, di appartenenza, ad un contesto, ad una tradizione, ad una cultura, e se proprio questa idea di appartenenza volontaria non sia il necessario terreno per l'invenzione trasformativa. (...) La nozione di appartenenza volontaria a cui faccio riferimento non è però connessa né al contestualismo mimetico, né all'idea di proprietà comune (...) ma a quella di dovere, di debito del soggetto nei confronti della collettività, cioè del riconoscimento dell'esistenza di uno spazio la cui occupazione qualitativa rende possibile l'azione architettonica.* (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, pp. 117-118).

<sup>17</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, pp. 118-119).

<sup>18</sup> (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 225).

<sup>19</sup> (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 197).

<sup>20</sup> (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 222).

<sup>21</sup> (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 218).

<sup>22</sup> (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 198).

<sup>23</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, pp. 117-118).

<sup>24</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 119).

<sup>25</sup> *C'è un percorso simile a quello del sogno compiuto da questi testi: dalla marginalità in cui la loro origine li ha posti, divengono documenti su una marginalità esplosiva perché antistorica (composta da ciò che la storia ha escluso), e infine trapassano in esempi di emergenze la cui importanza storica è indubbia. Da tracce di zone dimenticate, divengono memorie e recupero di un'altra verità che la Storia non può conoscere perché ha rimosso. Ma la loro verità sta proprio nella loro rimozione, ossia nella verità della Storia. La loro verità deriva dalla Storia. È questo il paradosso dell'archeologia.* (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 213).

<sup>26</sup> (Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 19).

<sup>27</sup> Fabrizio Spirito *La figura* in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 78.

<sup>28</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 119).

<sup>29</sup> Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1995, p. 321.

<sup>30</sup> Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1995, p. 318.

<sup>31</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 120).

---

<sup>32</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in a cura di Federica Ferrara e Paola Scala, *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p. 13.

<sup>33</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 119).

<sup>34</sup> Vittorio Gregotti, *Frammenti di ricostruzione*, in, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza Bari 2000, p.175.

<sup>35</sup> Cfr. nota 2

<sup>36</sup> Fabrizio Spirito *La figura* in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 77

<sup>37</sup> (...) possiamo formulare l'ipotesi che l'invenzione dell'arte è «l'inventio» latina, lo scoprire ciò che nell'universo già esiste, cioè che compito della creatività sia disegnare le mappe della consapevolezza? Ricasso diceva «Je ne cherche pas, je trouve»: con qualche risultato. (Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 36).

<sup>38</sup> L'ipotesi da cui parte la mia ricerca è che la progettazione sia attività conoscitiva e che in quanto tale debba sottostare alle regole generali di una teoria della conoscenza. (...) è mia intenzione analizzare quale sia l'oggetto della conoscenza nel progetto di architettura: se l'architettura stessa, l'universo logico delle sue forme o, più in generale la vita reale degli uomini, se si vuole che l'architettura assolva al suo compito che è quello di essere costruzione materiale adeguata ad essa. (Antonio Monestiroli, *L'architettura della Realtà*, (1977) Umberto Allemandi Milano, Torino 1998, p. 17).

<sup>39</sup> (Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 30).

<sup>40</sup> (...) il rapporto fra progetto e conoscenza (...) tende a far diventare la conoscenza da strumento ed occasione di accumulazione scientifica della disciplina, a linea strategica di approccio alla trasformazione. Ne viene fuori una linea che in termini generali possiamo chiamare della conservazione, dove il nostro interesse per la conoscenza non riesce quasi mai ad essere un elemento di una dialettica, di cui l'altro polo sia la realtà della disciplina e dei suoi strumenti, ma anche di quanto la circonda. L'architettura sembra aver smarrito la sua capacità di relazionarsi con la realtà, sembra temerla e di qui sembra portata a ripiegarsi su una ideologia della conservazione. (Uberto Siola, *Contro le modificazioni come ideologia*, in *Napoli architettura e città*, 2° seminario internazionale di progettazione 1990, La buona stampa, Ercolano (NA) 1991, p. p. 8-9)

<sup>41</sup> Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 30.

<sup>42</sup> Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 113.

<sup>43</sup> (...) libri e architetture diverse, per qualità e spessore, molto materiale tenuto insieme da pochi e schematici postulati, (...) libri e progetti come se fossero la stessa cosa. (Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, (1967) Umberto Allemandi Milano, Torino 1998, p. 10).

<sup>44</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 72

<sup>45</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 56.

<sup>46</sup> In generale è possibile affermare che i fondamentali contributi portati da alcuni studiosi, per lo più italiani, tra gli anni '60 e '70 (...) abbia contribuito alla nascita temporanea di un nuovo "senso comune". (...) E' pur vero però che questo senso comune ha riguardato più una parte della formazione culturale degli architetti che la loro possibilità di incidere positivamente nei processi reali di crescita urbana. Anzi, per ragioni molteplici e ormai ampiamente note, possiamo dire che nel nostro paese lo sviluppo di un rinnovato interesse scientifico nei confronti delle città è andato di pari passo col manifestarsi del massimo degrado qualitativo della crescita urbana. (Alberto Ferlenga, *Storia architettura geografia*, in Renana Lucci, *Percorsi del progetto urbano*, edizioni Kappa, Roma 1998, p.165)

<sup>47</sup> (...) penso che gli studi di analisi urbana, il modo come quella stagione si è aperta e il modo come si è in parte chiusa, sia molto significativo. (...) gli studi di analisi urbana, sviluppati da questo punto di vista, mostravano delle debolezze grosse. La prima debolezza è quella di non aver saputo interpretare in nessun modo la città contemporanea. Si costruivano all'interno di studi condotti sulla città antica, e in qualche modo prendevano la città contemporanea come una sorta di sviluppo non controllato, per lo meno non controllato se riferito a quei parametri. Si è così aperta una polemica in Italia che ha colpito più la spinta analitica che non questo tipo di studi. Esempio è quanto si è verificato riguardo alla possibilità di operare sul terreno della città; nel momento in cui la città contemporanea e le periferie vengono riproposte in questo tipo di attitudine non si è potuto constatare come molti degli elementi che avevano caratterizzato quella stagione di studi sulla città in qualche modo fossero diventati difficilmente riproponibili. Ci si è trovati tra caratteristiche contrapposte: le periferie, che erano i luoghi in cui veniva celebrata l'assenza del monumento; la nozione del tempo e quindi della storia perché la periferia si costruisce in modo quantitativamente rilevante, in tempi in cui si mischiano i processi, che non ci permette di conoscere lo sviluppo temporale, come la successione delle epoche nella costruzione storica della città. (Giancarlo Motta, intervento ai seminari tenuti a Reggio Calabria, il 24 maggio 2000 e a Napoli il 28 giugno 2000, organizzati in occasione della pubblicazione del libro di Fabrizio Spiri *Tre traverse da montagna a marina*, contenuto in *Il progetto urbano "italiano"*, in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. p. 34-35)

<sup>48</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 79)

<sup>49</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 35)

<sup>50</sup> Il riferimento è ad al noto numero doppio di Casabella 498/99 del 1984, interamente dedicato al tema della *Modificazione*.

<sup>51</sup> Bernardo Secchi, *Cucire e legare*, Casabella n° 490, 1983.

<sup>52</sup> Bernardo Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, Casabella n° 498/99 1984, p. 12

<sup>53</sup> Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1995, p.319.

<sup>54</sup> Giuseppe Samonà, *Lettura della cappella a Ronchamp*, in *L'architettura cronache e storia*, n°8, 1956.

<sup>55</sup> (...) Sono già disponibili a questo scopo una serie di figure, embrioni di significato e nello stesso tempo modalità descrittive. (Franco Purini, *Un nuovo patto, il progetto della descrizione tra consenso e conflitto*, in Mosè Ricci (a cura di) , *Figure della trasformazione*, Ed'A, Modena 1996. p. 86)

<sup>56</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>57</sup> Michel Foucault, *Spazi Altri, i principi dell'etrotopia*, Lotus n° 48/49, 1986, p.9.

<sup>58</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 81.

<sup>59</sup> Stefano Boeri, Arturo Lanzani, *Gli orizzonti della città diffusa*, in Casabella n° 588 1992, p. 44

<sup>60</sup> Qual' è la misura dei grandi contenitori dispersi nel territorio? Perché ci appaiono come fuori scala? Il gigantismo non sta tanto nella dimensione (nella città tradizionale abbiamo complessi altrettanto imponenti), ma nella loro assenza di relazione, nella loro estraneità, nel loro dispiegarsi all'interno. Ospedali, centri commerciali, fabbriche, centri sportivi, megadiscoteche, sembrano galleggiare nel territorio urbanizzato. (Rosario Pavia, *Figure e luoghi della città diffusa*, in Mosè Ricci, *Figure della trasformazione*, Ed'A, Modena 1996, p. 59)

<sup>61</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 81.

<sup>62</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 64

---

<sup>63</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

<sup>64</sup> Rem Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan* (a cura di Marco Biraghi, traduzione di Ruggero Baldasso e Marco Biraghi), Electa, Venezia 2000.

<sup>65</sup> *La costruzione di un linguaggio della modificazione, dovrà quindi disporre di solidi elementi a partire dalla lettura del caso specifico, ma in esso non troverà tutti gli elementi della sua fondazione, che in ogni modo dovranno essere reperiti, oltre nello scopo, nella articolazione dei modelli strumentali e figurativi che la tradizione della disciplina elabora e trasmette a partire da altre verità specifiche.* Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 74

<sup>66</sup> *Altri credono (...) che la nuova eticità sia invece il luogo della di una accelerazione della ricerca sperimentale, una ricerca tesa a sconvolgere ogni codice, a introdurre nella città e nel paesaggio elementi dissonanti, eretici e inaspettati, in un'ansia di libertà individuale che, stravolgendo ogni regola, provochi comportamenti attivi nei confronti del pubblico dell'architettura.* (Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000, p.p. 23-24).

<sup>67</sup> Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000, p.p. 25-26.

<sup>68</sup> Paul Valéry, *Le problème des musées*, (1923) in Casabella n° 717-718 2003, p.113

<sup>69</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in a cura di Federica Ferrara e Paola Scala, *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p. 11.

<sup>70</sup> (Daniele Vitale, *Introduzione a Rafael Moneo, La solitudine degli edifici e altri scritti, vol 1*, Umberto Allemandi & C., Torino 1999, p. 11)

<sup>71</sup> (...) questa figura che chiamerei ancora tipica, è modello non solo di forma, ma anche di crescita. L'idea di città come filigrana del piano, come figura capace di controllare le trasformazioni e quindi lo sviluppo. (Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, p. 7.)

<sup>72</sup> Françoise Choay, *La regola e il modello*, a cura di Ernesto d'Alfonso, Officina Edizioni, Roma 1986, p. 29

<sup>73</sup> *In nostro lavoro non si indirizza alla ricerca di una unità urbana perduta, ma, applicandosi all'interno stesso della disarticolazione della città attuale, esso consiste piuttosto nell'elencare, nell'isolare, nel distinguere e individuare i singoli pezzi e le singole parti.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 97).

<sup>74</sup> *Per vedere una città, non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona. (...) È con occhi nuovi che oggi ci si pone a guardare la città, e ci si trova davanti agli occhi una città diversa, dove composizione sociale, densità d'abitanti per metro quadrato costruito, dialetti, (...) stratificazioni del mercato (...) sono elementi che si compongono in una mappa intricata e fluida, difficile a ricondurre all'essenzialità di uno schema. Ma è di qui che bisogna partire per capire – primo - come la città è fatta, e – secondo - come la si può rifare.* (Italo Calvino, *Gli dei della città*, in *Una pietra sopra*, (1980) Mondadori, Milano 2002.).

<sup>75</sup> (...) come la metafora, che ha prodotto la figura come sintesi compositiva a priori, "descrive" la semplificazione di pochi elementi in una relazione di forte solidarietà. Riescono queste modalità di costruzione del planovolumetrico ad affidare all'architetto una domanda espressa in termini di architettura che di per se è garante di qualità? (...) Sono due i modi di mettere in ordine le 16 aree-progetto, paratattico e sintattico, per analogia e per sequenza: nel primo 5 figure emergenti nella storia urbana di Reggio Calabria: la marina, la palazzina, i margini terrazzati, le porte, le fontane, tematizzando le aree; nel secondo, una successione di spazi pubblici ridisegnano tre traverse da montagna a marina. (Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, p. 42.)

- 
- <sup>76</sup> (...) il testo ormai è un classico aperto a molte interpretazioni. (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, introduzione alla edizione del 1995)
- <sup>77</sup> Bisogna distinguere tra le città e l'architettura della città come manufatto collettivo e l'architettura in sé, l'architettura come tecnica o come arte che si ordina e si tramanda tradizionalmente. (Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Culp, Milano 1978, p.327)
- <sup>78</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 9.
- <sup>79</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 56. (cfr. nota nei testi)
- <sup>80</sup> Intendo l'architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile della vita civile e della società in cui si manifesta; essa è per sua natura collettiva. (...) Il contrasto tra particolare e universale, tra individuale e collettivo emerge dalla città e dalla costruzione della cosa stessa: la sua architettura. Questo contrasto tra particolare e universale e tra individuale e collettivo è uno dei punti di vista principali con cui la città viene studiata in questo libro; esso si manifesta sotto diversi aspetti, nei rapporti tra sfera pubblica e privata, nel contrasto tra la progettazione razionale dell'architettura urbana e i valori del locus, tra edifici pubblici ed edifici privati. (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p.p. 9-10)
- <sup>81</sup> In tutte le città d'Europa, esistono dei grandi palazzi, o dei complessi edilizi, o degli aggregati che costituiscono dei veri pezzi di città e la cui funzione è difficilmente quella originaria. Io ho presente ora, il Palazzo della Ragione a Padova. Quando si visita un monumento di questo tipo, si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere, e come queste funzioni siano per così dire, del tutto indipendenti dalla sua forma, e che però, è proprio questa forma che ci resta impressa, (...) e che a sua volta struttura la città. Dove comincia l'individualità di questo palazzo, e da dove dipende? L'individualità dipende senz'altro dalla sua forma più che dalla sua materia (...) ma dipende anche dall'essere la sua forma complicata e organizzata nello spazio e nel tempo. (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p.p. 21-22)
- <sup>82</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 57.
- <sup>83</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 57.
- <sup>84</sup> Agostino Renna, *Monteruscello il progetto e le norme*, in Renana Lucci, *Percorsi del progetto urbano*, edizioni Kappa, Roma 1998, p. 158.
- <sup>85</sup> Agostino Renna, *Monteruscello il progetto e le norme*, in Renana Lucci, *Percorsi del progetto urbano*, edizioni Kappa, Roma 1998, p. 159.
- <sup>86</sup> Agostino Renna, *Monteruscello il progetto e le norme*, in Renana Lucci, *Percorsi del progetto urbano*, edizioni Kappa, Roma 1998, p. 157.
- <sup>87</sup> Vittorio Gregotti, *Modificazione* in Casabella 498/99, 1984, p. 4.
- <sup>88</sup> Al "saper usare ciò che si sa" di Guadet si aggiunge "ciò che esiste": anche questo è un materiale della composizione che deve essere usato nella progettazione urbana. (Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 211).
- <sup>89</sup> (...) al di là della passività della nozione di riuso, ogni azione architettonica è sempre più azione di trasformazione parziale (...). Il contesto costituisce sempre un materiale indiretto per l'accertamento di una architettura del luogo. Ciò che è in grado di offrire l'architettura della modificazione è la descrizione chiara della tensione verso questi non raggiungibili valori, non l'accettazione della loro dissoluzione. (Vittorio Gregotti, *Modificazione*, Casabella n° 498-499 p. 2).
- <sup>90</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 57.
- <sup>91</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, (1981) Pratiche editrice, Parma 1990, p. 8.

---

<sup>92</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, (1981) Pratiche editrice, Parma 1990, p. 10

<sup>93</sup> *Così, con occhio archeologico e chirurgico, ho imparato a guardare le città. Detestavo l'estetismo modernista come quello di ogni revival formalista. (...) Mostrare l'architettura per i dati che le erano propri significava impostare il problema in modo scientifico, togliendo ogni sovrastruttura, enfasi e retorica che le si erano incrostate negli anni dell'avanguardia. (...) Ma detestavo il disordine affrettato che si esprime come indifferenza all'ordine, una specie di ottusità morale, di benessere soddisfatto, di dimenticanza.* (Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, (1981) Pratiche editrice, Parma 1990, p.104).

<sup>94</sup> *Una mattina che passavo per il Canal Grande in vaporetto qualcuno mi indicò improvvisamente la colonna del Filerete e il vicolo del Duca e le povere case costruite su quello che doveva essere l'ambizioso palazzo del signore milanese. Osservo sempre questa colonna e il suo basamento, questa colonna che è un principio e una fine. Questo inserto o relitto del tempo, nella sua assoluta purezza formale, mi è sempre parso come un simbolo dell'architettura divorata dalla vita che lo circonda. Ho ritrovato la colonna di Filerete, che guardo sempre con attenzione, negli avanzi romani di Budapest, nella trasformazione degli anfiteatri, ma soprattutto come un frammento possibile di mille altre costruzioni.* Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, (1981) Pratiche editrice, Parma 1990, p. 15).

<sup>95</sup> *Anche le "buone architetture" diventano frammenti di un disegno più vasto di cui occasionalmente fanno parte, ma del quale non sono ne necessarie ne ordinatrici. Una buona architettura vale come una brutta nella città attuale.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 59).

<sup>96</sup> (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 66).

<sup>97</sup> *La nozione di frammento è dunque diversa dalla nozione di parte di città; e infatti, mentre le parti di città presuppongono sempre, al di là della loro individualità, un legame con il resto della città, o comunque un sistema di relazioni, i frammenti esauriscono in loro stessi le loro motivazioni.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 96).

<sup>98</sup> (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 67).

<sup>99</sup> *Considerando dunque sulla base di un unico criterio di analisi la città attuale e i resti della città antica, noi intendiamo proporre alcuni elementi per una teoria dei fatti urbani e quindi contribuire alla definizione di un'ipotesi interpretativa della città nel suo complesso. In altre parole di dobbiamo chiedere se sia possibile definire una teoria positiva sulla città a partire dai frammenti.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 94).

<sup>100</sup> *D'altra parte noi crediamo che compito dell'analisi urbana sia anche quello di trovare, via via che cambiano i fenomeni osservati, anche delle nuove categorie interpretative, di saper mettere a punto un sistema di lettura sempre utile ed efficace anche se diverso.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 65).

<sup>101</sup> *Anche per l'architettura vale ciò che Ricasso dice per la pittura «I quadri di fanno sempre come i principi fanno i figli, con le pastorelle. Non si fa mai un ritratto del partendone; non si dipinge mai una poltrona stile Luigi XV. Si fanno i quadri con una bicocca del mezzogiorno, con un pacchetto di Tabacco, con una vecchia sedia». Per questo motivo disprezziamo coloro i quali sanno interpretare solo la bellezza già scritta e tutta interpretata e pensiamo che i grandi artisti siano coloro che sanno dare dignità di bellezza a cose talmente naturali che fanno dopo dire a chi le vede «come mai non avevo capito sin'ora che anche questo era bello?».* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 62).

<sup>102</sup> *Noi abbiamo da tempo avviato un lavoro di analisi su una zona della città di Milano che dal quartiere di Porta Genova arriva fino all'estrema periferia, oltre il quartiere Lorenteggio. Su questa e su altre parti di città che comunemente vengono dette brutte, noi non abbiamo premesso alcun giudizio, non possiamo negare di esserne per più d un motivo affascinati.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 62).

<sup>103</sup> *E' possibile riconoscere che il frammento, nelle sue varie accezioni, è l'unico principio urbanistico che abbia dei margini di operabilità, che possa cioè essere assunto non solo come ipotesi analitica, ma anche come base su cui costruire dei criteri di intervento, di progettazione e di trasformazione della città.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 95).

---

<sup>104</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 61

<sup>105</sup> *E' invece necessario oggi lavorare sulla differenza significativa, cercare la soluzione del caso specifico, ritrovando nelle leggi della costruzione del luogo i principi materiali da confrontare con l'avanzamento disciplinare.* Vittorio Gregotti, *Modificazione* in Casabella 498/99, 1984, pp. 4-5.

<sup>106</sup> *Nel nostro lavoro ci siamo rifatti alla tradizione degli studi urbani e, occupandoci della città attuale, abbiamo cercato di definire in continuità con quegli studi nuovi criteri di indagine, altri strumenti di lettura, diverse categorie interpretative. Poiché infatti i fondamenti teorici dell'analisi urbana erano stati precisati nello studio della città antica, ne risultava una sorta di impossibilità di interpretare i caratteri della città contemporanea a partire da quegli stessi presupposti.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 64)

<sup>107</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 64

<sup>108</sup> *Questo ritorno alla condizione specifica come ritorno alla esperienza, ci rendiamo conto, è pur sempre ritorno alla storia delle cose attraverso la loro materialità intenzionale, e quindi ricostruzione della tradizione in quanto intero sistema di eventi. L'operazione però, nel nostro caso, risulta più paleontologica ed archeologica che storica, paragonabile allo sforzo di allinear su un tavolo, come materiali del progetto, l'intera collezione dei reperti del fisico, e delle relazioni riconoscibili che esso induce prima di tutto in quanto costitutive del sistema di equilibrio gravitazionale, costitutivo dello specifico. Tutto ciò non è, si badi bene valore da rispettare ma materiali da costruzione più o meno importanti, a seconda della intensità più o meno alta di relazioni che ciascuno di essi è riuscito a coinvolgere o che noi siamo capaci di riconoscervi* (Vittorio Gregotti, *Le verità dello specifico*, Casabella n°508, 1984, p. 2)

<sup>109</sup> (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 97).

<sup>110</sup> *Riprendiamo da Rossi: « La tipologia è lo studio degli elementi non ulteriormente riducibili di una città o di una architettura». Ora se il tipo è una categoria interpretativa della città e dell'architettura, esso deve essere congruente con la natura dei fenomeni osservati. Ci dobbiamo chiedere se è efficace parlare di tipologia edilizia come termine teorico di conoscenza della città attuale. (...) Nelle zone considerate (la periferia di Milano N.d.A.) non si può riconoscere una costanza del tipo edilizio, non esiste cioè un tipo di residenza ricorrente. Carattere costante o ripetuto hanno invece alcuni elementi o frammenti: su di essi, considerati come principi di architettura doveva trasferirsi l'attenzione e svilupparsi l'indagine tipologica. Questi elementi sono semplici perché non sono ulteriormente riducibili, essi sono dei tipi nel senso di Rossi, di Quatremère de Quincy e di Engels; essi giocano un proprio ruolo nella costituzione della forma e al di fuori di ogni distinzione o destinazione di carattere funzionale (...). Le tavole sugli elementi semplici rappresentano il primo risultato di un'indagine svolta in questo senso.* (Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 103).

<sup>111</sup> *Il principio di classificazione non deve cercare ma trovare, non deve inventariare analiticamente, ma cogliere una figura sintetica che si pone come misura e anticipazione del tema di progetto, come domanda di architettura (...).* (Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, copertina)

<sup>112</sup> *Sono due i modi di mettere in ordine le 16 aree progetto, paratattico e sintattico, per analogia e per sequenza: nel primo 5 figure emergenti nella storia urbana di Reggio Calabria. La marina, la palazzina, i margini terrazzati, le porte, le fontane, tematizzando le aree; nel secondo, una successione di spazi pubblici ridisegnano tre traverse da montagna a marina.* (Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, copertina)

<sup>113</sup> (Stefano Memoli, *Il vocabolario e la costruzione del catalogo*, in Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a Marina*, p. 87)

<sup>114</sup> (M. Chiara Baldassarre, Raffaella Napolitano, *Appunti per la costruzione del repertorio* in Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a Marina*, p. 90).

<sup>115</sup> *Tradizione, continuità, ambiente, storia, memoria, realistica, appropriatezza, trasformabilità, unitamente ai concetti di tutela e conservazione, sono i termini che si richiamano in una sorta di eco che prolunga il significato di ciascuno, che lo trasferisce, come in una dissolvenza di suoni, in un nuovo attributo che prova ad ampliare e specificare ulteriormente la necessaria dotazione del progetto perché possa avere risonanza urbana.* (Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p.206)



<sup>116</sup> (...) il carattere e il tema stesso del progetto di architettura è definito da un appartenere, dal necessitare, più o meno esplicitamente, una contestualità, che si renda anche garante di una qualche oggettività dell'espressione. (Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 8)

<sup>117</sup> (Peppe Maisto, Guardare, vedere, leggere, raccontare, in *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000. p. 46.)

<sup>118</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari 2004, p. 66).

<sup>119</sup> (...) ho iniziato a scrivere veramente, perché avvertivo che in quello che dicevo vi era qualcosa non riducibile al modo in cui le cose vengono dette usualmente. (Louis I. Khan, From a *Conversation with Robert Wemischner*, 17 aprile 1971, ora in *What Will Be Has Always Been: the Words of Louis I. Kahn*, a cura di R. S. Wurman, New York 1986, p.p. 113-122, citato da Maria Bonaiti, *Louis I, Khan, gli scritti*, Electa Mondadori, Venezia 2002, p.5)

<sup>120</sup> Walter Benjamin, *Sulla lingua*, in *Angelus Novus* (1962), Einaudi, Torino 1995, p. 68

<sup>121</sup> Louis I. Khan, *From a lecture* (conferenza tenuta alla University of Cincinnati, Cinicinati, Ohio, 3 maggio 1969) ora in *What Will Be Has Always Been: the Words of Louis I. Kahn*, a cura di R. S. Wurman, New York 1986, p.p. 113-122, citato in Maria Bonaiti, *Louis I, Khan, gli scritti*, Electa Mondadori, Venezia 2002, p. 5)

<sup>122</sup> Louis I. Khan, Order is, in *Perspecta* n°3, 1955, ora in Maria Bonaiti, *Louis I, Khan, gli scritti*, Electa Mondadori, Venezia 2002, p. p. 65-66)

<sup>123</sup> Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993.

<sup>124</sup> Louis I. Khan, *This Business of Architecture*, (conferenza tenuta alla Tulane University, New Orleans) ora in *The student Publication of the school of architecture of Tulane University* 1955, citato da Maria Bonaiti, *Louis I, Khan, gli scritti*, Electa Mondadori, Venezia 2002, p. 70.

<sup>125</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 35)

<sup>126</sup> Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1995, p. 318.

<sup>127</sup> La città, oggetto di questo libro, viene qui intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo riferirmi solo all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture; ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo. (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 9 della introduzione)

<sup>128</sup> L'architettura è un fatto così connaturato al formarsi della civiltà ed è un fatto permanente, universale, necessario. (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 9 della introduzione)

<sup>129</sup> (Antonio Monestiroli, *Cinque note sullo stile*, in *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari 2002 p. 116)

<sup>130</sup> Lo stile è il requisito necessario perché un'opera d'arte sia promessa di felicità. (...) Lo stile, raggiunto anche da un solo artista, per esistere, deve diventare patrimonio collettivo. Dunque l'architetto deve aspirare alla definizione di uno stile, ma non è lui soltanto che lo definisce. È la collettività per cui l'architetto opera che riconosce nel suo lavoro uno stile raggiunto. Questo è il motivo per cui lo stile nell'arte, o almeno nell'architettura, si produce in positivo. È difficile pensare che possa esistere uno stile della crisi, perché, nel riconoscerlo, la collettività riconosce un obiettivo raggiunto, una possibile forma delle cose, rivelatrice della loro natura. I momenti di crisi, e il nostro è uno di questi, saranno momenti in cui ognuno, a modo suo, contribuirà alla conoscenza del mondo. Ma solo quando verrà raggiunto una convergenza forte fra il lavoro degli artisti e le aspirazioni i una collettività sarà di nuovo possibile parlare di stile. (Antonio Monestiroli, *Cinque note sullo stile*, in *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari 2002 p.p. 116-117)

<sup>131</sup> Non si sa se sia giusto parlare di crisi dell'architettura in questi anni. Probabilmente è più giusto parlare della mancanza di un riferimento certo ed univoco di tipo stilistico, che possa distribuire certezza in chi opera e criteri in chi giudica. Questa mancanza di riferimenti crea una situazione nuova rispetto alla storia di questo ultimo secolo, dove sistemi e modi più

---

*complessi di pensare all'architettura nel loro intreccio hanno rappresentato uno dei momenti più avanzati del pensiero contemporaneo.* (Uberto Siola, *Contro le modificazioni come ideologia*, in *Napoli architettura e città*, 2° seminario internazionale di progettazione 1990, La buona stampa, Ercolano (NA) 1991, p. 8)

<sup>132</sup> Ignazio Gardella in risposta a Curzia Ferrari, *Intervista con l'architetto Ignazio Gardella*, in Josè A. Dols, *L'architettura oggi*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1977, p. 56

<sup>133</sup> (Fabrizio Spirito, I "termini" del progetto urbano, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 11).

<sup>134</sup> *Tale attitudine sviluppatasi con maggiore forza fuori dall'Italia, sulla base di una mistificante idea di "modernità" e a seguito di alcuni "eventi" urbani eccezionali, ridà corpo a un'idea dell'architetto-artista totalmente libero nelle sue manifestazioni creative e svincolato da responsabilità nei confronti dell'organismo urbano che cessa di essere un riferimento obbligato, per ridursi a semplice contenitore di "gesti d'autore" immersi nel magma dei "non luoghi".* (Alberto Ferlenga, *Storia architettura geografia*, in Renana Lucci, *Percorsi del progetto urbano*, edizioni Kappa, Roma 1998, p.165)

<sup>135</sup> *Nel campo dell'urbanistica Sisto V fu uno di quei rari uomini che sono capaci di organizzare, di raccogliere i dati di fatto, e di eseguire il progetto. Egli mosse dall'opera dei suoi predecessori, la integrò col suo programma di pianificazione e indicò la via per i futuri sviluppi. (...) Fra il 1503 e il 1513 Giulio II aveva tracciato due strade diritte sulle rive del Tevere: la Lungara sulla riva destra e la Via Giulia sulla sinistra. Il suo successore Leone X (1513-1521) progettò la Strada Leonina (Via di Ripetta), quella più ad est delle tre strade che irradiano da piazza del popolo. Paolo II (1534-1549) è l'autore della strada simmetrica, via del Babuino, mentre quella centrale, sull'asse la via Lata (oggi il Corso) era fin dall'antichità la strada di accesso a Roma dal nord. (...) A questo punto lo sviluppo della città si volge risolutamente verso sud-est. Dalla collina abbandonata del Quirinale Pio V (1559-1565) tracciò nel 1561 una linea retta di due chilometri fino all'ineguagliabile Porta Pia, porta di Michelangelo. Questa via che dapprima si chiamò, dal nome del papa, Strada Pia è ora la via del Quirinale e via XX settembre. Qui ci troviamo già al centro della zona compresa nel programma di Sisto V. Infine l'immediato predecessore ed antagonista di Sisto V, Gregorio XIII (1572-1585), raddrizzò in parte la vecchia strada che univa S.Maria Maggiore con la Basilica di S.Giovanni in Laterano. Alla sua assunzione al potere nel 1585 Sisto V aveva così trovato una serie di sviluppi frammentari estendentisi, in ordine cronologico, da ovest a est. Egli seppe riunirli tutti in un programma unificato, che fu il suo grande piano regolatore.* (Sigfrid Gideon, *Spazio tempo architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1984, p. 87)

<sup>136</sup> *Come i primi uomini si sono costruiti abitazioni e nella loro prima costruzione tendevano a realizzare un ambiente più favorevole alla loro vita, a costruirsi un clima artificiale, così costruirono secondo una intenzionalità estetica. Essi iniziarono l'architettura e un tempo con le prime tracce della città.* (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 9 della introduzione)

<sup>137</sup> *All'inizio del moderno non poteva non manifestarsi una sfiducia e anche un sentimento di rivolta ad assumere il limite, il condizionante come realtà dell'espressione (...) Si sono ricercate le forme dell'espressione pura, del significato nuovo, si è sentita la pesante e vischiosa presenza del già fatto rispetto a quanto di nuovo e di diverso si aveva voglia di dire. Questo ha portato ad allontanare l'architettura (...) dalle singole storie di singole città, dalla condizione contingente che il progetto deve saper risolvere in quel luogo, e a quel punto della storia.* (Fabrizio Spirito, I "termini" del progetto urbano, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 28).

<sup>138</sup> Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi editore, Torino 1999, p.p. 55-56

<sup>139</sup> *La polemica è rivolta contro le ultime, affascinanti mode del gotico cortese, non contro i primi grandi maestri del Duecento e del Trecento (...). Brunelleschi è contro l'Orcagna, non contro Arnolfo di cui, nella cattedrale interpreta e compie l'opera (...). C'era un dato preciso: la cattedrale ideata e iniziata alla fine del Duecento da Arnolfo, ampliata e costruita fino al tamburo nel corso del Trecento. Era un dato estremamente impegnativo (...). La chiesa era stata iniziata più di un secolo prima, da un maestro come Arnolfo: sviluppata e adeguata a situazioni nuove nel Trecento, da Giotto (con il campanile): ora, al principio del Quattrocento (...) si trattava di decidere anzitutto se completare semplicemente l'opera iniziata seguendo il progetto di Arnolfo, re-interpretarla assumendola come premessa oppure abbandonare l'antico progetto e fare qualcosa di totalmente nuovo, moderno. Il Brunelleschi sceglie la soluzione storica: non si atterrà al modello antico e non indulgerà alla moda, ma costruirà una forma piena di significato attuale sul fondamento storico della costruzione arnolfiana.* (Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni Firenze 1968, p.p. 87-96, vol.II)

<sup>140</sup> *La "modificazione" è nella sintassi linguistica, un modo di essere del modo, cioè della categoria del verbo, che definisce la qualità dell'azione (modo congiuntivo, indicativo, ecc.) quindi essa rivela anche la coscienza dell'essere parte di un insieme preesistente, la trasformazione introdotto in tutto il sistema dal cambiamento di una delle sue parti ed indica che essa si sviluppa nel tempo e, attraverso la radice etimologica che la ricollega al concetto di misura (modus), si congiunge poi al mondo geometrico delle cose finite.* (Vittorio Gregotti, *Modificazione*, Casabella 498/99, 1984, p.5)

---

<sup>141</sup> Se, come scrive *Manfredo Tafuri*, «non è compito della storia ricomporre l'infranto ma neanche identificarsi con l'apologia del presente», è invece compito del progetto di architettura restituire criticamente di esso l'interpretazione di una possibilità di essere, volta a volta, in una forma altra, tentativamente compiuta. (*Vittorio Gregotti, L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p.138)

<sup>142</sup> Il semplice presupposto di considerare la città non come dato, ma come costruzione, cioè come rappresentazione della sua storia, la città che cresce e si trasforma, significa investire la questione del progetto urbano di valenze inedite. (*Fabrizio Spirito, Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 18).

<sup>143</sup> La vita degli edifici si fonda sulla loro architettura, sulla permanenza dei loro tratti formali più caratteristici, e benché possa sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò che permette di apprezzarne i cambiamenti. Il rispetto dell'identità architettonica di un edificio, è ciò che ne rende possibile il cambiamento, ciò che ne garantisce la vita. (*Rafael Moneo, La vita degli edifici e la Moschea di Cordova*, in *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 1, Umberto Allemandi & C. Torino 1999, p. 155)

<sup>144</sup> (...) modificare è risignificare, riattualizzare, riutilizzare. (*Fabrizio Spirito, Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 18).

<sup>145</sup> Ogni tema di architettura corrisponde ad un elemento della costruzione della città, ha una sua funzione strettamente legata alla vita della collettività (...). L'attività dell'architetto è dunque un'attività rivelatrice di qualcosa che già esiste che egli deve conoscere e rendere evidente, che egli deve, per così dire, trasformare di nuovo in architettura. È questo l'aspetto che fa del progetto un'attività conoscitiva nel senso più generale del termine, un'attività che trasforma un'aspirazione, la tendenza a qualcosa di appena intravisto, in un dato reale e materiale che sia una forma riconoscibile della sua realizzazione. (*Antonio Monestiroli, L'architettura della realtà*, Allemandi, Milano 1999, p.p. 22-23).

<sup>146</sup> *Carlos Marti Aris, Le variazioni dell'identità*, Città Studi Edizioni, Torino 1994, p.106.

<sup>147</sup> Io credo in Parigi. Io spero in Parigi. Io supplico Parigi di sapere fare oggi, nuovamente il gesto della sua storia: continuare! (*Le Corbusier, Il piano "Voisin" di Parigi*, conferenza tenuta a Buenos Aires il 18 ottobre 1929, in *Precisazioni*, Laterza, Roma-Bari 1979, p.196).

<sup>148</sup> È permanenza in quanto sopravvive oltre i limiti di una periodizzazione storica (...). (*Fabrizio Spirito, Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 18).

<sup>149</sup> Si tende a pensare che la vita degli edifici si concluda con la loro costruzione e che l'integrità di un edificio stia nel conservarlo esattamente come lo hanno lasciato i suoi costruttori. Ciò ridurrebbe la sua vita alla realtà consolidata di un istante preciso. (*Rafael Moneo, La vita degli edifici e la Moschea di Cordova*, in *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 1, Umberto Allemandi & C. Torino 1999, p. 154)

<sup>150</sup> La questione del progetto urbano può rimettere tutto in discussione per dare risignificato al progetto di architettura dei nostri tempi, contro l'intervento incentrato sulla libertà di pensiero come volontà di controllo e di determinazione della trasformazione, la sua qualità precipua diventa la comprensione, decodificazione e decostruzione di una determinata situazione. (*Fabrizio Spirito, Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, retro copertina)

<sup>151</sup> (*Ludovico Fusco Preesistenza e trasformazione*, CLEAN, Napoli 1988 p. 16).

<sup>152</sup> (...) un tema di architettura non ha una sua forma, ne ha tante diverse quanti sono i suoi svolgimenti. Esso contiene però tutto il significato che si è accumulato nella sua storia. Affrontare un tema di architettura vuol dire affrontare la questione di questo significato, non attribuirgli di volta in volta un significato diverso, bensì conoscerlo e rappresentarlo di nuovo in una sua più avanzata definizione. (*Antonio Monestiroli, L'architettura della realtà*, Allemandi, Milano 1999, p. 24).

<sup>153</sup> L'aspirazione alla razionalità ci deve condurre a determinare, nel modo più concreto possibile, la formazione dell'idea di progetto e il suo rapporto con la forma. (...) Cercherò pertanto di dimostrare: che ogni progetto di architettura si fonda su una ben determinata attività conoscitiva, (...) che il materiale concreto oggetto di tale attività conoscitiva è duplice: la realtà esterna nei suoi nessi con l'architettura e la realtà storica dell'architettura e che un'idea di architettura si fonda sui rapporti fra questi due aspetti della realtà. (*Antonio Monestiroli, L'architettura della realtà*, Allemandi, Milano 1999, p. 18).

<sup>154</sup> Il contenuto di queste molteplici possibilità di memorie deve potersi confrontare e nel confronto di tematizza. La differenza con la storia non è quindi così radicale. È vero che il tema di progetto registra solo somiglianze o analogie, ma perché si possa enunciare nella sua condizione di generalità, bisogna pure che gli esempi o i periodi cui si fa riferimento siano in

---

qualche misura riconoscibili e quindi differenziati. Ma è determinante che nel ricostruire la memoria del luogo e quindi la ricerca del tema, le analogie passino in primo piano. Nel momento in cui si risale all'originario e poi si prendono in considerazione le successive trasformazioni, comincia a prendere corpo una figura, che tende a riproporsi, che esprime una forte resistenza ai cambiamenti, come una sempre più stabile presa di coscienza della propria identità che si realizza nel tempo. (Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 156).

<sup>155</sup> *È l'idea stessa di città che va in rovina, È possibile fotografare questa differenza: il secolo inizia con l'esortazione lasciamo la città vecchia così dove si trova e costruiamo altrove la nuova (dove l'altrove propone una pagina bianca, su cui mettere un segno, dove costruire la nuova città) mentre alla fine il limite è assente, l'altrove è uno spazio già urbanizzato in cui eventualmente spostare il centro.* (Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in Federica Ferrara, Paola Scala (a cura di) *Il Sopralluogo*, CUEN, Napoli 2006, p. 13)

<sup>156</sup> cfr. (Vittorio Gregotti, *Le verità dello specifico*, Casabella n°508, 1984)

<sup>157</sup> *È questo il paradosso dell'archeologia. Dobbiamo sempre riferirci a qualche grammatica, altrimenti cadrebbe ogni differenza tra esempi monumentali ed emergenze diverse. Se la Storia è questa grande grammatica dell'agire umano che la nostra civiltà non ha mai smesso di proporre, anche dicendo che questa non è che una macchina di rimozione. Dobbiamo partire di lì per parlare di ciò che la storia ha rimosso. (...)*

Non si dà archeologia se non a partire dalla Storia, da quella arbitraria selezione a cui dobbiamo ancorare la nostra ricerca degli oggetti che sono stati esclusi, sepolti, dimenticati per effetto della selezione stessa. (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 213).

<sup>158</sup> Walter Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus* (1962), Einaudi, Torino 1995, p. 74

<sup>159</sup> La definizione dell' intervento è desunta dal testo: Giorgio Grassi, *Ipotesi di utilizzazione e restituzione architettonica del teatro romano di Sagunto*, in *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli Milano 2000.

<sup>160</sup> La definizione dell' intervento è desunta dal testo: Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003.

<sup>161</sup> *Dopo l'esperienza unica e per molti versi irripetibile del teatro romano di Sagunto, (...) l'idea di affrontare un tema analogo proprio a partire dall'esperienza di Sagunto mi aveva lasciato alquanto dubbioso all'inizio (...). L'idea stessa, il fatto cioè di misurarsi direttamente con l'architettura romana (cosa che, a pensarci bene, almeno idealmente faccio ogni volta che mi metto al lavoro) non mi attirava più come al tempo di Sagunto, dove l'entusiasmo per l'autenticità e anche la novità di quel lavoro aveva preso un po' tutti compresi i politici, non mi affascinava più allo stesso modo, visto il precedente, ma mi sembrava anche altrettanto legittima e altrettanto importante proporla qui, in questa situazione particolare e almeno altrettanto straordinaria di Brescia. (...) Le molte differenze che il caso di Brescia presentava rispetto a quello di Sagunto era un elemento favorevole della nuova iniziativa e aveva in più l'opportunità di mostrare che è soltanto l'obbiettivo, il "perché" del lavoro, insieme all'occhio con cui si guarda, ciò che non cambia da un progetto all'altro, per il resto ogni caso è un caso a sé e trova solo in sé e nelle sue particolari condizioni la sua risposta, la sola risposta possibile a quelle condizioni, quella risposta appunto unica e irripetibile. In questo senso anche l'esperienza di Sagunto non sarebbe servita a niente per questo nuovo lavoro, ma ciò nonostante sapevo anche che questo nuovo lavoro sarebbe stato impensabile senza quella precedente esperienza. È questo il particolare destino di ogni progetto, di ogni buon progetto, quello di seguire una strada che è ogni volta nuova e di essere per questo ogni volta solo di fronte al suo problema, senza per questo competere o diventare per questo alternative, anzi avrebbero potuto esprimere con maggiore chiarezza e in forma più compiuta il loro oggetto (un teatro romano) e insieme il loro comune problema (l'architettura oggi di fronte all'architettura romana).* (Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, p.p. 8-9)

<sup>162</sup> I due interventi sono stati variamente definiti dallo stesso Grassi in differenti pubblicazioni e nel corso di svariati incontri pubblici sull'argomento. Fra le tante, sono state individuate questi due "titoli" dai testi sopra citati alle note 60 e 61, poiché appaiono particolarmente significativi nell' esplicitare le logiche dei due progetti.

<sup>163</sup> *A Sagunto quel che si vuole far apparire è esclusivamente l'architettura romana, l'architettura romana del teatro di Sagunto oggi. Tutto il resto viene escluso a costo di farlo risultare, come in effetti risulta un teatro incompleto. Un teatro romano cui mancano dei pezzi, pur di essere in ogni sua parte un'architettura contemporanea.* (Giorgio Grassi, *Il carattere degli edifici*, Casabella n° 722, maggio 2004, p.8)

<sup>164</sup> Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, p. 57

<sup>165</sup> *Prima del nostro intervento, la rovina del teatro di Sagunto si presentava con tutta l'efficacia del suo romantico spettacolo, ma anche con tutta l'ambiguità del suo attuale manufatto (le murature del corpo scenico apparentemente copiate dino alla quota del palcoscenico e la cavea anch'essa praticamente intatta nella sua struttura rustica), infatti a determinare questa figura apparentemente integra del teatro erano ben pochi i reperti autentici rimasti, tutto il resto era il risultato della ricostruzione mimetica (...) a cui devono aggiungersi quegli errori di interpretazione della rovina (...) che hanno portato alla definitiva conferma di quella figura di teatro "alla greca" aperto sul paesaggio, che già prima di queste aggiunte aveva indotto in errore più di uno storico locale.* (Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, p. 9)

<sup>166</sup> (Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, p. 9)

<sup>167</sup> (Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, p. 10)

<sup>168</sup> (Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, p. 57)

<sup>169</sup> (Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa Milano 2003, p. 11)

<sup>170</sup> (Fabrizio Spirito, *La città vuole continuare*, in *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, p. 5).

<sup>171</sup> (Daniele Vitale, *Le pietre dell'attesa*, in *Progettazione urbana, Bollettino del Dipartimento di Progettazione Urbana* Università degli Studi di Napoli Federico II, Argomenti 2 1996, p. 39).

<sup>172</sup> *L'insediamento dei germani nel bacino del Mediterraneo non segna affatto l'inizio di una nuova epoca per la storia d'Europa. Per quanto grandi siano state le sue conseguenze, gli invasori non hanno tutta via fatto tabula rasa del passato e cancellato la tradizione, il loro obiettivo non era distruggere l'impero romano, ma stabilirvisi per goderne. Tutto sommato ciò che conservarono supera di molto ciò che distrussero e quanto apportarono di nuovo.* (Henri Pirenne, *Le città del medioevo*, Editori Laterza, Bari 1999, p.8).

<sup>173</sup> (...) *l'architettura gotica italiana è diversa da quella francese inglese o tedesca (...) i motivi che sono alla base delle forme adoperate dagli architetti italiani del Duecento e del Trecento, vanno ricercati nella storia d'Italia e nel suo clima, senza però dimenticare che in questo periodo l'Italia era un concetto astratto. L'attuale Stato italiano, infatti, (...) era costituito da numerose piccole potenze indipendenti estremamente individualistiche. (...) Questa frammentarietà è il motivo principale delle grandi differenze tra l'arte veneziana e l'arte fiorentina (...). L'eredità dell'antichità classica fu il primo fattore e di gran lunga il più importante nello sviluppo delle arti in tutta Italia. Se ciò è particolarmente evidente in città come Roma o Verona, dove sopravvivono numerosi edifici di epoca romana, è anche vero, seppure in maniera alquanto più indefinibile, per città come Firenze, in cui il sentimento repubblicano si era plasmato, con chiara consapevolezza, sulla repubblica romana, si da rendere fortemente percettibile una tendenza a considerare il passato classico sia come norma di comportamento civile, che come regola di architettura. La perennità della tradizione classica è, naturalmente, la caratteristica fondamentale di tutta l'arte italiana. (...) La chiesa di san Miniato appena fuori Firenze ha una facciata che si può datare intorno al 1090, la cui forma caratteristica, con gli archi a tutto sesto sostenuti da colonne e il timpano triangolare, è un remoto richiamo all'architettura antica. L'effetto coloristico ottenuto dal contrasto tra marmo biancastro e marmo verde scuro, quasi nero, adoperato per mettere in risalto le membrature architettoniche è una caratteristica dello stile romanico che non sembra avere riscontri nell'antichità: Sembra tuttavia che nel Duecento e Trecento, fosse opinione comune che questi edifici risalissero a un periodo molto anteriore a quello effettivo; sappiamo per esempio che il battistero di Firenze veniva generalmente considerato un antico tempio pagano trasformato per uso cristiano, non è quindi, forse arrischiato supporre che i tradizionalisti ritenessero edifici come San Miniato o il battistero autentiche vestigia di epoca romana e, di conseguenza, modelli da imitare migliori delle nuove idee francesi in voga.* (Peter Murray, *L'architettura del rinascimento italiano*, Economica Laterza, Bari 1998, p.p. 3-5)

<sup>174</sup> *Due forze essenziali compongono la tradizione; una è verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini.* (Ernesto N. Rogers, *Responsabilità verso la tradizione*, Casabella-continuità n°202, 1954)

<sup>175</sup> cfr. con ultima nota del par. 1.2.2.

<sup>176</sup> (Ernesto N. Rogers, *Responsabilità verso la tradizione*, Casabella-continuità n°202, 1954)

<sup>177</sup> (Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in Federica Ferrara, Paola Scala (a cura di) *Il Sopralluogo*, CUEN, Napoli 2006, p. 12)

---

<sup>178</sup> (Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 29).

<sup>179</sup> (...) tradizione non significa realtà di ciò che è stato. Al contrario: tradizione significa realtà di ciò che è durevole. (Giorgio Grassi, Un parere sulla scuola e sulla condizione del nostro lavoro, "Domus" n:714, 1990 p. 20.)

<sup>180</sup> *Ben a torto si riduce il concetto di tradizione a quello di abitudine passiva e meccanica e a una specie di irrigidimento e sclerotizzazione di atti che già furono inventivi, e il concetto di imitazione alla copia servile e alla semplice riproduzione. Se è vero che talvolta la tradizione degenera in convenzionalità esteriore e l'imitazione scade a inerte ripetizione, è anche vero che sia l'una che l'altra, nel loro significato più genuino e positivo, implicano innovazione e creatività, anzi sono tali che solo con la libera innovazione spiegano al continuità, dando luogo ad un arte che afferma la propria originalità proprio mentre prosegue l'antica, traendone sollecitazione e alimento e accettando di ricollegarle e ispirarsi.* (Luigi Pareyson, *Arte e storia*, in A.A.V.V., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1959, p.1889)

<sup>181</sup> *Perché rischiamo di trasformare l'attivo di una fortunata eredità nel passivo di un immobilismo soffocante? Le cause sono numerose e di varia natura, la gran parte delle quali riconducibili al vecchio scontro ideologico fra chi sostiene che tutto debba rimanere «com'era dov'era» e chi ritiene invece che la coesistenza di antico e nuovo renda possibile sia la tutela dei nostri monumenti ed ambienti sia la vita che in essi si svolge.* (Renato De Fusco, *Dov'era ma non com'era*, Alinea, Firenze 1999, p. 10)

<sup>182</sup> *...Il progetto di architettura richiede grande libertà di riflessione e di espressione, ma non necessita libertà assoluta di condizioni, che al contrario rappresentano per esso un materiale resistente e non sostituibile, da criticare e plasmare proprio per mezzo del progetto. È proprio l'articolazione e la specificazione di questo materiale che io temo assuma una progressiva convenzionalità, e quindi configuri una libertà silenziosamente condizionata che rende impraticabile la fondazione di ogni autentica differenza.* (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 25)

<sup>183</sup> *Nel concetto romantico, la creatività non tollera alcuna normativa: o è assoluta o non lo è. L'alternativa alla creatività senza condizioni e senza legami col passato, pura ribellione e rottura, è l'imitazione, la ripetizione meccanica e inerte, la continuazione sterile e di maniera.* (Fabrizio Spirito, I "termini" del progetto urbano, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 114).

<sup>184</sup> *Credo perciò che non sia inutile considerare il lavoro progettuale come un lavoro ermeneutico, un problema di legittimazione che si risolve attraverso questi due mezzi: riconoscimento dell'appartenenza e messa in forme. Il riconoscimento dell'appartenenza è la constatazione delle tracce, (...) la messa in forme è il progetto stesso, cioè le scelte formali, l'uso di materiali e la convocazione di elementi del passato, di citazioni; essa accade attivando delle tradizioni assiologiche, linguistiche, di aspettative di senso.* (Gianni Vattimo, *Progetto e legittimazione I*, Lotus 48/49, 1986)

<sup>185</sup> (Fabrizio Spirito, I "termini" del progetto urbano, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 115).

<sup>186</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 74)

<sup>187</sup> (Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 22).

<sup>188</sup> Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus* (1962), Einaudi, Torino 1995, p. 78

<sup>189</sup> Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 5.

<sup>190</sup> *L'ho ripetuto tante volte, ma lo ripeterò sempre, sino alla morte, non dimenticherò mai quelle macerie. Esse, nel cuore della città, procuravano ai fiorentini una reazione tanto dolorosa e violenta che pareva dovesse distruggere anche le loro ossa. Una reazione quasi assurda. Le donne urlavano. Non perché sotto le macerie avesse perso la vita qualche loro parente o qualche amico, Urlavano contro le macerie stesse. (...) il futuro incuteva loro paura; la paura di dover essere diversi da quel che erano stati fino allo scoppio delle mine. (...) Questo stato d'animo non consentì loro di valutare i suggerimenti che venivano dalle macerie; suggerimenti per una città rinnovata nel fisico e nello spirito. Era questa l'occasione che la guerra, come unica consolazione, avrebbe offerto in cambio di tante distruzioni (...). La vera architettura andava per me ricercata in quelle macerie. Nulla poteva essere ricostruito come prima, ma le macerie stesse suggerivano infinite possibilità, nuovi modi di vivere e vedere gli spazi, la storia come momento drammatico e irripetibile e come presenza, nello stesso luogo di tante epoche diverse.* (Giovanni Michelucci, *La felicità dell'architetto*, in Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, *Atlante dell'architettura italiana del novecento*, Electa Mondadori, Milano 1991, p. 171).

---

<sup>191</sup> *Nelle opere degli italiani essi vedevano i sintomi di una volontaria contaminazione storicista (...) e per questo le attaccarono con estrema energia, indicandole come esempio del principale nemico da cui guardarsi. (...) L'accusa fondamentale fu in verità – senza che la parola fosse mai pronunciata – di “tradimento”, sia pure colposo. (...) Non era facile chiarire le sottili complessità della situazione italiana (sulla quale del resto avevamo opinioni divergenti), né era facile persuadere i nostri antagonisti che la loro fede nell'esistenza di relazioni lineari tra le espressioni e i contenuti sociali era un residuo di una concezione schematica che aveva perso ogni efficacia operativa.* (Giancarlo De Carlo, *L'ultimo convegno dei CIAM*, in *Questioni di architettura e urbanistica*, Aralia, Urbino 1965, p. 96.

<sup>192</sup> *Dovremmo facilmente concludere che formalismo è qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte o le spontanee.* (Ernesto N. Rogers, *Responsabilità verso la tradizione*, Casabella-continuità n°202, 1954)

<sup>193</sup> Intervento del gruppo Tentori, Semerani, Rossi e Polesello nel 1965 al congreso INU di Trieste, citato in (Fabrizio Spirito *L'aspirazione realista* in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 55.

<sup>194</sup> Fabrizio Spirito *L'aspirazione realista* in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 55.

<sup>195</sup> Fabrizio Spirito *L'aspirazione realista* in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 55.

<sup>196</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 46

<sup>197</sup> Carmine Piscopo, *Nota del curatore*, in a cura di Carmine Piscopo, *Il progetto urbano*, 2° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2004, p. 11.

<sup>198</sup> *L'architettura di Gardella nasce nell'alveo del movimento moderno. Tuttavia, fin dalle prime opere, ispirate sicuramente alla poetica razionalista, si ravvisano certi tratti eterodossi che le pongono al limite di quell'esperienza. Il grado di libertà che egli si concede nei confronti della forma rivela un atteggiamento di disponibilità ma non di totale subalternità verso i principi del razionalismo, quindi di rifiuto della sacralità del codice moderno. Già nelle prime opere le caratteristiche dell'ambiente e la voce delle tradizioni trovano ascolto, vengono recuperate in modo non mimetico o allusivo, ma filtrato attraverso una sensibilità intellettuale che trasforma gli impulsi soggettivi in valori stilistici.* (Sergio Boidi, *La componente metodologica nell'architettura di Gardella*, in a cura di Marina Montuori, *10 maestri dell'architettura italiana, lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1994, p.p. 61- 62)

<sup>199</sup> Sergio Boidi, *La componente metodologica nell'architettura di Gardella*, in a cura di Marina Montuori, *10 maestri dell'architettura italiana, lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1994, p. 62)

<sup>200</sup> *La ragione rimane l'elemento regolatore contro i rischi dell'arbitrio e dell'estemporaneità (...). La razionalità diventa dunque anche il modo per cogliere le sollecitazioni di ogni ordine e grado e dare ad esse la funzione di supporto delle idee-guida. In questo senso egli ripropone in termini moderni una visione che è propria di ogni atteggiamento umanistico, e si riallaccia, per altro verso, anziché al razionalismo come fase storica dell'architettura, alla razionalità come forma mentis.* (Sergio Boidi, *La componente metodologica nell'architettura di Gardella*, in a cura di Marina Montuori, *10 maestri dell'architettura italiana, lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1994, p. 62)

<sup>201</sup> *(...) per Gardella il “valore” come qualità assoluta, non è suscettibile di classificazione e si realizza soltanto quando la forma non è più riconoscibile nelle categorie del volume o della superficie o del colore, ma tutte le risolve nella sintesi di una visività piena, limpida e così perfettamente “aggiustata” da non essere meno certa e definitiva di un concetto.* (Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella* in *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. p. 354- 355).

<sup>202</sup> Sergio Boidi, *La componente metodologica nell'architettura di Gardella*, in a cura di Marina Montuori, *10 maestri dell'architettura italiana, lezioni di progettazione*, Electa, Milano 1994.

<sup>203</sup> *Si giunge (...) alla concezione dell'edificio come qualcosa che continua un'esistenza anteriore, una più antica ma non immemorabile abitazione del luogo. (...) Quando poi una nuova ostruzione sorge sul luogo d'una più vecchia, e non importa che fosse modesta o irrilevante o addirittura insopportabile, si può essere certi di ritrovarne almeno un ricordo.* (Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella* in *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 359).

<sup>204</sup> Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella* in *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 360.

---

<sup>205</sup> Nell'opera di Gardella (N.d.A.), *Il processo critico del raccogliere, valutare, ragguagliare i dati è il processo stesso dell'architettura*. (Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella in Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 357).

<sup>206</sup> Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella in Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 359.

<sup>207</sup> Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella in Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 357.

<sup>208</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. p. 202-203.

<sup>209</sup> Paolo Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari1991, p. 130.

<sup>210</sup> *Le differenti entità volumetriche e le cangianti altezze variate delle feritoie che scandiscono il volume complessivo configurano in realtà un organismo articolato afferente una continuità non pronunciata con le preesistenze: il campanile della chiesa prossima, i campanili in lontananza, le forti murature munite, i resti archeologici*. (Paolo Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari1991, p. 130).

<sup>211</sup> Paolo Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari1991, p. 130.

<sup>212</sup> Paolo Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari1991, p. 131.

<sup>213</sup> (...) costruire una tradizione vuol dire misurare un intervallo di tempo tale in cui appaia chiaro il carattere del permanere. (Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, retro copertina).

<sup>1</sup> *Negli scritti di questo volume c'è, io credo, la traccia noiosa del mio ambiguo vagare continuamente dalla città fisica, quella fatta dalle case e dagli edifici per le istituzioni. Alla città umana, quella fatta dagli uomini per i quali gli architetti dovrebbero pensare, disegnare e costruire la città fisica*. Ludovico Quadroni, *La città fisica*, a cura di Antonino Terranova, Laterza, Bari 1981, p. VI introduzione.

<sup>2</sup> (...) *la grande città, la metropoli è già essa stessa il luogo supremo della collezione (...) l'aveva capito Valéry ne Le problème des musées. (...) lo stesso sguardo deve cogliere «armonie e maniere di dipingere incomparabili fra loro»(...). Per questo il museo obbliga allo sguardo superficiale, lo stesso che siamo costretti a esercitare nello spazio e nel tempo metropolitano*. (Franco Rella, *La vertigine della mescolanza*, in Lotus n°35 p. 53).

<sup>3</sup> (...) *Il grandioso caos del museo, mi segue e si fonde col movimento animato della strada (...). Noi siamo, e ci muoviamo nella stessa vertigine della mescolanza che infliggiamo come supplizio all'arte del passato*. (Paul Valéry, *Le problème des musées*, (1923) in Casabella n° 717-718 2003, p.113).

<sup>4</sup> Paul Valéry, *Le problème des musées*, (1923) in Casabella n° 717-718 2003, p.113.

<sup>5</sup> Paul Valéry, *Le problème des musées*, (1923) in Casabella n° 717-718 2003, p.112.

<sup>6</sup> Paul Valéry, *Le problème des musées*, (1923) in Casabella n° 717-718 2003, p.112.

<sup>7</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, Città studi edizioni, Torino 1992, p. 59.

<sup>8</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 199.

<sup>9</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, pp. 206-207.



- 
- <sup>10</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, pp. 206-207.
- <sup>11</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 202.
- <sup>12</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 200.
- <sup>13</sup> Water Benjamin, *Eduard Fuchs il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 82.
- <sup>14</sup> Water Benjamin, *Eduard Fuchs il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 83.
- <sup>15</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 201.
- <sup>16</sup> (Vittorio Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Bari 2004, p. 74).
- <sup>17</sup> Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 201.
- <sup>18</sup> *La Storia sembra poter rappresentare una memoria unica della città o dello spazio o del monumento. Ma la memoria non è né oggettiva né universale. (...) Voler raccogliere la totalità delle cose e dei fatti in un unico quadro significa separarli dai soggetti e quindi dalla memoria delle persone o delle cose che pretendono di custodirne il ricordo, significa separarli dai diversi punti di vista e non conservarne che lo schema cronologico e spaziale.* (Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 153).
- <sup>19</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *Per un'archeologia attiva della città*,
- <sup>20</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, (1966) Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 56. (cfr. nota nei testi)
- <sup>21</sup> (Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 57).
- <sup>22</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in a cura di Federica Ferrara e Paola Scala, *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p.11.
- <sup>23</sup> (Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1966, p. 115).
- <sup>24</sup> *Questa storicità delle materie non è contenibile entro l'orizzonte del concetto di preesistenza ambientale: non si tratta cioè solo di proporsi il problema di regolare il rapporto (di qualunque natura esso sia) tra ciò che esiste e il nuovo oggetto costruito, di leggere e riconoscere la struttura dell'esistente come valore per rapporto alla collocazione di nuovi oggetti, ma al contrario di proporre nuovi obiettivi di fronte ai quali la storicità delle materie si offre, anche quando tale storicità si presenta come "monumento", come una ricchezza, un articolazione complessa della materia stessa, o al contrario (ma la sua utilizzazione non è per questo meno ampia) come un accanito ostacolo da cui la significazione prende senso misurando la distanza conquistata.* (Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1966, p. 115).
- <sup>25</sup> Fabrizio Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio Calabria 2000, p. 5.
- <sup>26</sup> (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, Einaudi, Torino 1986, pp. 221-222).

<sup>27</sup> (...) In ogni municipio vi furono quindi due elementi. L'uno era coloniale, romano, latino; era nuovo e comune a tutta l'Italia; si annunciava splendidamente nella lingua scritta, nella letteratura latina, che si levò come un sole su tutta l'Italia. L'altro era antico; era la reliquia di un popolo disfatto; si annunciava nell'inculto idioma delle plebi, che non potevano accorrere tutte a imparare una nuova lingua nelle scuole o nel foro di Roma (...). In quell'uso tumultuario dovevano mutilarsi e impoverirsi le inflessioni, ridursi a costruzione semplice e diretta la trasposizione latina, torcersi i suoni giusta le pronunce indigene. E così nel dialetto, s'improntava indelebile la memoria di quel singolo popolo al quale il municipio aveva appartenuto. (Carlo Cattaneo, *La città come principio ideale delle storie italiane*, comparso come Nota di Redazione in Politecnico 1863; citato in Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 10).

<sup>28</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in a cura di Federica Ferrara e Paola Scala, *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p. 53.

<sup>29</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 69).

<sup>30</sup> (A. Ferlenga, *Strade*, in *Progettazione Urbana* 5° bollettino del dipartimento di Progettazione Urbana, Napoli 1997 p. 33-35)

<sup>31</sup> (Laugier, *Essai sur l'architecture* (1755), in Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Milano 1999, p. 162).

<sup>32</sup> Fabrizio Spirito, *Dallo stato di fatto allo "stato di progetto"*, in a cura di Federica Ferrara e Paola Scala, *Il Sopralluogo*, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana, CUEN, Napoli 2006, p.11.

<sup>33</sup> (A. Ferlenga, *Strade*, in *Progettazione Urbana* 5° bollettino del dipartimento di Progettazione Urbana, Napoli 1997, p. 35).

<sup>34</sup> Daniele Del Giudice, cit. in Vittorio Gregotti, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza Bari 2000, p.142.

<sup>35</sup> "Osservare il sito" e fare un disegno, (...) dal primo confronto dell'uno e dell'altro gesto, ha inizio il processo di progettazione. (...) Iniziando uno studio, ci troviamo davanti obbiettivi che determinano tensioni contraddittorie in una realtà concreta, dalle radici molto profonde, fatta di sovrapposizioni, trasformazioni, recuperi, davanti ad un complesso di esperienze e di informazioni precedenti, proprie o esterne, davanti a modelli, interessi, contatti. Credo che in questa rete così complessa di fatti e desideri si trovi come in una matrice, quasi tutto quello che determina il "disegno" (Il termine designio, qui usato con il significato di "desiderio", ha la stessa origine di desenho che in portoghese ha anche la valenza di progetto)(...). In questa progressiva visualizzazione, in una immagine provvisoriamente finale, si va strutturando il quasi niente così importante oltre al preesistente. Quella leggera torsione, tante volte materializzata nel disegno. (Alvaro Siza Veira, *Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997).

<sup>36</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 44).

<sup>37</sup> (Bernardo Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, Casabella 498-499, p. 8).

<sup>38</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 37).

<sup>39</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. p. 75-76).

<sup>40</sup> *Italo Calvino*, Lo sguardo dell' archeologo, in *Una pietra Sopra*, Mondadori, Milano 2002. p.319-320.

<sup>41</sup> Louis Kahn, *Il valore e il fine del disegno*, in *Architettura è, Louis Kahn, gli scritti*, a cura di Maria Bonaiti, Mondadori Electa, Venezia 2002 p.54.

<sup>42</sup> Gianni Celati, *Op. ct.* p.192.

<sup>43</sup> Vittorio Gregotti, *Posizione relazione*, in Casabella n° 514, 1985 p.2.

---

<sup>44</sup> Le Corbusier, *Le voyage d'Orient 1911*, trad. It. Faenza Editrice 1974 (questa me l'ha data Fabrizio non ne ho idea!!!)

<sup>1</sup> (Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 130).

<sup>2</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p.p. 29-30)

<sup>3</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 31)

<sup>4</sup> (Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 24).

<sup>5</sup> Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici*, (1981) Città studi edizioni, Torino 1992, p. 96-97.

<sup>6</sup> Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 74

<sup>7</sup> (Ludovico Quaroni, *Analisi progetto*, in *Progettare un edificio, otto lezioni di architettura*, edizioni Kappa, Roma 2001).

<sup>8</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 27)

<sup>9</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 39)

<sup>10</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 41)

<sup>11</sup> (Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 25).

<sup>12</sup> (Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1966, p.116).

<sup>13</sup> (Adolf Loos, *Architettura*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 255).

<sup>14</sup> (Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, (1981) Pratiche editrice, Parma 1990, p.53).

<sup>15</sup> Fabrizio Spirito, *Op. cit.* p.78

<sup>16</sup> Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma 1990. p. 100).

<sup>17</sup> *L'atlante ha questa qualità: rivela la forma delle città che ancora non hanno una forma né un nome. (...) Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme si esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine della città.* (Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972, p. 146)

<sup>18</sup> Ignasi de Solà-Morales, *Archeologia del moderno, da Durand a Le corbusier*, Umberto Allemandi & C., Torino 2005, p.45.

<sup>19</sup> (Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 30)

<sup>20</sup> (Fabrizio Spirito, *Tra le case*, Officina edizioni, Roma 1991. p. 25).

<sup>21</sup> (...) *stracci e rifiuti, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile, usandoli.* (Walter Benjamin, *Parigi capitale del XX secolo*, in *Angelus Novus* (1962), Einaudi, Torino 1995)

<sup>22</sup> *L'uso di ogni materiale deve prevedere la costruzione di un luogo e la sua trasformazione.* (Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma 1990. p. 8).

---

<sup>23</sup> (Italo Calvino, *Gli dei della città*, in *Una pietra Sopra*, (1980) Mondadori, Milano 2002.).

<sup>24</sup> (Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972 p. 13-14).

<sup>25</sup> (...) *anche quando le tracce di quelle relazioni costitutive diventano complesse, anche quando si riducono a rovine, non si cancellano mai.* (Vittorio Gregotti, *Fondamenti e rinascenze*, in Id., *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Torino, 1999 p. 132).

<sup>26</sup> Fabrizio Spirito, *Op. cit.* p.78

<sup>27</sup> Massimo Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in Gianugo Polesello, *architetture 1960- 1992*, mirko Zardini (a cura di), Electa, Milano 1993, p. 7.

<sup>28</sup> (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, p. 207).

<sup>29</sup> (...) *Benjamin scopre che lo studio dei frammenti, (...) diventa sempre un reagente di estraniamento rispetto al presente. Perché nel presente introduce uno sguardo sugli oggetti come tracce o reliquie, l'oggetto come Das Andenken, l'oggetto ricordo.* (Gianni Celati, *Il Bazar archeologico*, (1972) in *Finzioni Occidentali* Einaudi, Torino 2001, pp. 200-201

<sup>30</sup> Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, in *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano 1965,

<sup>31</sup> (Vittorio Gregotti, *Il territorio dell' architettura*, Milano 1966, p.116).

<sup>32</sup> (...) *credo all' utilità del ricordo (...) allora è come una deflagrazione di polveri, uno sflogorio di cieli d'apoteosi. Il cervello trova un energia una capacità improvvisa. possente egli rinverdisce, arriva, segnala.* (Le Corbusier, cit. in G. Gresleri, *Il linguaggio delle pietre*, Venezia 1988, p. 31).

<sup>33</sup> ( Franco Purini, *La vita quotidiana come rappresentazione, Progetto per il mattatoio e il testaccio a Roma*, in *Lotus International* n°24, Milano 1979, p. 51).