

I M M A G I N I

del

TERRESTRE

IL PROGETTO DELLA MONDIALITÀ NELLA CITTÀ GLOBALE

TESI DI DOTTRATO DI FRANCESCO CASALBORDINO | TUTOR PROF. MARELLA SANTANGELO

Immagini del *Terrestre*

Il progetto della mondialità nella città globale

Ph.D. candidate Francesco Casalbordino
Tutor prof. Marella Santangelo

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
DiARC Dipartimento di Architettura
Dottorato in Architettura – Il progetto di architettura per la città, il paesaggio e l'ambiente
XXXIV ciclo – 2018/2021
Coordinatore: prof. Fabio Mangone

Revisori esterni: prof. Antonio Ledesma (FADU, Universidad de Buenos Aires), prof. Carles Muro (Politecnico di Milano)

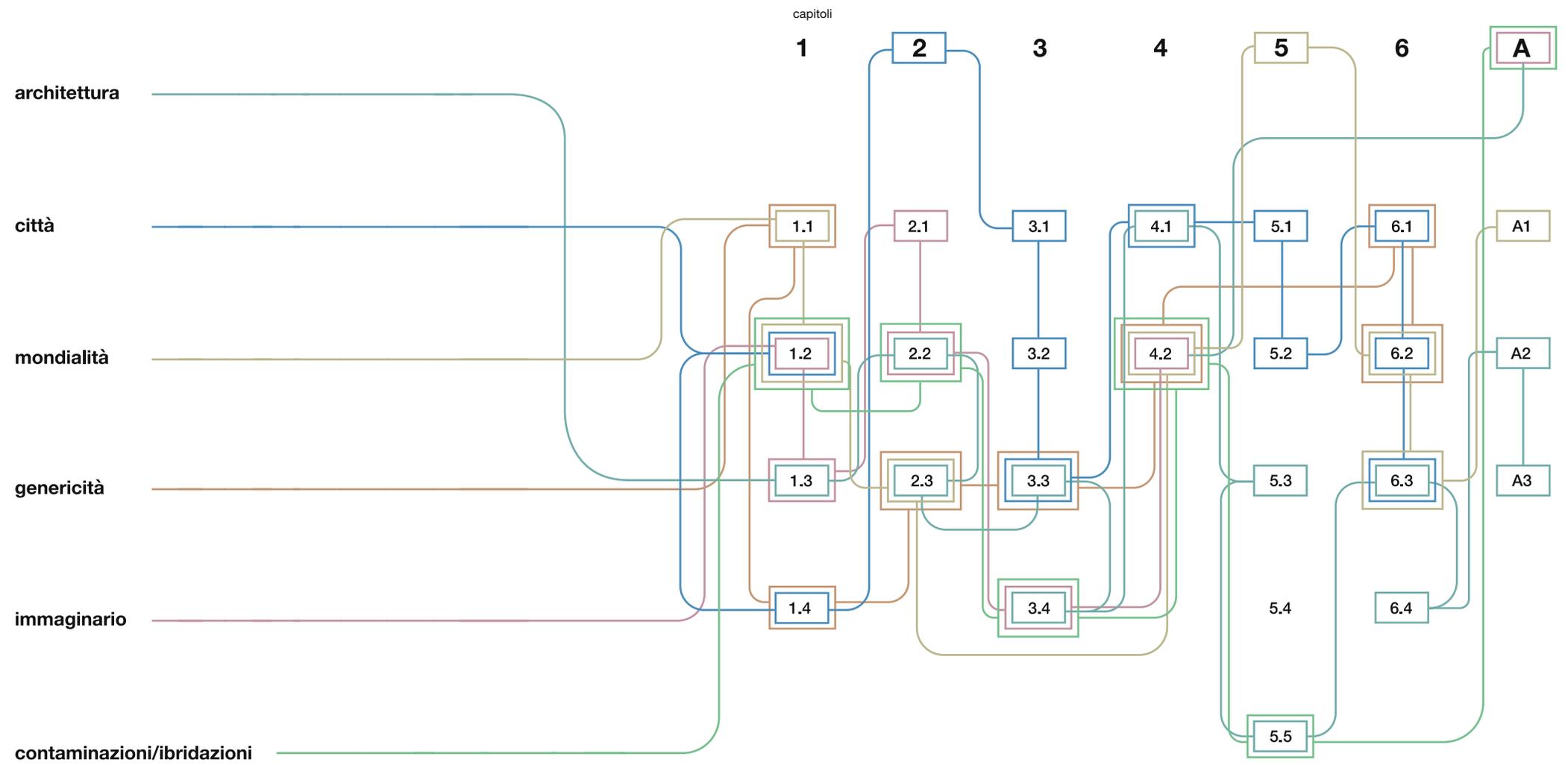
indice

Presentazione	10	Parte I - Globale	
Introduzione	15	1 - La cultura globale: tra omologazione e diversità	29
Metodologia e strumenti	22	1.1. Globalizzazione, mondializzazione e cultura globale	32
Struttura della ricerca	24	1.2. Flussi e luoghi in una nuova geografia del mondo	38
		1.3. Internazionalità dell'architettura	43
		1.4. News from everywhere: la perdita del luogo e la Generic City	48
		2 - "Worlding Cities": città in trasformazione	61
		2.1. La città globale e la sua cittadinanza	65
		2.2. Narrazioni transculturali per un immaginario della cultura globale	72
		2.3. I piani strategici: immaginare la trasformazione futura delle città	80
		2.3.1. Respiro economico/Ambiente appetibile per gli affari = capitalità	84
		2.3.2. Immagine e identità/Diversità culturale = iconicità	86
		2.3.3. Innovazione e creatività/Abilità della manodopera = novità	88
		2.3.4. Accessibilità/Mobilità = connettività	88
		2.3.5. Qualità della vita e dei luoghi = ecologicità	89
		S1- Buenos Aires. Immagini da una città globale.	93
		Parte II - Locale	
		3 - L'arte di fare luogo	113
		3.1. Il contesto come materiale del progetto	115
		3.2. Il luogo come obiettivo del progetto	118
		3.3. Identità molteplici e mutevoli	123
		3.4. L'architettura, una "parola rubata e restituita"	129
		4 - Il compito dell'architettura: "aprire" un mondo	137
		4.1. Imago mundi: architetture come chiarimenti	139
		4.2. Il Terrestre: un nuovo contesto per il progetto	152
		Parte III - La costruzione del Terrestre	
		5. - Il progetto della mondialità	161
		5.1. Ricoprire e connettere la Terra: il mondo-città	163
		5.2. Prima della città globale: la città-mondo	170
		5.3. Portare il Mondo nell'architettura	174
		5.4. Il progetto come strumento per la risoluzione di questioni globali	182
		5.5. Fare luogo nel mondo: la via del Regionalismo Critico	184
		6 - Dal globo alla casa: il progetto per un'architettura Terrestre	191
		6.1. I motivi spaziali del Mondo	194
		6.2. Dai nonluoghi agli iper-luoghi	199
		6.3. Cinque iper-luoghi per tre città globali	204
		6.3.1. Il giardino delle riflessioni incrociate	204
		6.3.2. Pittresco mondiale	207
		6.3.3. Dov'è la linea di terra?/Altro, ma nella città	209
		6.4. Camera obscura: la casa come stazione di ricezione	220
		S2 - Buenos Aires. Ricevere il mondo: esempi di domesticità Terrestre.	227

Apertura Verso un'estetica Terrestre?	243
Immagine, "pictorial turn" e la costruzione dell'immaginario	245
Immagini iconiche: tre esempi dal modernismo	251
References: progettare (con) l'immagine	255
Appendice	267
A slippery position: in conversation with Sebastián Adamo (adamo-faiden)	
Dalla casa al mondo. Benedetta Tagliabue (EMBT MirallesTagliabue)	
La complessità della città globale. Anna Lazzarini	
Berlin City West. Una messa in opera della mondialità	
Bibliografia ragionata	307

metaindice

topics



presentazione

Marella Santangelo

Il lavoro di Francesco Casalbordino ha un carattere esplorativo e sperimentale molto chiaro, delineato attraverso lo studio di una molteplicità di sguardi e discipline più che mai indispensabili data l'ampiezza e la complessità dell'oggetto di indagine. Naturalmente la pandemia da COVID-19 ha costretto il dottorando a più di una virata sul corpus della ricerca, innanzitutto dovendo rinunciare a un periodo di studio a Buenos Aires, città scelta come caso studio principale. Casalbordino ha individuato, attrezzandosi nella difficoltà dovute alla pandemia, alternativi strumenti di indagine, tra cui molto importanti sono state le relazioni, dirette pur se a distanza, con alcuni protagonisti dell'architettura internazionale e con alcuni intellettuali che indagano sul tema attraverso le lenti di diverse discipline, portando a termine un'ottima ricerca con significativi caratteri di originalità e innovatività.

Il lavoro di tesi indaga la condizione attuale dell'architettura e della città nell'ambito della scala globale con la quale in questo nuovo millennio siamo chiamati al confronto in considerazione dei modi di vita, della politica e dei sistemi sociali; ragiona sulla mondializzazione, termine che sta sostituendo quello più generale e generico di globalizzazione. La decisa opposizione tra locale e globale ha portato alla necessità di mettere da parte ogni forma di conflittualità tra queste due azioni, per provare a trovare una conciliazione attraverso una terza azione/condizione esplicitabile attraverso il termine Terrestre che può descrivere una cultura globale con aneliti e visioni comuni all'intero mondo.

L'architettura si trova di fronte a un problema di rappresentatività e di riferimenti a tutte le scale e in relazioni ai diversi luoghi dell'abitare umano. La tesi prova a dimostrare come il Terrestre si formalizzi tanto negli spazi urbani, di tutte le dimensioni, quanto in singole architetture pubbliche e private. Il lavoro fa luce sulle possibilità di fare un'architettura nella quale l'uomo possa riconoscersi in riferimento non più a un'identità locale, bensì a una scala planetaria, indagando sulla città contemporanea e sulle sue architetture in relazione a una cittadinanza eterogenea ed estremamente mobile. Le città globali sono così assunte come casi e indagate a partire proprio dal concetto di mondialità. L'altro

obiettivo di questa tesi è la comprensione di come lo stesso concetto di mondialità influisca sul progetto e sulla costruzione di luoghi e architetture del contemporaneo, attraverso le logiche compositive sottese alla spazialità e alla complessità di questi luoghi. Il filo rosso che attraversa l'intero lavoro muove dall'interrogativo sulla possibilità di delineare un'estetica *Terrestre*, mettendo così in evidenza quanto e come questo pensiero architettonico sia ancora in costruzione, in un rapporto biunivoco e costante tra architettura e città che si consolida proprio nella nuova dimensione della mondialità.

Il lavoro è diviso in tre parti *Globale, Locale e La costruzione del Terrestre*, ognuna delle quali strutturata in due capitoli; nella prima si intende delineare in termini architettonici il concetto di "mondialità", definendo, attraverso un perimetro del contesto, la cultura globale nell'ambito dell'architettura e specialmente della città. Nella seconda parte si cerca di capire come l'architettura reagisca alla mondialità continuando a definire il luogo e l'abitare come imprescindibili e a definire il proprio Mondo culturale, che dovrebbe portare l'architettura della contemporaneità, proprio in relazione con quel concetto di Terrestre che sgombra il campo da contrapposizioni tra locale e globale per riconoscerli entrambi in coesistenza nella vita dell'uomo. L'ultima parte è divisa in due capitoli l'uno che ricostruisce l'emergere della coscienza planetaria e chiarifica come abbia influenzato il pensiero architettonico; nell'altro e ultimo si riconoscono all'interno delle città globali spazi e architetture contemporanee che mettono in opera il concetto di mondialità, attraverso la comparazione di diversi casi studio si individuano e delineano i principali temi compositivi.

La conclusione mette in evidenza possibili linee di riflessione per il futuro con al centro del lavoro l'immagine, elemento centrale della cultura contemporanea in tutti i campi del sapere, attraverso la quale rendersi conto dell'estetica della mondialità e comprendere l'architettura Terrestre, utilizzando sempre il caso di Buenos Aires come luogo esemplificativo. Nell'intero lavoro le immagini rappresentano una parte importante tanto per lo studio che per la dimostrazione della tesi portata avanti e seguono il testo come una narrazione parallela.



Apollo 17, *The Blue Marble*. AS17-148-22727, fotografia, 1972, spazio, ca. 45 000 km dalla Terra.

We came all this way to explore the moon,
and the most important thing is that we discovered the **Earth**.

William Anders, Apollo 8

introduzione

Tutte le parti della casa si ripetono,
qualunque luogo di essa è un altro luogo...
La casa è grande come il mondo.

Jorge Luis Borges, La casa di Asterione

L'uomo conosce e costruisce lo spazio attraverso l'abitare, azione imprescindibile capace di definire i confini stessi della Terra. I greci utilizzavano il termine "ecumene" per designare la porzione di terra abitata e nota all'uomo, parola che deriva dal greco *οἰκουμένη*, participio medio passivo del verbo *οἰκέω*, "abitare". La radice del termine suggerisce un'altra derivazione legata a *οἶκος*, letteralmente "casa". Di conseguenza, un significato possibile di ecumene è "la casa dove abitiamo". Nel tempo questa parola ha connotato porzioni di Terra sempre più ampie senza perdere, tuttavia, l'idea di unità. L'ecumene si differenzia in tanti luoghi resi diversi e unici dalla cultura di chi li abita. L'uomo caratterizza gli spazi necessari alla vita e in ognuno vi riconosce una dimora, un ambito esistenziale in cui radunare i significati delle cose che lo circondano¹ e, così, da un'unica grande casa, ne abita diverse e molteplici. È il mito della distruzione di Babele che si realizza nei modi in cui egli concepisce gli spazi tanto della vita in comunità che della propria intimità. Tuttavia, la Torre di Babele viene continuamente distrutta e ricostruita; la storia dell'umanità è attraversata tanto dalla ricerca di pluralità e diversità quanto da quella di universalità.

Negli ultimi decenni, la globalizzazione, o volendo utilizzare un termine più appropriato, la mondializzazione², ha investito la

¹ cfr. M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare* (1954), trad. it., in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 100.

² cfr. J.-L. Nancy, *La creazione del mondo o la mondializzazione* (2002), trad. it., Einaudi, Torino 2003.

società facendosi portatrice delle istanze alla base della ricerca di unità. Secondo Arjun Appadurai, si tratta di un fenomeno costituito da processi diversi che agiscono simultaneamente³ e ciò impone a ogni studio che indaga le questioni legate alla mondializzazione uno sguardo che consideri il movimento di persone, gli scambi tecnologici, i flussi economici e di informazioni come poli di un unico grande quadro multidimensionale. Un approccio di questo tipo è il solo capace di comprendere in che modo l'insieme di questi processi abbia ampliato i confini della casa dell'uomo, estendendo la sua esistenza a una scala planetaria. Questa prospettiva è sostenuta dall'aumento costante delle possibilità di interconnessione planetaria, dall'affermarsi del sistema economico capitalistico e delle politiche neoliberali, fenomeno non limitato ai soli paesi occidentali, ma al mondo intero che oggi si riconosce come lo spazio di azione naturale dell'uomo diventato con la mondializzazione, nella sua totalità, noto e abitabile.

L'affermarsi di modi di vita, politiche e sistemi sociali comuni a scala globale è un fenomeno che descrive pienamente la mondializzazione, che ormai va storicizzandosi fino a definire la contemporaneità⁴. Nel momento di massima espansione dell'ecumene, l'uomo trasforma la Terra in un'unica casa, identificando sé stesso in una nuova collettività che si ritrova nella "cultura globale". La nascita di questo nuovo "comune" pone le basi del superamento della dicotomia tra i due attrattori "globale" e "locale". La netta opposizione tra i due termini ha guidato l'umanità verso la globalizzazione e una presunta modernizzazione⁵ generando un "conflitto" che impone un duplice movimento, come spiegato da Bruno Latour, secondo il quale «bisognerebbe essere capaci di [...] rimanere attaccati a un suolo da un lato; globalizzarsi dall'altro»⁶. Nel nuovo Millennio, questo conflitto si risolve in una possibile conciliazione tra le due azioni che fa emergere un altro attrattore: il "Terrestre", un termine utile a descrivere la nascita di una cultura globale che fa riferimento ad aspirazioni, immagini e concetti comuni a tutto il mondo.

La ricerca parte dall'ipotesi che questa nuova condizione culturale abbia posto all'architettura un problema di rappresentatività e la necessità di aggiornare il proprio immaginario di riferimento. Questo problema trova una risoluzione in alcune architetture e luoghi urbani che la critica ha finora descritto come "generici" e slegati da una località specifica, per cui proprio questi fenomeni architettonici rappresentano l'oggetto studiato dalla ricerca. Si può ritenere superata la comune distinzione in scala degli spazi abitati

3 cfr. A. Appadurai, *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

4 cfr. P. Sloterdijk, *Sfere. II. Globi* (1999), Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, pp. 910-911.

5 cfr. A. Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Stanford 1990.

6 B. Latour, *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica* (2017), trad. it., Raffaello Cortina, Milano 2018, p. 20.

dall'uomo; si intende dimostrare, infatti, che il Terrestre si formalizza tanto in spazi urbani complessi, normalmente riconosciuti come *nonluoghi*⁷, quanto nelle singole architetture, finanche l'abitazione e gli spazi dell'intimità. Allora, la domanda che guida la ricerca è se sia possibile riconoscere, all'interno del vasto e generico campo del contemporaneo, una spazialità e un modo d'essere dell'architettura tipico di un sentire planetario che si è affermato negli ultimi cinquant'anni e che pervade la nostra quotidianità. Si tratta di dare una specificazione alla contemporaneità e trovare una peculiarità che si ritiene non appartenere all'architettura tout court, ma essere determinata da condizioni specifiche e circoscrivibili. Come si può distinguere un'architettura semplicemente contemporanea da una capace di esprimere valori di mondialità e di portare il Mondo all'interno della città?

Per rispondere a questa domanda, il primo obiettivo è dimostrare che, se l'architettura si occupa di costruire manufatti in cui l'uomo possa esistenzialmente riconoscersi⁸, allora oggi i suoi prodotti non devono più rappresentare soltanto una identità locale, ma le aspirazioni e le istanze di una identità planetaria che possono essere sintetizzate nel concetto di "mondialità". Verificare questa tesi significa considerare una serie di problematiche che la cultura globale solleva. In primo luogo, si affronta la questione dell'omologazione dei diversi luoghi del mondo: questa visione è messa in discussione e guardata da un altro punto di vista, ovvero, indagando la possibilità di riconoscere nel carattere "generico" di una parte della produzione architettonica della città contemporanea, i segni di un modo d'essere comune dell'architettura, capace di rappresentare una cittadinanza cosmopolita. La presa d'atto dell'esistenza di un nuovo tipo di cittadinanza sempre più eterogenea e mobile è supportata dalla ristrutturazione di questa categoria politica operata negli ultimi decenni da una parte consistente di studiosi politici e sociali. La comparsa sulla scena urbana di questo nuovo tipo di cittadino globale presuppone l'esistenza di un'identità rinnovata, che tiene insieme le aspirazioni locali e globali. Ciò induce a considerare le trasformazioni in atto nelle grandi città del mondo come parte di un processo di mondializzazione urbana che prevede la costruzione di luoghi capaci di rappresentare una identità planetaria. Per comprendere meglio i contorni di queste trasformazioni si studia la città globale, una costruzione teorica che, andando oltre la sua accezione comune di fatto economico e politico, è vista qui soprattutto come fenomeno urbano, testandone la capacità di imporsi come "idea di città" del nostro tempo.

Le città globali sono assunte come casi privilegiati della ricerca perché costituiscono i nodi di una rete planetaria in cui i fenomeni

7 cfr. M. Augé, *Nonluoghi* (1992), trad. it., elèuthera, Milano 2018.

8 cfr. C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996.

legati alla mondializzazione si localizzano; esse agiscono nel mondo come l'*Aleph* di Borges, punti precisi del pianeta in cui si condensano tutti gli altri. Nessuna città, però, nasce globale: a partire dai modelli paradigmatici di Londra, New York e Tokyo, le altre metropoli del mondo si sono lanciate in una competizione per raggiungere una condizione analoga, arrivando a tratteggiare uno standard comune definito dal concetto di mondialità che, tuttavia, è tanto ricercato e richiesto quanto ancora poco argomentato e indagato. Infatti, la sua definizione resta a un livello superficiale tale da poterlo quasi identificare come un "mito", ovvero un concetto che esprime in senso superficiale una idea generalizzata. A partire dalla comparazione dei piani strategici di diverse città globali, si possono delineare alcuni temi comuni che informano il concetto di mondialità; si può notare come questo mito sia celato tra le righe di questi piani e, difatti, guidi la trasformazione verso il Terrestre di città distanti e diverse.

A partire dalla perimetrazione di questo vasto concetto di mondialità, si individua il secondo obiettivo della ricerca: comprendere in che modo esso influisce sulla costruzione dei luoghi urbani e, di conseguenza, sul progetto di architettura impegnato nel dare forma a questi spazi. Un passaggio fondamentale in questo senso è rivedere l'architettura come "arte di fare luogo", riprendendo una definizione fornita da Christian Norberg-Schulz. Infatti, diventa fondamentale cogliere i diversi aspetti della mondialità al fine di capire se e come l'architettura riesce a metterla in opera pur continuando a costruire luoghi da abitare, in cui le persone possano comunque identificarsi e costituirsi come comunità. L'architettura è sicuramente una "sintesi significativa" per la sua capacità, in quanto opera d'arte, di concretizzare oggetti più alti⁹ e per questo offre strutture – spazi e edifici – di supporto all'identificazione collettiva. Questi "oggetti più alti" sono idee e valori che hanno significato per l'uomo e l'opera architettonica, portandole in forma costruita, non solo aiuta a conservarle e a comunicarle, a renderle comuni, ma soprattutto mette in opera un processo di svelamento di ciò che è nascosto, una vera e propria rivelazione, che i greci chiamavano *aletheia*¹⁰.

Alcune architetture e spazi urbani possono essere riconosciuti come dei momenti di "chiarimento" di questi concetti; si tratta di opere che traggono il proprio significato tanto dal luogo quanto da credenze, aspirazioni e intenzioni esogene. Nella storia sono sempre esistite architetture e spazi urbani di questo tipo: si pensi per esempio al sistema urbano a Firenze costituito da Piazza della Signoria-Palazzo Vecchio-Uffizi-Ponte Vecchio-Palazzo Pitti che nell'insieme riesce a chiarire il Mondo rinascimentale così messo in opera nella città negli anni. Per questo motivo, esse "aprono" un

9 cfr. Ivi, pp. 10-11.

10 cfr. M. Heidegger, *Tempo ed essere* (1927), trad. it., Guida, Napoli 1998, p. 184.

Mondo, ovvero presentificano un contesto culturale più ampio. Oggi questa idea di Mondo può essere intesa tanto in senso metaforico che reale: l'architettura di una città globale deve aprire al mito della mondialità e alla cultura globale, ma deve anche essere capace di connettere il luogo specifico con il contesto planetario. Allora, ci si domanda se sia possibile oggi riconoscere all'interno della città globale sistemi analoghi capaci di chiarire il Mondo contemporaneo definito dalla cultura globale.

Non si tratta di rintracciare un codice linguistico o una tipologia specifica dell'architettura mondiale; la complessità degli spazi urbani che strutturano le città globali oggi è tale da non poter essere affrontata guardando semplicisticamente allo stile delle architetture che li conformano quanto, piuttosto, osservando l'articolazione di questi spazi, il modo in cui sono concepiti e le possibili relazioni che essi instaurano con la struttura urbana preesistente. La ricerca si focalizza sul modo d'essere di questa architettura, ovvero un principio comune legato all'esperienza spaziale secondo cui si mette in opera il concetto di mondialità. Nella teoria degli iper-luoghi sviluppata da Michel Lussault è possibile trovare un appoggio fondamentale per l'individuazione e la conseguente lettura in chiave progettuale di alcuni spazi urbani di mondialità e, soprattutto, superare la critica legata alla nozione di nonluogo e alla genericità. Si guarda perciò al modo in cui i diversi elementi architettonici sono composti a formare luoghi urbani che offrono una esperienza spaziale inedita nella storia dell'uomo.

Sicuramente, un iper-luogo e le singole architetture che lo compongono non possono essere descritti soltanto da un punto di vista formale; lo studio dell'esperienza spaziale si può ritenere completa nel momento in cui si indaga l'estetica di questi luoghi. La ricerca parte da questa provocazione per indagare un'ultima questione, che serve tanto da conclusione quanto da apertura a studi futuri, ovvero se sia possibile parlare di un'estetica Terrestre. Uno studio a riguardo non può che partire da una riabilitazione dell'immagine in architettura, come strumento non solo divulgativo e comunicativo, ma progettuale. Ciò è in linea con quanto teorizzato da W.J.T. Mitchell, secondo il quale stiamo assistendo a un *pictorial turn*, cioè a «una cultura totalmente dominata dalle immagini [...] divenuta una reale possibilità tecnica su scala globale»¹¹ e quindi stiamo arrivando alla consapevolezza che il soggetto umano è un «essere fatto di sia la lingua che l'immagine»¹². Se uno dei fenomeni più importanti legati alla mondializzazione è l'intensificazione degli scambi e del dialogo tra culture e luoghi differenti, allora è innegabile che per l'architettura la lingua di questo dialogo non

11 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, p. 83.

12 Ivi, p. 95.

può che essere l'immagine. Le immagini possono essere infatti divulgate attraverso i mezzi di comunicazione, rendendo possibile la diffusione del modo d'essere Terrestre dell'architettura e anche di un comune modo di abitare. Proprio attraverso il crescente corpus di immagini si costruisce l'immaginario della cultura globale che agisce sia sul progettista sia sulla coscienza collettiva della cittadinanza cosmopolita. Questo corpus di immagini rappresenta un nuovo inevitabile contesto di riferimento per il progetto contribuendo alla complessità della pratica architettonica che vive la necessità di doversi contestualizzare non più soltanto nel luogo contingente e fisicamente vicino, ma deve rispondere anche coerentemente ai diversi stimoli provenienti dall'esterno.

In sintesi, la ricerca porta avanti due livelli di ragionamento che si mescolano e si intrecciano continuamente lungo la trattazione: uno indaga le caratteristiche propriamente architettoniche, il modo in cui il progetto di un'architettura locale può essere influenzato da valori esogeni; l'altro invece cerca di comprendere come l'architettura può portare il mondo nella città e renderla globale, costruendo dei luoghi urbani mondializzati. Questi due livelli si confondono perché i singoli manufatti incidono direttamente sulla qualità spaziale dei luoghi urbani, costruiti assecondando il mito della mondialità. D'altra parte, è vero anche che questo mito si afferma proprio a partire dalla città e dalle aspirazioni dei suoi abitanti e, in questo modo, esso incide sul progetto dei singoli manufatti. Si tratta di un rapporto biunivoco tra architettura e città che va consolidandosi proprio a partire dal concetto di mondialità. La coesistenza di spazi e architetture con diversi gradi di mondialità definisce in ultima istanza il carattere della città globale; in queste realtà urbane valgono l'ambivalenza, la complessità e la non linearità dei fenomeni e per comprendere davvero in che modo la mondialità può essere messa in opera, è necessario continuare a guardare la città nella complessità di tutte le dimensioni utili a descriverla – locale, globale e Terrestre.

Il fine ultimo è dimostrare, attraverso l'orizzontalità delle argomentazioni, che l'architettura oggi, soprattutto se opera all'interno delle città globali, non può più trovare legittimità soltanto nella relazione con il contesto fisico contingente, ma deve anche leggere criticamente e contestualizzarsi rispetto alle istanze di una società mondiale. Il Terrestre, che riesce a sintetizzare questa condizione, è un concetto ancora in costruzione guidato da un crescente sentire planetario di cui, sebbene sia possibile riconoscerne le radici nel secolo scorso e che nell'architettura solo ora iniziano ad emergere i contorni possibili.

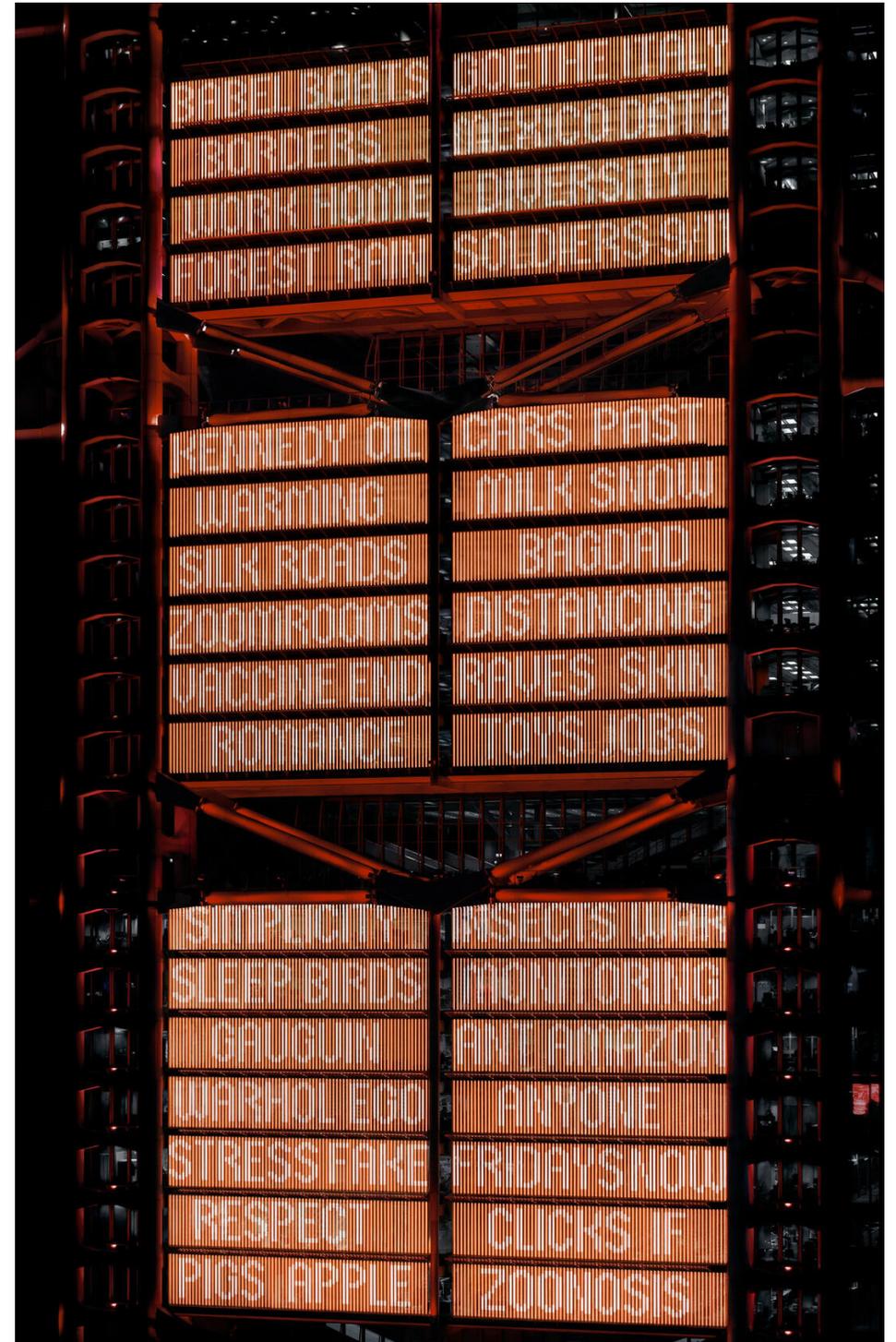


fig. 1 Andreas Gursky, Hong Kong Bank III, 2020, Hong Kong.

Metodologia e strumenti

Considerata l'estensione del tema oggetto di studio, la ricerca presenta un carattere esplorativo e si muove in maniera orizzontale per mezzo di intuizioni volte a collegare questioni finora tenute lontane, talvolta perché appartenenti a differenti mondi disciplinari. Il campo della ricerca è stato perimetrato puntando a una multidisciplinarietà e a una molteplicità di sguardi perché la mondializzazione è un fenomeno che presenta un elevato grado di complessità e non può essere osservato attraverso una sola dimensione del pensiero. Ci si è avvalsi di uno studio bibliografico che ha considerato testi e ricerche afferenti a discipline diverse: partendo dall'architettura, si sono indagati anche i campi dell'urbanistica, della filosofia, dell'economia e degli studi politici e sociali.

Il percorso di studio si è trovato a riconsiderare gli obiettivi e la programmazione iniziali a causa della pandemia da COVID-19 che ha inciso fortemente sulle attività di ricerca. In particolare, la città di Buenos Aires era stata individuata come caso studio privilegiato in quanto città del Sud del Mondo, in cui i processi di mondializzazione hanno attecchito in modo peculiare nell'urbano e nell'architettura, costruendo una immagine della città coerente con il suo ruolo di nodo della rete globale, perseguendo una suggestione che già Le Corbusier aveva avanzato col suo piano redatto negli anni Quaranta del Novecento¹³. Il peso di Buenos Aires avrebbe dovuto essere dominante all'interno della riflessione, anche grazie alla possibilità di studiare sul posto la consistenza dei luoghi e gli effetti della mondializzazione sulla città globale. Ci si è trovati quindi nell'impossibilità di effettuare questo studio sul campo e, per questo, si è sostituita la ricerca in prima persona con la ricerca di fonti terze che descrivessero quanto accade nella città. Si è fatto uso delle immagini fotografiche e delle rappresentazioni di architetture, aprendo la ricerca a una prospettiva prima inattesa, studiando il modo in cui le immagini, in quanto totalità sintetiche, riescono a veicolare modi di vita e spazi, oltre che una estetica della mondialità, in giro per il pianeta influenzando il pensiero architettonico. Da caso studio, la capitale argentina è stata utilizzata come esemplificazione delle teorie esposte all'interno dei diversi capitoli, derivate in larga parte dalla ricerca bibliografica e dall'osservazione di opere architettoniche provenienti da altre città globali.

Questo cambiamento di programma ha reso le immagini di architettura, in particolare fotografie, lo strumento analitico principale della ricerca. Anzi, la ricerca delle opere che accompagnano il testo è avvenuta proprio a partire dall'individuazione dei fotografi

¹³ v. Le Corbusier, *Precisions. On the present state of architecture and city planning* (1930), trad. ing., Park Books, Zurich 2015, p. 209.

professionisti che si occupano di immortalare le architetture dei principali studi internazionali o, più in generale, che utilizzano il mezzo fotografico per descrivere criticamente l'ambiente costruito, tra gli altri Iwan Baan, Roland Halbe, Andreas Gursky, Duccio Malagamba. Il racconto iconografico accompagna il testo e lo completa come una narrazione parallela, insieme al ridisegno dei casi studio individuati nel capitolo 4 e nel capitolo 6. Il ridisegno è inteso come strumento di conoscenza e di interpretazione critica delle opere, al fine di astrarre i concetti utili a comprendere la composizione delle forme e l'articolazione dello spazio dei luoghi della mondialità. Un contributo alla riflessione è stato dato da sopralluoghi condotti in alcune città globali europee: Milano, a City Life, Porta Nuova e Nuovo Portello; Parigi, a La Défense; Barcellona nell'aria di Les Glòries. Le fotografie di questi luoghi completano la trattazione sugli iper-luoghi, offrendo delle immagini che ne accompagnano l'interpretazione critica.

Il tema della mondialità è stato indagato attraverso il confronto con l'architetta Benedetta Tagliabue, dello studio EMBT di Barcellona, e con la professoressa e sociologa Anna Lazzarini, nell'ambito di un seminario dottorale dal titolo "Worlding Cities: la pratica internazionale e il ruolo dell'architettura nella mondializzazione delle città". Un ulteriore momento di approfondimento è stata l'intervista all'architetto Sebastián Adamo dello studio adamo-faiden di Buenos Aires.

Una occasione per la verifica dei risultati della ricerca all'interno del progetto di architettura è stata una esperienza di progettazione condotta all'interno di un seminario nell'ambito delle attività del Dottorato¹⁴. L'obiettivo dello studio era di proporre una idea di città per l'area di City West a Berlino. Si è lavorato su un brano di città ampio attraverso la progettazione urbana proponendo nuovi luoghi che si ritiene rispondono pienamente al concetto di mondialità indagato nella tesi. Il progetto è stato uno strumento con cui portare avanti la ricerca e verificarne la validità delle argomentazioni rispetto a un caso applicativo concreto.

Il lavoro che si presenta muove dalla considerazione che «il progetto architettonico è arte e tecnica, cultura e scienza, teoria e pratica artistica»¹⁵ e per questo intende individuare non solo contenuti teorici che riescano a leggere il contesto culturale globale in cui agire, ma anche strumenti con i quali operare correttamente in esso e coerentemente con le aspirazioni della società planetaria.

¹⁴ Seminario progettuale: *Berlin City-West: da Ernst-Reuter-Platz ad An der Urania*. Dottorato di Ricerca in Architettura, DiARC, Napoli con IUAV, Politecnico di Milano, Università di Roma La Sapienza, Politecnico di Bari. Col patrocinio di Deutscher Werkbund. Coordinatore del team di progettazione DiARC: prof. Arch. P. Miano. Supervisor: A. Bernieri. Team di progettazione: L. Amabile, A. Barbato, F. Casalbordino, G. Rossi, V. Valentino, G. Vannelli.

¹⁵ O. Carpenzano, *La dissertazione in Progettazione architettonica*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 20.

Struttura della ricerca

Immagini del Terrestre è il titolo della ricerca che gioca sull'ambiguità che accompagna il termine italiano "immagine". Da una parte, esso fa riferimento alla rappresentazione visiva della realtà su un altro supporto e quindi richiama la narrazione iconografica che accompagna il testo che, sinteticamente e intuitivamente, presenta gli spazi e le architetture legate al concetto di mondialità. In alternativa, il termine può essere utilizzato per indicare per indicare le diverse idee presenti nel testo che, nel loro insieme, aiutano a definire il concetto di Terrestre in architettura. Esse, da concetti astratti, sono state tradotte in parole ed esplicitate attraverso le argomentazioni, portando alla costruzione di un atlante che organizza criticamente le questioni individuate al fine di delineare le coordinate fondamentali con cui orientarsi all'interno di un tema complesso come la mondializzazione in architettura.

La lettura del testo può avvenire in maniera lineare, seguendo l'ordine canonico dei capitoli e dei paragrafi; alternativamente, ci si può muovere liberamente all'interno del testo e considerare le diverse parti in una chiave ipertestuale, procedendo con una lettura trasversale che tiene insieme questioni analoghe e mira invece all'approfondimento di un tema specifico. Per favorire questo secondo metodo, si accompagna all'indice canonico una carta d'orientamento che indica i collegamenti suggeriti e il relativo approfondimento.

La ricerca si struttura in tre parti principali, che riprendono i tre attrattori fondamentali delineati da Bruno Latour: Globale, Locale e Terrestre. La prima parte ha l'obiettivo di offrire una descrizione utile in termini architettonici del concetto di mondialità. Per questo motivo, si concentra sulla perimetrazione del contesto descritto dalla mondializzazione fino alla definizione della cultura globale e il modo in cui questo sentire planetario sia stato finora affrontato in architettura, passando dall'International Style del Movimento Moderno, fino ad arrivare alla Generic City di Koolhaas. Riconoscendo il prevalente carattere urbano della mondializzazione, si individua nella città globale il suo campo d'azione privilegiato e quindi il luogo in cui ricercarne i segni nell'architettura.

La seconda parte – Locale – cerca di comprendere se e in che modo l'architettura reagisce a questo concetto di mondialità, continuando a "fare luogo". Si presenta una panoramica dei modi in cui il concetto di luogo sia stato prima inteso come materiale di partenza per il progetto, nella sua accezione di contesto e poi, seguendo il pensiero della fenomenologia esplicitato in architettura da Norberg-Schulz, si evidenzia il luogo quale obiettivo dell'opera architettonica. In questo senso, viene messa in discussione l'idea di un *genius loci* statico e immobile per proporre, invece, una visione

mutevole in cui il luogo si riconosce sensibile ai mutamenti della società che lo abita. Ogni epoca introduce il proprio Mondo culturale e lo presentifica nell'architettura e negli spazi della vita che si manifestano come momenti di chiarimento, vere e proprie "immagini di Mondo", che oggi però non si esprimono più per mezzo di un codice linguistico, ma con un "modo d'essere", espressione che fa riferimento all'esperienza spaziale che si può fare in luogo. Questa parte si chiude con la perimetrazione del Mondo culturale che dovrebbe portare in presenza l'architettura oggi, ovvero quello descritto dal concetto di Terrestre introdotto dal pensiero di Bruno Latour, secondo cui il locale e il globale coesistono nella vita dell'uomo e non è possibile una sintesi tra le parti.

L'ultima parte si struttura con due capitoli e una conclusione in forma di apertura; essi presentano alcune considerazioni utili alla costruzione di un'idea di Terrestre in architettura e all'esplicitazione dell'immaginario collettivo legato all'idea di mondialità. Il capitolo 5 ricostruisce una sorta di preistoria del modo in cui l'emergere di una coscienza planetaria ha influenzato il pensiero architettonico nell'ultimo secolo, attraverso una rassegna di progetti organizzati in cinque categorie in base al modo in cui i diversi progettisti hanno inteso portare la mondialità in architettura. Il capitolo 6 riconosce negli iper-luoghi teorizzati da Lussault un punto da cui partire per individuare, all'interno delle città globali, spazi e architetture contemporanee che riescono coerentemente a mettere in opera il concetto di mondialità. Comparando alcuni casi studio, si riconoscono i temi compositivi che possono guidare il progetto dello spazio di luoghi simili. Il capitolo infine offre una riflessione su come la mondialità influenza l'abitazione, e quindi la sfera più intima della vita dell'uomo. La tesi si conclude con un'apertura a indagini future che riconoscono nell'immagine uno strumento tanto di comunicazione quanto di progetto. Attraverso lo studio delle immagini si può riconoscere una estetica della mondialità e quindi offrire una descrizione quanto più completa possibile del modo d'essere dell'architettura Terrestre.

Oltre alla bibliografia ragionata, in appendice sono presenti tre contributi: una intervista con Sebastián Adamo e i testi dei due interventi di Benedetta Tagliabue e di Anna Lazzarini. Si sono prodotte inoltre due schede in cui si presenta un caso specifico – la città globale di Buenos Aires. Queste schede sono inserite alla fine della Parte I e della Parte III e servono per esemplificare nella realtà di una città globale i temi teorici riportati all'interno dei diversi capitoli.

—
■

globale



fig. 1 Iwan Baan, CCTV Headquarters, 2012, OMA, Pechino.

cap. 1 La cultura globale: tra omologazione e differenze

Tutti i paesaggi sono familiari.
Si è sviluppata una straordinaria
consapevolezza del mondo.
La terra è piccola;
si sa com'è fatta: non ha più misteri.
Una fenomenale fusione,
sempre più inarrestabile,
sarà presto compiuta.

Le Corbusier¹

Come rintracciare delle coordinate che possano aiutare un architetto a orientarsi nel nuovo Mondo culturale efficacemente descritto da Ulf Hannerz con l'espressione "ecumene globale"? Si tenta di individuare alcuni concetti utili a stabilire i poli fondamentali del processo di mondializzazione planetaria che viaggiano nel mondo e si concretizzano in un modo d'essere dell'architettura contemporanea tanto palese da essere probabilmente ancora celato. Per comprendere qualsiasi processo teso alla mondializzazione bisogna introdurre una premessa fondamentale: i fenomeni che essa innesca si muovono su un vettore definito dalla dicotomia globale/locale, operando una semplificazione utile alla riflessione, si può dire che da un lato una propensione verso il globale può condurre a una omologazione culturale che tenderebbe ad annullare le differenze e le specificità dei luoghi, dall'altro, uno sbilanciamento eccessivo verso il locale può sfociare in nazionalismi e regionalismi che tendono a proporre atteggiamenti conservativi che, in ogni caso, difficilmente riescono a rinnovare l'identità dei luoghi che si propongono di proteggere.

Oggi, invece, si delinea una visione differente, che auspica il superamento della coppia oppositiva globale/locale, partendo dalla consapevolezza che i due termini non si annullano, ma convivono in una tensione costante che provoca nella complessa realtà contemporanea un'ambivalenza di fenomeni i cui contorni non sono sempre ben tracciabili. Il risultato più evidente di questa tensione è la

¹ Le Corbusier, *Precisions...*, cit., pp. 26-27.

² v. U. Hannerz, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Il Mulino, Bologna 1998.

fig. 2 Andreas Gursky, *Singapore*, 1997, Singapore.
fig. 3 Andreas Gursky, *São Paulo, Sé*, 2002, São Paulo.

nascita della cultura globale che investe e modifica i campi della vita umana apportando una moltitudine di cambiamenti la cui velocità costituisce, ancora una volta, fattore di incredibile eccezionalità nella storia dell'uomo. Questa cultura non sostituisce le diverse sfumature locali, ma le integra e le completa, fino ad affiancarle nel processo di definizione di una nuova identità planetaria.

La mondializzazione contemporanea e la cultura globale che ne deriva costituiscono insieme un fenomeno così pervasivo da toccare ogni aspetto dell'esistenza umana senza eccezioni. È difficile immaginare che i luoghi fisici riescano a conservare le proprie specificità incorrotti da questa tempesta culturale che li sconvolge. D'altra parte, questo processo è divenuto una condizione cronicizzata tanto che il World Economic Forum, riunitosi a Davos nel gennaio 2019, ha introdotto la nuova accezione di "globalizzazione 4.0"³ i cui effetti sono metabolizzati dalla società e costituiscono la realtà del mondo che abitiamo. Oggi assistiamo a un'intensificazione senza precedenti dello scambio tra flussi culturali diversi che si muovono nel mondo reso interconnesso dalle innovazioni tecnologiche nel campo delle comunicazioni. Resta però ancora da comprendere pienamente quali siano le dinamiche descritte da questi flussi.

L'architettura offre gli strumenti interpretativi necessari a comprendere se e in che modo ciò che forma l'identità architettonica di un luogo – caratteri e specificità – possa essersi perduto in processi di omologazione culturale dovuto alla globalizzazione, così da costruire uno scenario, sicuramente non esaustivo, fatto di opinioni diverse che però tentano di rispondere alla stessa domanda, esposta chiaramente da Juhani Pallasmaa: «non ci stiamo distaccando gradualmente dal nostro punto d'appoggio nella geografia e nel suolo culturale e stiamo andando a vivere in una cultura fittizia e costruita?»⁴

A sostegno dell'allontanamento dell'architettura dal contesto e della "sconfitta" del luogo, si riporta l'interpretazione di Rem Koolhaas, secondo cui

«la globalizzazione [...] modifica radicalmente il discorso architettonico, che ora si configura come una relazione non facile tra l'ignoto regionale e il conosciuto internazionale. [...] Questa "Babele: Il Ritorno" contiene la promessa di un nuovo sistema architettonico [...] sollevato da qualsiasi contesto»⁵.

Parafrasando questa affermazione di Koolhaas, l'architettura della

3 cfr. S. Carrer, «A Davos la nuova architettura della globalizzazione 4.0», in *Il Sole 24 Ore*, 6 novembre 2018.
Disponibile online: <https://www.ilssole24ore.com/art/a-davos-nuova-architettura-globalizzazione-40-AEt7qabG> [21 dicembre 2021]

4 J. Pallasmaa, *Tradition and Modernity: The Feasibility of Regional Architecture in Post-Modern Society*, in V.B. Canizaro (a cura di), *Architectural Regionalism*, Princeton Architectural Press, New York 2007, p. 130.

5 R. Koolhaas, *Globalization*, in Id., *S,M,L,XL*, New York, Monacelli Press, 1998, p. 367.

mondializzazione avrebbe come obiettivo ultimo l'atopicità. In questo modo si metterebbe in atto un processo di omologazione che l'architetto olandese descrive attraverso l'immagine della Generic City⁶ e per cui si verifica la definitiva "perdita del luogo"⁷ determinata dall'alienazione dell'uomo rispetto allo spazio in cui vive e non abita, nella convinzione che «la scienza e la tecnologia lo avessero liberato da una dipendenza diretta dai luoghi»⁸.

Se questa è sicuramente una delle possibili visioni, probabilmente quella comunemente accettata, allora si intende introdurre una narrazione alternativa che, osservando i processi di mondializzazione con uno sguardo differente e mettendo in discussione la visione omologante, mira a definire un quadro epistemologico capace di restituire sinteticamente e, considerandone l'estensione, in maniera quanto più esaustiva possibile il campo problematico entro cui muoversi. Non si intende costruire un'apologia che intende nascondere o mitigare gli effetti negativi della mondializzazione, anzi, si vuole avanzare una critica oggettiva che arrivi a comprendere fino in fondo le modalità in cui la mondializzazione culturale accade e secondo quale schema, fino ad arrivare all'individuazione di quali siano i luoghi in cui è possibile studiare al meglio questo fenomeno.

Considerate queste caratteristiche della società contemporanea, la sua fluidità attraverso le reti e il suo concretizzarsi in flussi quasi impalpabili, è anche vero che l'uomo ha pur sempre bisogno di appoggi fisici in cui radicarsi e ritrovarsi. Si costruisce in questo modo una nuova geografia mondiale in cui alcune città, e in esse specifici luoghi urbani, assumono un carattere decisivo. Lontano dallo scomparire, ancora una volta nelle città si consumano le vicende umane più importanti. Una delle questioni che riguardano l'architettura contemporanea è la capacità di dare forma a istanze di mondialità e ad aspirazioni universali continuando, però, a costruire spazi dotati di identità anche in contesti, spesso urbani, che invece *intendono* fortemente trasformare la propria. Non si deve cadere nell'errore di pensare che al mutare dei luoghi si possa conservare inalterata un'identità locale: l'identità di un posto può evolversi, stratificarsi e rinnovarsi nel tempo e col mutare delle condizioni sociali. Partendo da questa evidenza, emerge una domanda fondamentale: *quale identità, o per meglio dire, quale "mondo", l'architettura dovrebbe rappresentare oggi?* Probabilmente, la risposta può essere rintracciata proprio nella fitta rete intessuta dalla cultura globale.

6 Per Koolhaas la "città generica" «è la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte. È "superficiale" come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni mattina». R. Koolhaas, *Junkspace*, Macerata, Quodlibet 2006, p. 31.

7 C. Norberg-Schulz, *Genius Loci – Paesaggio Ambiente Architettura* (1979), trad.it., Electa, Milano 2016, p. 190.

8 Ivi, p. 18.

fig. 2

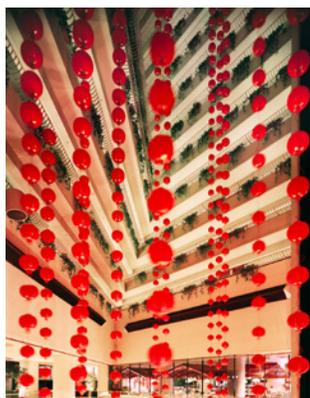


fig. 3



1.1. Globalizzazione, mondializzazione e cultura globale

A partire dagli anni Novanta del Novecento, il concetto di globalizzazione si è imposto come un polo fondamentale nelle riflessioni sulla società contemporanea e i suoi prodotti. Questa parola, troppo spesso abusata, viene utilizzata per descrivere un processo che, agendo a partire da un ambito di azione specifico e in particolare quello economico, porta a una interazione tra luoghi lontani e diversi. Un'analisi delle teorie recenti sostiene l'idea che si tratti di

«un processo disuguale, ovvero che le persone che vivono in diverse parti del mondo sono influenzate in maniera molto differente da questa enorme trasformazione delle strutture sociali e delle zone culturali»⁹.

Per questo motivo è possibile registrare in diverse parti del globo reazioni differenti rispetto all'espansione, all'intensificazione delle relazioni sociali e alla consapevolezza del mondo come unità.

La costruzione di un mondo comune nella storia è sempre stata supportata soprattutto dall'imporsi sulla scena di un modello economico e culturale che punta a insediarsi in luoghi differenti ed estranei. Da questo punto di vista, è innegabile come la situazione contemporanea ritrovi le sue radici in un sistema economico comune, ossia quello capitalistico, che riesce a imporsi nel mondo. Proprio per questo, il discorso sulla globalizzazione si intreccia da un lato con le riflessioni sulla modernità e il sistema economico capitalistico, studiandone ed evidenziandone soprattutto gli aspetti negativi, dall'altro con gli studi post-coloniali che spesso individuano nella globalizzazione l'imporsi del modello culturale occidentale, costituendo ciò una sfida per tutte quelle culture che invece ricercano la propria indipendenza culturale. Rispetto a queste due visioni, si intende portare avanti una riflessione, sicuramente non esaustiva, che riesca a delineare i temi fondamentali capaci di ricostruire la struttura di questo fenomeno, utilizzando un punto di vista geograficamente ampio e che riconosca alla globalizzazione una radice storica più profonda, oltre gli eventi dell'ultimo secolo, partendo dall'idea che essa si manifesta prima di tutto come «un incontro tra esseri umani molto più profondo e ampio»¹⁰.

Una evidenza fondamentale di cui prendere atto è che questo processo è ormai parte della nostra storia e arriva definire la contemporaneità a un punto tale che:

«grazie ai grandi progressi tecnici, nella seconda metà del XX secolo la globalizzazione è avanzata a tal punto che



fig. 4

9 M.B. Steger, *Globalization. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 13.
10 J. Nederveen-Pieterse, *Globalization & Culture. Global Mélange*, Rowan&Littlefield Publishers, Oxford 2004, p. 3.



fig. 5

semberebbe bizzarro pretendere che essa si giustifichi. [...] Il compimento effettivo della globalizzazione terrestre è divenuto un argomento autofondante in favore del processo stesso. [...] Perciò la globalizzazione terrestre, come un assioma, è la prima e l'unica premessa da cui una teoria dell'epoca contemporanea possa prendere le mosse»¹¹.

Ricostruire la genesi di questa premessa non è semplice. Secondo Peter Sloterdijk, la globalizzazione ha inizio, come fatto preminentemente filosofico e metafisico¹², duemilacinquecento anni fa quando filosofi e geometri riconoscono nella sfera una forma perfetta e integra¹³; si tratta di una bellezza che finisce per nominare la Terra stessa: *kòsmos*. Il filosofo tedesco riconduce invece al XVI secolo la nascita del fenomeno così come inteso oggi, da un punto di vista geografico e politico, dal momento che con l'avvento dei grandi viaggi e dei grandi esploratori, ogni luogo del globo viene ricondotto alla luce¹⁴. L'acquisizione di una conoscenza completa della Terra realizza pienamente il significato del termine "mondo", derivato dal latino "lòcus múnus" propriamente «luogo chiaro, visibile, cioè lo spazio di terra, che è illuminato dal sole e discernibile dalla vista dell'uomo»¹⁵. La centralità dell'uomo e della sua presenza, insieme con la sua attività materiale e culturale, per la definizione di ciò che è mondo è sottolineata anche da Henri Lefebvre che

11 P. Sloterdijk, *Sfere II...*, cit., pp. 910-911.

12 cfr. P. Sloterdijk, *Sfere. III. Schiume*, trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 12.

13 cfr. P. Sloterdijk, *Sfere II...*, cit., p. 939.

14 cfr. Ivi, pp. 909-915.

15 Etimologia "Mondo" da Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, Ottorino Pianigiani. Disponibile online: <https://www.etimo.it/?term=mondo&find=Cerca> [21 dicembre 2021]

fig. 4 Cornelis Anthonisz, *La caduta della distruzione di Babele*, incisione, 1547.

fig. 5 Johannes Schnitzer, *Rappresentazione della descrizione dell'Ecumene fatta da Tolomeo*, incisione, 1482.



fig. 5

«definisce terra l'insieme delle risorse naturali, mondo l'insieme dei dispositivi da noi creati per trasformarla»¹⁶.

Nel corso della storia è possibile riconoscere numerosi momenti in cui le diverse civiltà umane hanno messo in atto processi volti alla costruzione di un mondo comune, di un'interconnessione capace di ridurre (più o meno ad *unum*) le distanze fisiche e culturali tra le diverse località¹⁷, portando ad affermarsi un nuovo tipo di globalizzazione, non più metafisica ma "terrestre"¹⁸, legata alla realtà fisica, all'esplorazione e alla scoperta del pianeta, costruendo ogni volta connessioni e legami tra i diversi luoghi. La globalizzazione terrestre trova il suo naturale compimento nel XX secolo con la conquista dello spazio e la visione finale del globo terrestre dall'esterno: «la nave terra [...] diventa un oggetto riflessivo dal momento in cui prende coscienza di sé come di una sfera che galleggia nell'infinito oceano dell'etere»¹⁹.

La fase che segue, quasi naturalmente, è quella della globalizzazione comunicativa, al tempo stesso causa ed effetto di quella terrestre. La figura che forse riesce a descrivere più efficacemente la trasformazione in atto nella società in questo senso, è quella del "villaggio globale"²⁰ proposta nel 1964 da Marshall McLuhan, il quale presenta una visione ibrida, «tribale e globale a un tempo,

16 P. Perulli (a cura di), *Terra Mobile. Atlante della società globale*, Einaudi, Torino 2014, p. 8.

17 Non esiste una sola globalizzazione, né si può parlare di un fenomeno inedito nella storia dell'umanità. I grandi imperi storici, la Lega Anseatica, l'età comunale e il Rinascimento, le diverse Compagnie delle Indie, fino al più recente colonialismo, sono forse semplicemente i casi più noti di espressioni mondializzanti di civiltà. Per approfondire questo aspetto si può consultare: M.B. Steger, *Globalization in history: is globalization a new phenomenon?*, in *Id.*, op. cit., pp. 18-37.

18 cfr. P. Sloterdijk, *Sfere III...*, cit., p. 12.

19 M. Vegetti, *Terra/Mare -> Acqua*, Paolo Perulli (a cura di), *Terra Mobile...*, cit., p. 61.

20 v. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

che includerebbe "l'intera famiglia umana" in un'"unica membrana universale" [...]. La macchina che sarebbe in grado di compiere questo miracolo semplificatore è il computer interpretato nello spirito della Pentecoste»²¹. L'intera società mondiale, con l'avvento di possibilità comunicative finora inedite e della velocità di ricezione e reperimento delle informazioni, sarebbe ridotta a uno stato tribale, ovvero a una grande comunità locale a scala planetaria. Concetti come questo hanno contribuito sicuramente ad alimentare una idea della globalizzazione come fenomeno omologante. In realtà, si tratta di un fenomeno molto più complesso, a cui non è possibile ricondurre deterministicamente soltanto una omogeneizzazione culturale perché, invece, mette in gioco in una interconnessione mondiale le diverse culture del mondo, portandole a un incontro spesso creativo di nuove identità.

Conseguenza naturale dell'incontro a scala planetaria è una integrazione culturale e sociale per la quale è forse più indicato servirsi del termine mondializzazione piuttosto che di globalizzazione. Come spiega Jean-Luc Nancy la distinzione tra i due processi, uno culturale e l'altro economico, è reso evidente da un rapporto di causa ed effetto tra i due, cosicché proprio «la globalizzazione rende possibile la mondializzazione»²². Questo passaggio lessicale è fondamentale anche perché il termine globalizzazione, oramai politicamente strumentalizzato, è accompagnato da stereotipi difficili da mettere da parte che rendono più complicata una riflessione approfondita e oggettiva sui prodotti di questa complessa dinamica. Il termine "mondializzazione" aiuta a ricondurre il discorso in un campo non ancora totalmente politicizzato, arrivando così alla radice delle trasformazioni che comporta nella dimensione che ci interessa maggiormente, quella culturale:

«la crescita esponenziale della globalità del mercato – della circolazione di tutto sotto forma di merce – e con essa la crescita correlativa di un'interdipendenza sempre più vincolante che corrode ogni forma di indipendenza e di sovranità, corrodendo così un intero sistema di rappresentazioni dell'appartenenza (gettando sul tappeto la questione del "proprio" e dell'"identità")»²³.

La produzione di "mondo", il continuo tendere a una unità, comporta un senso di spaesamento ovvero una difficoltà a orientarsi in un campo di valori inedito; se da una parte si può affermare che un mondo è «una totalità di senso»²⁴ e «l'appartenenza a questo insieme significa condividere lo stesso tenore e la stessa tonalità,

21 P. Sloterdijk, *Sfere III...*, cit., p. 15.

22 J.-L. Nancy, *La creazione del mondo...*, cit., p. 10.

23 Ivi, p. 12.

24 Ivi, p. 19.

fig. 5 Andreas Gursky, *Dubai World III*, 2008, Dubai.

fig. 6 Andreas Gursky, *Monaco*, 2004, Monaco.

fig. 7 Andreas Gursky, *Madonna I*, 2001.



fig. 6

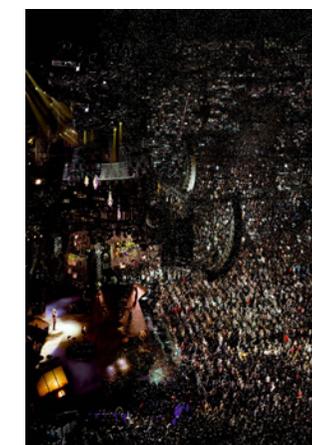


fig. 7

figg. 8-11 Peter Menzel e Faith D'Aluisio, *Hungry Planet*
What the World Eats, 2005.

significa che «ci si ritrova»²⁵, è altrettanto evidente la difficoltà a comprendere quale siano i poli fondamentali attorno cui questo ritrovarsi possa avere luogo.

Questa visione muove ricerche come quella portata avanti da Roland Robertson²⁶, tra i primi a studiare il fenomeno della cultura globale definibile come «la scoperta di qualcosa a “casa” o in un luogo non familiare che, quando si sperimenta per la prima volta, non ci si aspetta di trovarlo proprio in quel posto»²⁷. La riflessione su questo nuovo modello culturale si rende necessaria dal momento che, come scrive lo stesso Robertson:

«in un mondo sempre più compresso (e in effetti spesso identificato come il mondo) in cui le sue componenti più «formidabili» [...] sono sempre più soggetti ai vincoli interni, oltre che esterni, della multiculturalità o della polietnia, le condizioni per l'identificazione di sé individuali e collettivi e di altri individui e collettivi stanno diventando sempre più complesse»²⁸.

Secondo Anthony D. King, le cui ricerche possono essere inserite all'interno della tradizione degli studi post-coloniali, la cultura globale è contemporaneamente un'aspirazione e una condizione ideologica, con una origine spaziale e culturale ben situata (occidentale), il cui effetto fondamentale è quello di decostruire lo spazio-nazione e di enfatizzare il “planetario”²⁹. In realtà, essa coesiste con le diverse culture locali, le integra e le completa tanto quanto le nega, agendo quindi in modo ambivalente sulla società.

Da questa prospettiva, si allontana l'orizzonte dello scontro culturale prevista da Paul Ricoeur³⁰ quando afferma che: «nessuno può sapere cosa ne sarà della nostra civiltà quando avrà davvero incontrato diverse civiltà attraverso mezzi che non siano quelli dello shock della conquista e della dominazione», lo “scontro tra civiltà” profetizzato da Samuel Huntington o, anche, la soluzione banale dell'omogeneizzazione culturale come unico effetto possibile. Si può intendere il fenomeno invece come «una dinamica complessa [...] che lega il locale (e il nazionale e i regionale) al globale – così come l'Occidente all'Oriente, il Meridione al Settentrione»³¹. La differenza tra gli esempi rintracciabili nella storia e la situazione contemporanea è rappresentata dalle modalità e, soprattutto, dalla scala del fenomeno secondo cui da una parte l'attrattore globale

25 *Ibid.*

26 v. R. Robertson, *Globalization: social theory and global culture*, Sage, London 1992.

27 A.D. King, *Spaces of Global Culture*, Routledge, London 2004, p. 30.

28 R. Robertson, *op. cit.*, p. 98.

29 cfr. A.D. King, *op. cit.*, p. 29.

30 P. Ricoeur in K. Frampton, «Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico», in *Casabella*, n. 500 (1984), p. 23.

31 M.B. Steger, *op. cit.*, p. 2.



figg. 8-11

arriva a coincidere con il pianeta intero e, dall'altra, tutte le località sono ugualmente coinvolte nel processo. Ciò conferisce alla cultura mondializzante e mondializzata del nostro tempo un carattere davvero peculiare.

Nel 1917 Franz Rosenzweig, sottoufficiale tedesco impegnato nell'ultima fase della Prima Guerra Mondiale, interrogandosi sugli eventi a lui contemporanei arriva ad affermare che «quanto chiamiamo storia mondiale non è altro che il trasformarsi della terra in uno spazio storico chiuso, in un “mondo”. Ogni epoca ha il proprio concetto di mondo»³² e proprio per questo, in maniera quasi profetica scrive:

«ci attendono ancora le più grandi battaglie, le battaglie per la definizione di un'autentica idea di mondo [...]. In questa battaglia l'estensione spaziale di tutta la terra sarà fondata sulle idee dell'ecumene. Si è parlato di ambiti culturali separati in eterno. Io non ci credo. Perché il Dio, di cui sta scritto che è un guerriero, ha creato Un solo cielo e Una sola terra»³³.

32 F. Rosenzweig, *Globus. Per una teoria storico-universale dello spazio* (1984), trad. it., Marietti 1820, Genova 2007, p. 37.

33 *Ivi*, p. 82.

Tutte le diverse globalizzazioni della storia possono quindi essere ricondotte al tentativo da parte dell'umanità, di un gruppo o di una comunità specifica, di operare una mondializzazione, costruire il proprio Mondo. La mondializzazione guidata dalla cultura globale sta operando dei cambiamenti radicali nei modi di intendere il nostro essere nel mondo – l'abitare, e di conseguenza una trasformazione dei luoghi a scala planetaria. Riprendendo le parole di Vittorio Gregotti:

«di fronte a tutto questo sono possibili, per l'architettura, due atteggiamenti. Il primo rappresenta la condizione attuale della globalizzazione rispecchiandone in modo realistico l'aspetto ideologico. Il secondo consiste in un nuovo tipo di realismo del rispecchiamento che comporta una sostanziale adesione positiva allo stato delle cose, e che la rappresentazione architettonica per parte sua deve lodare nei suoi caratteri di accesso a un futuro strutturalmente stabile, ma con una preminenza dell'immagine che esalta la provvisorietà»³⁴.

Avvicinando l'obiettivo di questa ricerca al secondo atteggiamento e per comprendere quale sia "lo stato delle cose", si cerca prima di sospendere ogni tipo di giudizio riguardo a esse, individuando nella realtà fisica quali sono attualmente i fenomeni in architettura legati a questa trasformazione, per comprendere cosa e come si sta costruendo il mondo definito dalla cultura globale.

1.2. Flussi e luoghi in una nuova geografia del mondo

Una riflessione approfondita sulla cultura globale parte necessariamente dall'individuazione dei luoghi in cui essa si radica e sviluppa. Si tratta di riconoscere dove avviene la messa in opera del confronto tra identità differenti, a volte lontane nello spazio e nel tempo. Si è scelto di utilizzare la locuzione "messa in opera" non a caso: Norberg-Schulz la utilizza per descrivere la capacità dell'uomo di costruire luoghi da abitare a partire da spazi dati e per questo motivo una messa in opera concretizza sempre significati più alti³⁵. Nel caso in analisi, si tratta delle aspirazioni globali che danno senso all'identità legata alla cultura globale e che costruisce un nuovo Mondo, ricordando anche che, quando si utilizza questa parola, si indica

«una nuova modalità di spazializzazione delle società umane, una mutazione che riguarda l'abitazione umana del pianeta [...]. Questa rivoluzione è di ampiezza comparabile [...] a quella del neolitico o a quella della rivoluzione industriale

34 V. Gregotti, *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano 2014, p. 20.

35 v. C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit.

[...]. Questa volta, si tratta di una rivoluzione urbana: l'urbanizzazione [...] è la principale forza istitutiva e immaginante del mondo»³⁶.

La cultura globale mette in evidenza l'aumento esponenziale degli scambi tra luoghi e culture diverse. Uno scambio può ovviamente costituirsi come uno scontro o come un dialogo; nel dialogo transculturale l'incontro dei flussi mette in evidenza le differenze tra le parti, che vengono "negoziare", come scrive Christian Kravagna, «attraverso l'appropriazione selettiva, la mediazione, la traduzione, la ri-storicizzazione e la rilettura di segni – o attraverso una successione o coesistenza di alcuni di questi»³⁷. King spiega che, essendo "globale" un termine spaziale, i moti compiuti dai flussi culturali possono essere talvolta centrifughi e altre centripeti³⁸; nel primo caso, «influenze e pratiche culturali derivanti, inizialmente e storicamente, da un luogo o una regione specifica, si ritrovano in molte parti del mondo, indigenizzate e tradotte»³⁹. Nel caso di moti centripeti, invece, flussi di «forme e pratiche culturali da molte parti del mondo, sebbene inevitabilmente trasformate, indigenizzate e adattate alla località, si manifestano in uno o più luoghi»⁴⁰.

Grazie al riconoscimento delle traiettorie dei flussi, si individuano i punti in cui essi si intersecano localizzandosi in quelli che sono i principali spazi d'azione della cultura globale: le città, veri e propri nodi della rete mondiale. Sicuramente, non si tratta di una novità nella storia della Terra:

«la città è sempre stata un crocevia ed una cerniera tra gli interessi locali regionali da una parte e del mondo esterno dall'altra. Un tempo le relazioni regionali erano le più importanti, ma ormai le relazioni con il mondo esterno, costituito dalle altre città, tendono a superarle. [...] L'insieme di queste reti costituisce un tessuto di relazioni che copre l'intero globo e determina la più intensa circolazione mai esistita sul pianeta»⁴¹.

Si afferma con forza la centralità delle città tra gli attori principali della mondializzazione e si assiste a un'intensificazione senza precedenti dello scambio tra flussi culturali diversi che si muovono in un pianeta interconnesso grazie alle innovazioni tecnologiche nel campo delle comunicazioni.

L'artista tedesca Patricia Reed ha realizzato *Pan National Flag*, un'opera ottenuta sovrapponendo tutte le bandiere del mondo

36 M. Lussault, *Iper-luoghi. La nuova geografia della mondializzazione*, trad. it., FrancoAngeli, Milano 2019, p. 29.

37 M. Juneja, C. Kravagna, Understanding Transculturalism, in Model House Research Group (a cura di), *Transcultural Modernisms*, Sternberg Press, Berlin 2013, p. 29.

38 v. Anthony D. King, *op. cit.*

39 Ivi, p. 31.

40 Ivi, p. 29.

41 J. Gootmann, G. Muscarà (a cura di), *La città prossima ventura*, Laterza, Bari 1991, p. VIII.

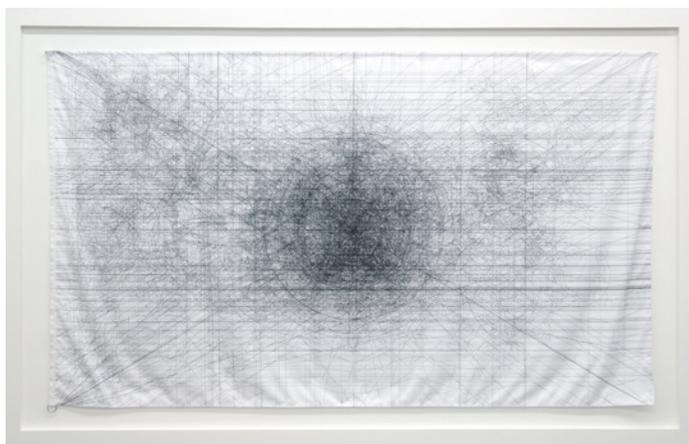


fig. 12

restituendo, però, un disegno monocromatico e confuso, in cui le linee si sovrappongono freneticamente, una metafora che ricorda quanto siano intricati i flussi che inviluppano il mondo contemporaneo. Disticare questa matassa non è semplice: l'origine dei flussi non è sempre individuabile chiaramente. Piuttosto che rintracciare una sola origine, ci occuperemo allora di tracciarne più e svariate.

In un mondo caratterizzato da «velocità, simultaneità, mobilitazione e ubiquità»⁴², le diverse città del globo sono i molteplici punti in cui si produce la mondialità. Uno degli effetti fisici più evidenti prodotti dalla globalizzazione è l'urbanizzazione del mondo fondata su possibilità di mobilità inedite. Per questo, «è accompagnata da cambiamenti che sono in rapporto con l'organizzazione dei flussi, le migrazioni e gli spostamenti di popolazioni»⁴³. Affinché questi spostamenti possano avvenire (letteralmente “avere luogo”) c'è bisogno di erigere posti in cui possano effettuarsi. Da qui la costruzione di aeroporti, centri commerciali, autostrade, supermercati – che ovviamente trovano posto all'interno o alle porte delle città. Ancora una volta, ciò testimonia come l'incontro dei flussi avvenga nei centri urbani per cui

«la città contemporanea è la forma privilegiata in cui l'attuale transizione globale si esprime. La città è un racconto assai complesso della globalizzazione. Nodo della riorganizzazione delle dinamiche economiche, sociali e culturali, dell'articolazione spazio-temporale, la città è il luogo

in cui l'esperienza umana si dispiega in forme inedite rispetto al passato [...]. La città è il luogo in cui la globalizzazione si manifesta localmente»⁴⁴.

L'architettura è chiamata a domandarsi in che modo la globalizzazione incide sulla trasformazione delle città, soprattutto ora che «nell'epoca dei flussi globali e delle disgiunture la città rischia di perdersi come punto che ordina lo spazio»⁴⁵. Tuttavia, se da una parte queste rischiano di perdere la loro centralità da un punto di vista fisico, è altrettanto vero che si assiste oggi a un nuovo protagonismo che conduce persino a ingaggiare una competizione con gli stati a cui appartengono.

Le trasformazioni a cui è soggetta oggi la città sono condizionate dalla necessità di accogliere flussi esterni e ciò impone di reconsiderarla non più come forma costruita di una espressione tipicamente locale, ma come «risultante dalla combinazione di una logica “locale”, sempre specifica e propriamente territoriale e insediata, e una “globale”, omogeneizzante e di tipo funzionale/reticolare»⁴⁶. Partendo da questo assunto, anche Manuel Castells sostiene che nei processi della globalizzazione la città non scompare, piuttosto, si riorganizza attorno a una dialettica tra “spazio dei flussi” e “spazio dei luoghi”. Proprio come il globale e il locale, l'omologazione e il dialogo costruttivo, anche questi due spazi convivono nella complessità della città contemporanea mondializzata. Come aveva intuito Henri Lefebvre, «nessuno spazio scompare durante i processi di crescita e di sviluppo: la mondializzazione non abolisce il locale»⁴⁷ che, invece, «non viene mai assorbito dal livello regionale e neppure da quello mondiale [...]. Tutti questi spazi, intanto, vengono attraversati da una miriade di flussi»⁴⁸.

Lo spazio dei luoghi si basa sui rapporti di prossimità e sulla contingenza, mentre quello dei flussi riceve il suo «significato funzionale dal fatto che intrattengono dei rapporti e degli scambi con il resto dello spazio dei flussi»⁴⁹. Non stiamo parlando di uno spazio virtuale, ma di spazi reali e fisici; sono quelli che lasciano entrare il mondo nella città aprendola a scambi culturali capaci di interagire con l'identità locale. Questa definizione non si limita ai soli spazi naturalmente connessi (come gli aeroporti) ma si estende a tutti quei «posti la cui vocazione è quella di essere un nodo nello spazio globale dei flussi»⁵⁰. La fisicità dello spazio dei flussi, la loro

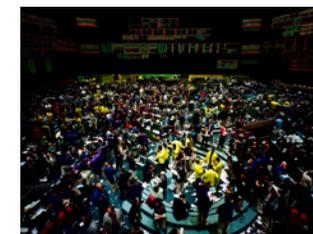


fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16

fig. 12 Patricia Reed, *Pan-National Flag*, stampa digitale, 2009.

fig. 13 Andreas Gursky, *New York, Mercantile Exchange*, 1999, New York.

fig. 14 Andreas Gursky, *Tokyo Stock Exchange*, 1990, Tokyo.

fig. 15 Andreas Gursky, *Hong Kong Stock Exchange*, 2000, Hong Kong.

fig. 16 Andreas Gursky, *Kuwait Stock Exchange*, 2000, Kuwait City.

42 A. Lazzarini, *Polis -> Cosmopolis*, in P. Perulli (a cura di), *Terra Mobile...*, cit., p. 217.

43 M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, interazioni*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. VII.

44 A. Lazzarini, *Polis...*, cit., p. 217.

45 P. Perulli, *Labirinto -> Passaggio*, in Id. (a cura di), *Terra Mobile...*, cit., p. 247.

46 M. Bolocan Goldstein, *Scala Geografica -> Spazialità urbana*, in P. Perulli (a cura di), *Terra Mobile...*, cit., p. 160.

47 Lefebvre la produzione dello spazio

48 Lefebvre la produzione dello spazio

49 M. Castells, *Lo spazio dei flussi. Conversazione con Géraldine Pflieger*, trad. it., in «Dialoghi internazionali — città nel mondo», n. 7 giugno, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 149.

50 Ivi, p. 152.

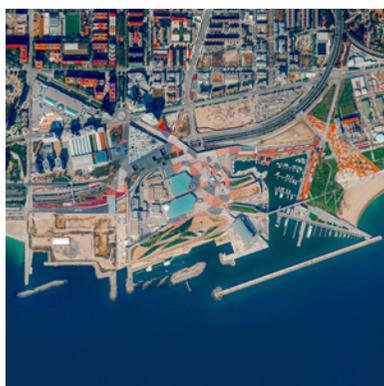


fig. 16



fig. 17

insistenza sul territorio urbano e la loro importanza strategica, fa sì che oggi «il rapporto che ogni città stabilisce tra il suo lato globale e il suo lato locale è la questione fondamentale della gestione delle politiche urbane attuali»⁵¹. Per spiegare questa tendenza il sociologo catalano riporta l'esempio di Barcellona che per puntare a raggiungere una dimensione globale in occasione del Forum 2004 «con il pretesto di manifestazioni culturali e politiche, ha costruito un'immensa zona di sviluppo privato. Questo nuovo spazio trasforma lo spazio locale in funzione di una dinamica globale»⁵². Si sovrappone, alle specifiche identità culturali nazionali e locali, un nuovo livello che le trascende e in questo è transculturale. Questo livello è costituito dalla cultura globale, appunto, e in questo senso agisce connettendo i luoghi, perché accomuna persone diverse sotto a una nuova identità planetaria costruendo una cittadinanza cosmopolita, con una intensità maggiore soprattutto in quelle città che costituiscono i nodi della rete globale.

Nonostante si presenti come una questione soprattutto urbana, il rapporto tra flussi e luoghi stabilisce un campo di azione anche per il progetto di architettura. Riguardo ciò Paolo Perulli scrive: «i flussi globali infatti sono vischiosi (sticky), si appiccicano ai territori in cui transitano. [...] Di qui mescolanze e meticcianti, ma anche disordine globale»⁵³. Per evitare il caos, bisogna lavorare creativamente con le mescolanze culturali; si tratta di costruire luoghi dotati di caratteri e spazialità che necessitano un controllo possibile solo per mezzo del progetto e, nel migliore dei casi, le architetture che ne risulteranno saranno capaci di rappresentare efficacemente i valori locali e le aspirazioni globali proprie di una cittadinanza cosmopolita.

fig. 16 Barcellona, area del Fórum Universel de les Cultures.

fig. 17 Duccio Malagamba, *Edificio Fórum*, Herzog & De Meuron 2004, Barcellona.

51 Ibid.

52 Ivi, p. 152.

53 P. Perulli, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Einaudi, Torino 2009, p. 85.

1.3. Internazionalità dell'architettura

La stretta relazione tra l'azione dell'architetto e lo specifico Mondo culturale in cui essa si compie si esprime attraverso il continuo tentativo della prima di farsi espressione concreta del secondo. Il progetto è l'attività capace di costruire una mediazione tra i due e per questo si riconosce sempre più nella sua eteronomia come

«un fenomeno sociale totale che deve essere indagato con maggiore attenzione per capire come possa informare di sé un sistema che coinvolge luoghi, comunità, pratiche e processi entro prospettive sostenibili in grado di esprimere identità in una società sempre più interconnessa, globale e inclusiva»⁵⁴.

La storia dell'ultimo secolo, a partire dagli anni Venti del Novecento fino ai primi anni Duemila, viene così riletta guardando a tutti quegli eventi, temi e architetture accomunati dall'essere tutti, in modi diversi, rappresentazioni della cultura globale. Questa particolarità era stata colta, tra gli altri, da Ludovico Quaroni che riferendosi ai primi decenni del XX secolo, nelle prime righe della sua introduzione a "Die Stadtkrone" di Bruno Taut scrive: «per la prima volta nella storia l'uomo colto finisce coll'accettare e comprendere più o meno con la stessa approssimazione opere d'ogni luogo»⁵⁵. Si può così ricostruire una genealogia ragionata degli effetti prodotti dalla mondializzazione in architettura, riassumibili in tre fenomeni fondamentali tra loro correlati: la ricerca dell'internazionalità, l'avvento della Generic City e, infine, la perdita del luogo.

La narrazione di questi effetti, come si vedrà, intreccia i campi dell'architettura e dell'urbano; d'altra parte, considerare l'ambiente costruito come prodotto dell'architettura e della sua capacità di rappresentare la realtà, è una preconditione essenziale della riflessione che si sta portando. Il termine "rappresentazione" viene utilizzato intendendo che ogni opera di architettura si presenta come «una proposta di guardare la realtà in un certo modo»⁵⁶ per cui «ogni ambiente costruito offre una gamma di strutture e forme significative»⁵⁷ rispetto alla realtà.

Se fosse possibile individuare una data di inizio di una storia dell'"architettura dell'ecumene globale" sarebbe forse il 1932: il 10 febbraio, al Museo di Arte Moderna di New York, si inaugura la mostra *Modern Architecture, International Exhibition* curata da Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson. L'esposizione, come si legge nel comunicato stampa, esalta la nascita di un nuovo stile e

54 O. Carpenzano, *op. cit.*, p. 20.

55 B. Taut, *La Corona delle Città (Die Stadtkrone)* (1919), trad. it., Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1973, p. III.

56 A. Mekking, E. Roose, E. Huang, E. Paskaleva (a cura di), *The Global Built Environment as a Representation of Realities*, Pallas Publications, Utrecht 2009, p. 15.

57 Ivi, p. 23.

il suo essere la prima mostra internazionale di questo tipo⁵⁸, in cui vengono presentate opere provenienti da tutto il mondo espressioni di una nuova architettura, sottolineando che se «prima della Guerra l'architettura moderna era la creazione di grandi individualità, a partire dalla Guerra uno stile internazionale è cresciuto in tutta Europa, non come invenzione di un unico genio ma un risultato coordinato di molti esperimenti paralleli»⁵⁹. Caratteristica che accomuna gli edifici appartenenti secondo i curatori della mostra a questo nuovo stile internazionale è la loro riducibilità «nella sostanza come nell'apparenza, a semplici superfici piane delimitanti un volume»⁶⁰ così che «il simbolo architettonico fondamentale non è più il mattone compatto ma la scatola aperta»⁶¹. Oltre a porsi come un linguaggio capace di trascendere i limiti culturali nazionali, viene riconosciuto in quel preciso momento storico un approccio diverso che trasforma il modo di intendere l'architettura su due livelli diversi ma complementari perché consentono di raggiungere una libertà compositiva nel linguaggio e nella concezione dello spazio: da un lato, l'introduzione delle logiche della produzione industriale per quanto riguarda i materiali sintetici, la standardizzazione e la modularità dei componenti; dall'altra, la ricerca della pianta libera attraverso la sostituzione della tradizionale struttura portante in muratura con la più flessibile a telaio⁶².

La mostra traccia una strada per l'architettura moderna verso un orizzonte ecumenico che era già stata indicata in precedenza, dando così seguito a un'aspirazione radicata nel milieu architettonico europeo: già, nel 1926 Hannes Meyer, futuro direttore del Bauhaus, afferma «Wir werden Weltbürger», letteralmente “saremo cittadini del mondo”. In questa frase, quasi una profezia, si esprimono le due caratteristiche fondamentali della pratica degli architetti del Movimento Moderno: la vocazione internazionale e quella urbana. Il concetto di una cittadinanza internazionale, complice anche la Prima Grande Guerra su scala planetaria, si inizia a sviluppare quasi per giustificare l'avvento di una pratica internazionale, meno legata ai costumi edilizi locali e che ricerca un'architettura capace di dare seguito a un abitare universale.

L'architettura costruisce la città e questa visione non si limita al campo della produzione architettonica, ma arriva a mettere in discussione la forma della città moderna e la sua spazialità. Il

culmine si raggiunge probabilmente nel IV CIAM del 1933, nel viaggio da Marsiglia ad Atene, compiuto sul *Patris II* attraverso il Mar Mediterraneo, simbolicamente un luogo non segnato da confini. Il Congresso, che si occupa di definire i principi della Città Funzionale, riunisce architetti da tutto il mondo che presentano esperienze e studi condotti su trentatré città. Il documento finale, la celebre Carta di Atene, riesce nel tentativo di enucleare principi universali capaci di dare seguito alla cittadinanza mondiale che si sta costituendo proponendo una idea chiara e condivisa di urbanità in grado di offrire una organizzazione spaziale differente, utopicamente più giusta, alla società moderna. I principi contenuti nella Carta si formalizzano in nuove città di fondazione, da Brasilia a Chandigarh, mettendo effettivamente in azione il meccanismo dell'internazionalizzazione, secondo cui principi universali si situano in contesti differenti tra loro, più o meno compromettendosi con le realtà contingenti.

L'internazionalizzazione si impone quindi come uno dei temi principali della visione modernista che riesce a trasformare l'architettura agendo in due modi: da un lato, promuovendo un modo moderno di abitare gli spazi, dall'altro, provando a creare un linguaggio comune rappresentando questo nuovo modo di vivere insieme con i traguardi e i progressi compiuti nei campi dell'industria, della tecnica e dei materiali. In questo modo, «la disseminazione mondiale del modernismo dell'International Style negli anni Cinquanta e Sessanta è coincisa con il volontario sviluppo del valore di “internazionalità”, visto come essenziale elemento di modernità»⁶³. Dopo questa stagione di fioritura, nel 1953 si aprono le prime crepe fino ad arrivare a una frattura all'interno del CIAM e con l'affermarsi di una visione differente, guidata da un gruppo di architetti – il Team X – che intende mettere in discussione questi principi e, soprattutto, la loro pretesa di universalità, conducendo alla fine conduce nel 1959 alla definitiva conclusione dell'esperienza dei CIAM e all'avvento di una stagione segnata da un'attenzione particolare alla capacità dell'architettura di situarsi nel contesto con una visione dell'opera meno autonoma rispetto alle contingenze.

A partire da queste considerazioni e dalla riscoperta del valore del luogo nel processo progettuale, si afferma una visione “contestualista” che conduce, quasi naturalmente, all'avvento del postmoderno secondo cui «la sensibilità al contesto e l'assunzione di elementi dal suo intorno sono ciò che conferisce all'edificio la ragione di esistere»⁶⁴. Una reazione che non sorprende considerando che il lavoro degli architetti modernisti era maggiormente volto a rappresentare «lo spirito del tempo piuttosto che mantenere un



fig. 18

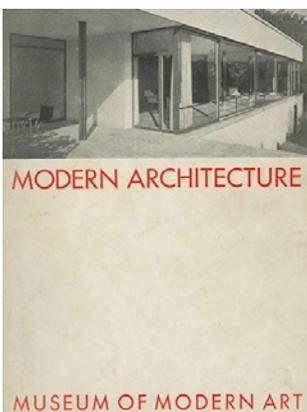


fig. 19

58 v. Press release MoMA, November 27, 1931.

59 P. Johnson, *Modern architecture: international exhibition. Catalogo della mostra* (New York, Museum of Modern Art, 10 febbraio-23 marzo 1932), a cura di H. Hitchcock, P. Johnson, Museum of Modern Art, New York 1932, p. 19.

60 H. Hitchcock, P. Johnson, *Lo Stile Internazionale* (1932), trad. it., Zanichelli, Bologna 1982.

61 Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style, 1932* (Catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York), trad. it. di C. Sicca, Lo Stile Internazionale, Zanichelli, Bologna 1982.

62 cfr. K. Frampton, *L'Internazional Style: tema e variazioni 1925-1965*, in Id., *Storia dell'Architettura Moderna*, Zanichelli, Bologna 2008, pp. 294-317.



fig. 20

fig. 18 Immagine dell'allestimento della mostra "Modern Architecture: International Exhibition", 1932, archivio fotografico, The Museum of Modern Art Archives, New York. IN15.1.

fig. 19 Copertina del catalogo della mostra "Modern Architecture: International Exhibition", 1932.

fig. 20 Le Corbusier con Jean Bossu sul Patris II in viaggio verso Atene, 1933, archivio ETH Zurich.

63 H. Ibelings, *Supermodernismo. L'architettura nell'età della globalizzazione* (1998), trad. it., Roma, Castelvecchi, 2001, p. 43.

64 Ivi, p. 31.

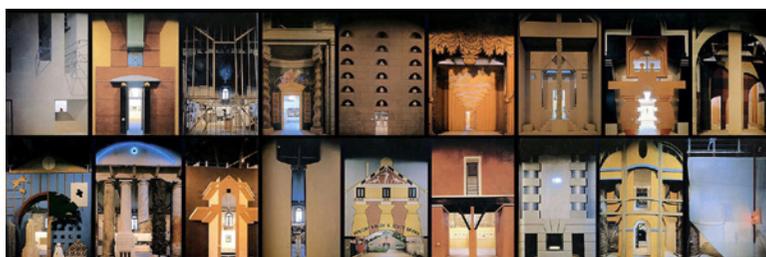


fig. 21

equilibrato rapporto con il contesto. La massima concessione che gli architetti moderni hanno fatto al contesto è stata una certa neutralità⁶⁵. Questa ricerca da una parte conduce alla fioritura di atteggiamenti regionali capaci di far dialogare le spazialità inedite introdotte dal moderno con i luoghi specifici, dall'altra una parte delle riflessioni trova il suo apice nella mostra *La Strada Novissima* alla Biennale di Venezia del 1980 curata da Paolo Portoghesi con l'obiettivo di esporre, come afferma Charles Jencks, la «nuova sintesi che ora unisce architetti in tutto il mondo come l'International Style fece negli anni Venti»⁶⁶ e che si riconosce come «uno stile identificabile e un approccio filosofico (che riunisce frammenti di contestualismo, eclettismo, semiotica, e tradizioni architettoniche particolari all'interno della sua ideologia ibrida)»⁶⁷.

Tuttavia, come dimostra Léa-Catherine Szacka, l'evento non testimonia l'interesse postmoderno per il legame tra storia e progetto, bensì rappresenta il punto di inizio della mediatizzazione dell'architettura, della globalizzazione stilistica, della pluralità culturale e della supremazia dell'immagine e dell'effimero nella trasmissione della disciplina al grande pubblico⁶⁸. Ancora è possibile osservare come l'architettura informi la questione urbana e le riflessioni su questi due campi si svolgono contemporaneamente. Non è un caso che la mostra di Portoghesi metta in scena una strada, luogo urbano per eccellenza recuperato dal postmoderno perché bistrattata dal moderno. L'architettura risente ancora della visione del Team X, ovvero la necessità di costruire luoghi da abitare, riconoscibili e identitari. Alla fine, come si è visto, anche il postmoderno arriva quindi a definirsi come uno stile internazionale, carattere che trova la sua legittimazione più da una internazionalizzazione della pratica stessa e non da una intenzionalità architettonica chiara.

fig. 21 Immagini dall'allestimento della mostra *La Strada Novissima*, 1980, Biennale di Venezia.

fig. 22 Roland Halbe, *Denver Art Museum*, Libeskind, 2006, Denver.

fig. 23 Iwan Baan, *Heydar Aliyev Centre*, Zaha Hadid Architects, 2013, Baku.

fig. 24 Iwan Baan, *BAM/PFA*, Diller Scofidio+Renfro, 2016, New York.

65 Ivi, p. 49.

66 C. Jencks, «La Strada Novissima: The 1980 Venice Biennale», in *Domus*, n. 610 (1980). Disponibile online: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html> [5 gennaio 2022]

67 *Ibid.*

68 v. L. Szacka, *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Padova 2016.

L'internazionalità, non più riconosciuta come un valore fondante dell'architettura perché sostituita con i principi del contestualismo, si afferma comunque grazie all'ascesa sulla scena mondiale della figura dell'architetto che opera oltre i propri confini nazionali e che, come *star* d'eccezione, è capace di imporre la propria firma in qualsiasi posto del mondo. Si tratta di una personalizzazione dell'architettura che, sebbene si allontani dall'universalità proposta dal progetto modernista, arriva infine a una particolarità che non trae la propria ragione dal contesto ma dalle scelte stilistiche del singolo architetto. L'effetto più evidente di una pratica sempre meno radicata in un luogo o comunque che soffre di un certo strabismo, così impegnata ad avere un occhio al vicino e uno al lontano, è quello che Michele Costanzo definisce «il fenomeno del nomadismo architettonico, per cui le valenze della localizzazione, non trovando più una loro conseguente espressione, trasmettono all'oggetto un'apparenza di neutralità sospesa»⁶⁹. L'inattitudine alla localizzazione si risolve in una incapacità da parte dell'architettura di continuare a costruire pezzi urbani in cui l'uomo possa abitare e convivere.

Da un lato, ogni edificio deve imporsi come un fatto eccezionale, un accento o una novità, rispetto a un'omogenea narrazione urbana; dall'altro, questa eccezionalità lo rende contemporaneamente unico e nessuno. Perché l'edificio stesso possa apportare una novità rispetto al contesto in cui si situa, deve essere diverso, ma questa diversità è fittizia, perché lo porta infine ad appartenere a un insieme di opere più ampio, che punteggiano il mondo, accomunate alla fine proprio dal non appartenere a nessun luogo. Questa condizione è descritta da Hans Ibelings con il termine «supermodernismo» caratterizzato da una

«sensibilità al neutrale, all'indefinito, all'implicito, qualità che non si limitano alla sostanza architettonica, ma trovano, altresì, una maggiore possibilità espressiva in un nuovo modo di sentire lo spazio [...]. Dopo la spazialità fortemente caratterizzata del postmodernismo e del decostruttivismo, sembra che la predilezione [...] per lo spazio sconfinato, indefinito, stia cominciando a diventare per gli architetti il *Leitbild* principale. [...] Lo spazio indefinito non è un vuoto, ma un contenitore sicuro, un guscio flessibile»⁷⁰.

L'architettura delle grandi firme, della spettacolarizzazione dell'immagine e della standardizzazione industriale, sembra essere il modello di riferimento per portare finalmente a compimento la prospettiva internazionale dell'architettura del secolo scorso e infine dare forma alla città del XXI secolo.

69 M. Costanzo in H. Ibelings, *op. cit.*, p. 11.

70 H. Ibelings, *op. cit.*, p. 55.



fig. 22



fig. 23



fig. 24



1.4. News from everywhere: la perdita del luogo e la Generic City

Gli effetti, e in particolare quelli negativi, di questo modo d'essere dell'architettura sviluppatosi nell'ultimo secolo, prima internazionale e poi globale, sono stati ampiamente studiati e presi in considerazione. Per Norberg-Schulz l'aspetto più evidente è l'alienazione dell'uomo rispetto agli spazi che abita, un fenomeno la cui radice si può rintracciare proprio nella stagione modernista, per due ragioni: la prima, quale problema urbano, «con la perdita delle strutture spaziali che assicurano l'identità dell'insediamento»⁷¹. Infatti, l'architettura moderna «comunicava soprattutto il messaggio di mondo moderno aperto, con un'affermazione in un certo senso antiurbana, perché l'apertura non può essere radunata. Apertura significa partenza, riunione significa ritorno»⁷². La seconda, invece, si rintraccia nell'International Style e nell'«opinione comune che l'architettura moderna non dovesse avere carattere né locale, né regionale, ma adeguarsi ovunque agli stessi principi»⁷³. Sono questi i due motivi principali per cui si consuma la «perdita del luogo», che il critico norvegese non intende solo come un problema di rappresentatività da parte dell'architettura di una precisa

71 C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 194.

72 Ivi, p. 195.

73 *Ibid.*

identità collettiva, ma come una questione verificabile in termini fenomenologici di esperienza dello spazio.

Per Richard Sennett nella visione internazionale del Movimento Moderno, riassunta nella Carta di Atene del 1933, si può individuare la radice della neutralità dell'architettura contemporanea perché «le proposte studiate sulla nave da crociera non rispecchiavano le diversità [...] delle forme edificate nelle trentatré città dell'esposizione di Atene. Sostenevano invece che gli urbanisti non dovevano focalizzarsi sulle diverse caratteristiche della Parigi, Istanbul o Pechino moderne»⁷⁴. Non considerando alcuni esempi di città positivi di questa impostazione già citati in precedenza, bisogna considerare che l'effetto più importante generato da questi principi, come sottolinea Joseph Rykwert, è stata la creazione di «uno schema teorico, una "griglia", che avrebbe potuto essere applicata a tutte le città. [...] Una delle conseguenze più drastiche dell'applicazione di questo metodo fu l'imposizione di una rigida divisione delle città in zone funzionali»⁷⁵. Di fatto, questa idea legata in un primo momento al funzionalismo si è trasformata in una eccessiva razionalizzazione del disegno urbano, assecondando nel nome del progresso e della modernità un atteggiamento pigro nei confronti dello studio dei

74 R. Sennett, *Costruire e Abitare. Etica per la città*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2018, p. 94.

75 J. Rykwert, *La Seduzione del Luogo. Storia e futuro della città*, trad. it., Einaudi, Torino 2003, p. 218.

fig. 25 Andreas Gursky, *La Défense, Panorama*, 1993, Parigi.

fig. 26 Iwan Baan, BBVA Madrid, Herzog & De Meuron, 2020, Madrid.
 fig. 27 Iwan Baan, Shenzhen Stock Exchange, OMA, 2013, Shenzhen.
 fig. 28 Iwan Baan, VIA W57, BIG Bjarke Ingels Group 2016, New York.
 fig. 29 Iwan Baan, Heydar Aliyev Centre, Zaha Hadid Architects, 2013, Baku.



fig. 26



fig. 27

luoghi, portando le grandi città a essere «sempre più simili, con la tendenza a convergere in un'unica forma. Oggi infatti queste città sono davvero omologate. La Carta si è rivelata profetica»⁷⁶.

L'esperienza degli anni successivi contribuisce a restituire questa dimensione contingente all'architettura fino a reinserirla a pieno titolo nel discorso urbano. L'obiettivo sembra essere quello di ricostruire un legame tra città, cittadini e architettura che la visione funzionalista della vita urbana aveva contribuito a rendere meno forte ed evidente, portando avanti invece l'idea secondo cui «la forma scaturisce dal modo in cui abitano le persone»⁷⁷. Pur se questa stagione riesce a rinnovare e a dare un nuovo senso al modo d'essere moderno dell'architettura, sembra comunque non essere sufficiente a recuperare totalmente il legame con i luoghi; nonostante il manifestarsi sulla scena architettonica di un approccio più sensibile al locale, ancora nei pezzi di città in cui si inseriscono le opere prodotte dalla cultura globale, emerge la difficoltà a definire luoghi da abitare. Secondo Gregotti e Koolhaas i processi legati alla globalizzazione sono i responsabili principali di questo cambiamento a cui si assiste nelle città e da questa ipotesi si sviluppano due linee di pensiero a riguardo che costruiscono due visioni critiche diverse, e spesso contrastanti, dei fenomeni legati alla globalizzazione.

Gregotti per descrivere la condizione urbana contemporanea utilizza il termine «postmetropolitano», introdotto per la prima volta da Edward Soja⁷⁸ per indicare uno stato della città «tra reale e immaginario che [...] si pensa come differenza rispetto a un prima»⁷⁹ condizione metropolitana classica che appartiene nella storia a diverse grandi città (come, per esempio, Costantinopoli) «mater-polis», ovvero città-madre per eccellenza. La mobilità è la caratteristica fondamentale della postmetropoli che sembrerebbe segnata irrimediabilmente dalla vittoria del tempo sullo spazio, portando alla costruzione di un ambiente urbano che sembra fatto «soprattutto di accumulazione di segni come accessori della comunicazione [...], semiologia in sostituzione dell'ideologia con una pragmatica tutta dedicata a rappresentare quella del capitalismo finanziario della globalizzazione»⁸⁰. La postmetropoli è caratterizzata dall'architettura del supermodernismo che si insinua nell'urbano ridefinendone i tratti fondamentali, li sovrascrive fino a restituire una nuova condizione, contraddistinta dall'assenza di carattere e di identità, in cui le tradizionali figure su cui si è strutturata l'urbanità negli ultimi cinquemila anni sarebbero messe in discussione.

76 R. Sennett, *op. cit.*, p. 94.

77 Ivi, p. 100.

78 vd. E. Soja, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2000.

79 V. Gregotti, *Architettura e Postmetropoli*, Einaudi, Torino 2011, p. 16.

80 Ivi, p. 7.



fig. 28



fig. 29

Questa stessa idea viene indagata da Perulli in *Visioni di Città* in cui egli ricerca una nuova idea di città mettendo in crisi le parole che tradizionalmente hanno definito l'urbano – centro, cerchio, bordo, zona, vuoto e rete – partendo dalla premessa generale che «la forma che la città sta assumendo [è] provvisorio ordine in costante movimento caotico»⁸¹. La condizione di mobilità perpetua e incessante, è un fenomeno globale, perché esteso ai centri urbani di tutto il mondo e perché provocato da un cambiamento della società segnata dalla cultura globale.

81 P. Perulli, *Visioni di Città...*, cit., p. 6.



fig. 30

Nelle realtà urbane caratterizzate dal mutamento continuo dei luoghi e degli usi, ciò di cui l'uomo fa esperienza è la «seduzione estetica dello straniamento»⁸², un concetto espresso da Perulli che richiama alla mente l'alienazione individuata da Norberg-Schulz per l'architettura moderna, ma che questa volta è provocato da un'architettura personalizzata attraverso le volontà dell'architetto da un lato e radicata dal luogo dall'altro, che trova legittimità di significato esclusivamente nella sua immagine. Questo, insieme a un disegno urbano che non tiene conto dell'uso dei luoghi da parte degli abitanti, come spiega Sennett, provoca il divorzio definitivo tra la *cit * (lo spazio fisico della citt ) e la *ville* (la cittadinanza)⁸³. Il binomio tra citt  e cittadini si spezza perch  la forma della prima, segnata dai nuovi oggetti che popolano l'ambiente costruito, mette in crisi i consolidati rapporti tra gli attori, fisici e sociali, che agiscono all'interno dello spazio urbano, non stabilendo relazioni dirette con la tradizione di un luogo, i suoi costumi e le sue consuetudini spaziali, ma ponendosi spesso in discontinuit  con esse. Il motivo per cui si verifica questo divorzio per Gregotti   da imputare alla pratica dell'architetto che ha perso ogni distanza critica dalla realt , ripiegando invece su un «rispecchiamento conveniente nei confronti dello stato delle cose anzich  la costruzione di una qualche alternativa per mezzo delle forme dell'architettura»⁸⁴. L'architetto   tra le figure chiamate a dare un seguito formale e figurativo al *core investing*, una pratica di investimento in piani di sviluppo urbano da parte di iniziativa privata, fortemente atipica e che consiste, come spiega Sennett,

fig. 30 Iwan Baan, *Beirut Terraces*, Herzog & De Meuron, 2016, Beirut.
fig. 31 Iwan Baan, *Galaxy SOHO*, Zaha Hadid Architects, 2012, Pechino.

82 Ivi, p. 24.

83 v. R. Sennett, *op. cit.*

84 V. Gregotti, *Architettura...*, cit., p. 14.



fig. 31

«nel mettere il denaro a disposizione di una serie di parametri, un insieme di requisiti. Una volta stabiliti i requisiti, si cerca un posto dove costruire. [...] Il core investing si concentra su progetti specifici pi  che su piani urbanistici complessivi»⁸⁵.

Rispetto a questa pratica, laddove l'architetto scegliesse di agire acriticamente, la sua opera non riuscirebbe a sfruttare queste modalit  di investimento e le controverse scelte politiche che le sottendono, come una opportunit  per produrre nuovi luoghi significativi per la citt  in cui i cittadini possano riconoscersi e sentirsi rappresentati. E, infatti, come scrive Gregotti, ci  che spesso si verifica   una riduzione dell'architettura,

«come dimostrano d'altra parte oggi gli architetti di successo mediatico, al rispecchiamento dello stato delle cose [...], sino a far diventare il monumento urbano un'immagine di marketing di una societ  della seduzione generalizzata e lo sviluppo della citt  solo un casuale affare immobiliare, una provvisoria sede di attivit  e una somma di recinti sorvegliati»⁸⁶.

All'interno del consolidato tessuto delle grandi citt  del mondo, tendono a emergere con forza frammenti di architetture e spazi urbani che vengono costruiti sulla base di iniziative individuali, pubbliche o private, che spesso non si ricompongono in un disegno unitario ma in un insieme di elementi che possono essere riassunti dalla figura della «citt -piovra», espressione coniata da Joan Clos in cui

85 R. Sennett, *op. cit.*, p. 123.

86 V. Gregotti, *Architettura...*, cit., p. 6.

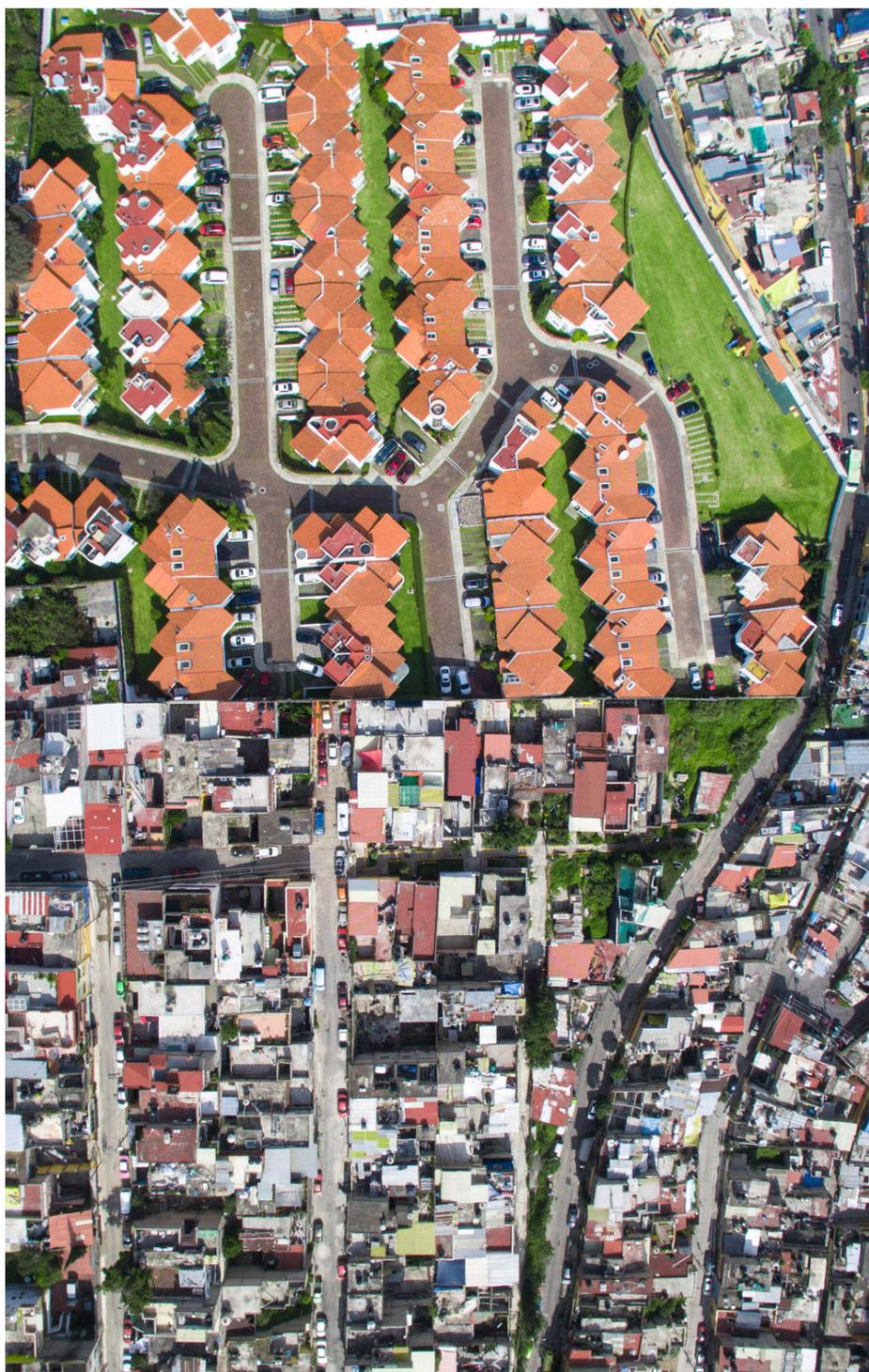


fig. 32

«nuove strade si irradiano come tentacoli, collegando zone urbane in cui viene versato nuovo denaro [...]; questi collegamenti attraversano un susseguirsi di quartieri disagiati e trascurati della città [...]. La piovra urbana di Clos è una bestia in cui prima crescono le teste e che poi sviluppa tentacoli per collegarsi a teste, nodi e centri di sviluppo»⁸⁷.

Volendo avanzare una ipotesi di generalizzazione dei fenomeni, i due “habitat” tipici della postmetropoli sono i grandi complessi residenziali e direzionali recintati, le cosiddette *gated communities*, e gli insediamenti informali che sorgono spontaneamente nelle zone interstiziali o ai limiti, ovvero nei vuoti negletti dell’urbano. Il conflitto tra queste due tipologie di insediamento postmetropolitano si afferma, in tutti i suoi cliché, come un punto fondamentale tanto nell’immaginario collettivo quanto nelle più ricercate riflessioni accademiche sulla realtà urbana contemporanea. Le ragioni così come gli effetti economici, sociali e urbani di questi fenomeni sono state indagate partendo dal conflitto, riconoscendo nelle diverse variazioni locali degli slum un effetto visibile del peso ingombrante assunto dalle *gated communities*.

Lo scenario delineato se da una parte descrive un innegabile tendenza contemporanea, dall’altro nasconde la possibilità di riconcettualizzazione che risiede nelle potenzialità di ogni luogo, persino quelli prodotti dal core investing. Si dovrebbe cercare di andare oltre il giudizio etico che tende a far coincidere le decisioni politiche con i valori architettonici di questi luoghi, per comprendere quali siano le ragioni più profonde che muovono questi progetti urbani e ricercare nuovi paradigmi. Partendo dalla presa d’atto di questa realtà urbana contemporanea, Koolhaas propone a proposito una visione provocatoria, ma da cui può partire una riflessione creativamente propositiva:

«E se fossimo di fronte a un movimento di liberazione planetario: “Abbasso il carattere!”? Cosa rimane una volta deposta l’identità? La Genericità? [...] Il fatto che la crescita dell’umanità sia esponenziale implica che il passato a un certo punto diventi troppo “piccolo” per essere abitato e condiviso da chi è vivo»⁸⁸.

Il concetto di “genericità” viene utilizzato per definire questo tipo di produzione architettonica e, in senso più ampio, il tipo di città che questa costruisce, connotandolo di un’accezione negativa che non è detto coincida totalmente con le intenzioni originali dell’architetto olandese che, infatti, non esprime un chiaro giudizio di valore, nascosto nell’ironia che contraddistingue la sua scrittura,

⁸⁷ R. Sennett, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁸ R. Koolhaas, *La Città Generica*, in Id., *Junkspace*, cit., p. 27.

fig. 32 Johnny Miller, *Unequal Scenes*, Città del Messico.

fig. 33 Iwan Baan, *Seoul National University Museum*, OMA, 2009, Seoul.

fig. 34 Iwan Baan, *Garage Museum of Contemporary Art*, OMA, 2015, Mosca.

fig. 35 Iwan Baan, *MINEBAQ Museum Quebec*, 2016, OMA, Quebec City.



fig. 33



fig. 34



fig. 35



fig. 36 Iwan Baan, *Chaoyang Park Plaza*, 2017, MAD, Pechino.



fig. 37



fig. 38

e ci lascia con un dubbio riguardo la nostra capacità di lettura di questo fenomeno: «la scrittura della città può essere indecifrabile, danneggiata, ma ciò non significa che non ci sia una scrittura; può darsi semplicemente che siamo *noi* ad aver sviluppato un nuovo analfabetismo, una nuova cecità»⁸⁹. A un atteggiamento apertamente in contrasto, Koolhaas propone di leggere i fenomeni architettonici e urbani prodotti dalla mondializzazione con una maggiore complessità, per operare correttamente rispetto a essi; ciò non significa non portare una visione critica della realtà, anzi, ma di criticarla a partire da una sua conoscenza più profonda e “interna”.

89 Ivi, p. 40.

La mondializzazione contribuisce a costruire un immaginario collettivo globale che incide sulla progettazione architettonica degli spazi della città. Secondo Augé, in un mondo fondato sulla mobilità e sul transito, «il sistema delle immagini, della comunicazione e dei consumi costituisce un inevitabile fattore di omogeneizzazione»⁹⁰. Si tratta di uno scenario da considerare e che, come visto, effettivamente caratterizza una parte della produzione architettonica contemporanea. Tuttavia, in un mondo così complesso, non è possibile escludere a priori la possibilità di indagare altre strade, come quelle del dialogo e del confronto creativo, perché «anche nelle nuove dinamiche post-metropolitane l'individuo cerca l'appartenenza, spaziale o meno, a comunità epistemologiche che offrano senso»⁹¹. La genericità della città può essere vista come una chiave di lettura volta a individuare un nuovo contesto possibile in cui l'architettura si trova ad operare oggi che affianca quello locale “tradizionale”: un contesto che non è *nessun posto* (nowhere), ma *ovunque* (everywhere), e legato al luogo fisico e culturale “Terra”, rappresentativo di un'identità planetaria. Per questo motivo genericità non significa banalità delle interpretazioni e degli interventi, ma riuscire a riconoscere la complessità specifica di ogni città che intende oggi essere globale. Una tendenza simile a una rilettura significativa della globalizzazione in architettura si sta ormai consolidando nel dibattito contemporaneo: nella Biennale di Venezia del 2021, *How will we live together?*, curata da Hashim Sarkis, emerge una nuova visione dell'architettura e della sua capacità di costruire luoghi in cui vivere insieme. Una visione che guarda alla mondializzazione, e non alla globalizzazione, in termini positivi e propositivi, addirittura intitolando due sezioni della mostra, *Across Borders* e *As One Planet*, con due espressioni che fanno esplicito riferimento a una visione ecumenica della vita in comune degli esseri umani.

Non ci sono dubbi che il campo di battaglia in cui si consuma l'incontro, o lo scontro, tra globale e locale sia la città e che il problema sia ridefinire concettualmente il campo di appartenenza – il luogo – a cui fa riferimento l'oggetto del nostro studio, ovvero l'architettura della mondializzazione in generale, che altrimenti sembrerebbe non appartenere a nessuno e a nessun posto; definirne un nuovo campo di appartenenza significa prima di tutto individuare la cittadinanza che questa architettura rappresenta. È necessario, in altri termini, delineare le aspirazioni, le immagini, le idee, che guidano la vita degli esseri umani nelle grandi realtà urbane contemporanee e, così, permettere al progetto di architettura di dare coerentemente forme e spazi in cui questa vita possa avere luogo.

90 M. Augé, *Tra i confini...*, cit., p. VII.

91 P. Perulli, *Visioni di città...*, cit., p. 23.

fig. 37 Iwan Baan, *Absolute Towers*, MAD, 2012, Toronto.
fig. 38 Iwan Baan, *De Rotterdam*, 2013, OMA, Rotterdam.



fig. 39 Andreas Gursky, Hong Kong Island, 1994, Hong Kong.

cap. 2

“Worlding Cities”: città in trasformazione

“L’Aleph?” ripetei.
“Sì, il luogo dove si trovano, senza confondersi,
tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli”.

Jorge Luis Borges, L’Aleph

La cultura globale investe il pianeta e lo riscrive come spazio mondializzato. Proprio questo spazio può essere il luogo culturale in cui ricercare i significati alla base di tutte quelle architetture e, più in generale, di quegli spazi costruiti per dare forma alle esigenze di un tipo di urbanità di cui nel capitolo precedente si è cercato di tracciare le linee generali. Bisogna considerare che in tutto il mondo emerge con sempre più forza una nuova cittadinanza non più riconoscibile con le categorie geopolitiche tradizionali e che comprende differenti gruppi sociali, abitanti la cui vita è direttamente condizionata dalla cultura globale. È necessario tenere presente da un lato le conseguenze negative che questa può provocare e, dall’altro, iniziare anche a comprendere cosa significhi per tutti gli altri cittadini, comunque portatori di immagini, aspirazioni, speranze e idee e che, abitandola, contribuiscono alla costruzione della città. Il problema per l’architetto è trovare i modi con cui rappresentare ciò nell’architettura senza produrre iniquità e squilibri nella città ma, anzi, riuscendo a farsi regista delle scelte politiche per ricucire attraverso il progetto le maglie del tessuto urbano e sociale che la mondializzazione tenderebbe altrimenti ad allentare, costruendo segmenti di città sempre più distanti e ghetizzanti per le diverse comunità che le vivono.

Come è già emerso, le grandi città contemporanee sono i luoghi privilegiati per una riflessione sul rapporto tra mondializzazione e l’architettura. Queste vivono oggi una condizione comunemente descritta come post-metropolitana e sono oggetto di numerosi studi e riflessioni che hanno cercato di individuarne i contorni precisi arrivando a offrire diverse definizioni possibili. In sintesi, possiamo affermare che queste idee di città si muovono tra la presa d’atto di uno stato dei luoghi e la ricerca di un’utopia contemporanea



fig. 40 Andreas Gursky, Los Angeles, 1999.

capace di «proiettare il presente in un futuro possibile»⁹². Per citare alcuni esempi, la Generic City di Koolhaas⁹³ sembra prefigurare un campo d'azione possibile per una attività progettuale internazionale apparentemente slegata da ogni contesto; la Smart City di Carlo Ratti⁹⁴ rappresenta una realtà futuribile e non così lontana, in cui tecnologia e spazio costruito possano collaborare per migliorare la vita dei cittadini; la città-piovra di Clos offre una figura chiara per descrivere una città fatta per parti definite dall'individualità dei singoli attori e gruppi sociali coinvolti nella sua costruzione; esiste anche la città sparpagliata⁹⁵ dello *sprawl*, quella individuata da Nancy nella sua descrizione di Los Angeles, una totalità senza forma e senza centri che si estende in tutte le direzioni fagocitando suolo e territori eterogenei e che ancora una volta si fa testimone dell'individualismo e della frantumazione della comunità in mille interessi particolari. Si potrebbero sicuramente citare ulteriori letture di città e tutte restituirebbero un vasto atlante di realtà urbane contemporanee, sicuramente diverse tra loro ma accomunate dall'urgenza di descrivere la complessità degli spazi che abitiamo. Alcune di esse si fermano all'interpretazione della realtà, altre nella descrizione celano una volontà di trasformazione o, almeno, di azione creativa pur all'interno delle condizioni, spesso negative, individuate.

Queste visioni di città, così come le diverse proposte di città futura, non dovrebbero escludersi. Bisogna invece considerare come ognuna riesca a presentare il problema sotto uno specifico punto di vista, facendo emergere la necessità di riunirle come unico modo per leggere la complessità della città contemporanea nell'era della mondializzazione. Accanto alle città, ai luoghi, è anche necessario tenere presente la società che dà loro forma. Per questo motivo,

92 E.N. Rogers, *Utopia della realtà*, in «Casabella», n. 259 (1962).

93 v. R. Koolhaas, *La Città Generica*, in Id., *Junkspace*, cit.

94 v. C. Ratti, *Smart City, Smart Citizen*, Egea, Milano 2013.

95 cf. P. Perulli, *Visioni di Città...*, cit., pp. 16-19.

in questo capitolo si indaga il concetto di «cittadinanza», utile a individuare un campo di azione possibile della ricerca e con esso i reali fruitori e attori dei processi di trasformazione che la investono le cui aspirazioni trovano sempre di più un seguito programmatico piuttosto definito nei piani strategici dei principali centri urbani del pianeta, concorrendo a un inesorabile processo di mondializzazione delle questioni urbane. Per riuscire in questo processo, ogni città deve riuscire a dare voce al globale nel locale attraverso la costruzione di diversi luoghi e spazi. Non si tratta di una novità nel campo urbano, perché «la vita umana non può svolgersi in un luogo qualunque, essa presuppone uno spazio che sia davvero un piccolo cosmo, un sistema di luoghi dotati di significato»⁹⁶.

Le città sono sempre state piccoli cosmi, insiemi di luoghi rappresentativi; la novità, oggi, risiede nella possibilità che esse possano essere «prodotte attraverso il mondo, e in questo risultare città mondializzate, o giocare un ruolo determinante nella sua costruzione – culturale, sociale, economica, urbanistica – affermandosi come città mondializzanti»⁹⁷. In entrambi i casi, stiamo parlando di fenomeni urbani già definiti e indagati dalle scienze economiche e geopolitiche: le cosiddette città globali. La teorizzazione di questo concetto, nel suo significato corrente, risale al volume del 1991 *The Global City: New York, London, Tokyo*, di Saskia Sassen. Per la sociologa americana questo concetto scaturisce dall'analisi dei fattori economici, sociali e fisici imposti dalla globalizzazione ai centri urbani. Si tratta di un paradigma urbano che, come afferma Jean Gottmann, segue la megalopoli⁹⁸ e consente di indagare i significati alla base dei suoi più profondi mutamenti formali. Nel corso dell'ultimo secolo sono state sviluppate diverse visioni di città-mondo, intese o come teorizzazioni progettuali di un mondo saturato dall'urbano, in cui ogni luogo è città, oppure di realtà urbane in cui sono immaginati dei progetti futuribili di trasformazione che traggono dal globale più significati che dal luogo specifico, anche se, come spiegano Jacques Herzog e Pierre de Meuron, queste letture

«oggi ci lasciano freddi perché non si relazionano a noi, perché si riferiscono a un mondo che non è più il nostro. È giunto il momento di abbandonare la nostra brama di etichette, di abbandonare manifesti e teorie. Non colpiscono nel segno; servono solo a distinguere l'autore per sempre. Non ci sono teorie sulle città; ci sono solo città»⁹⁹.

96 C. Norberg-Schulz, *Significato in architettura*, trad. it., in C. Jencks, G. Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, Dedalo Edizioni, Bari 1993, p. 270.

97 M. Bolocan Goldstein, *Scala Geografica...*, cit., p. 155.

98 Nel 1991 in Italia viene edito il volume *La città prossima ventura* (Laterza, 1991) introdotto da un saggio di Jean Gottmann dal titolo «Dopo megalopoli la città globale».

99 R. Burdett, D. Sudjic, *The Endless City*, Phaidon, New York 2007, p. 327.

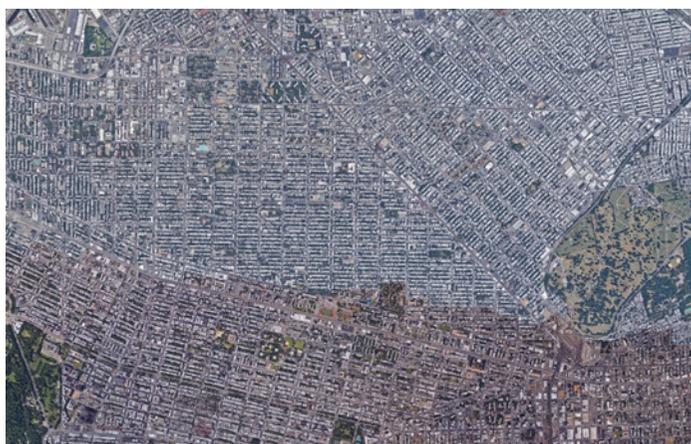


fig. 41

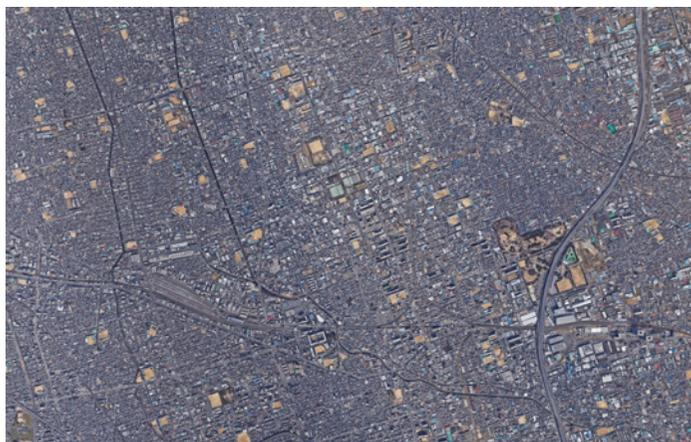


fig. 42



fig. 43

fig. 41 New York.
fig. 42 Tokyo.
fig. 43 Londra.

Si vuole allora dimostrare che la città globale contemporanea fonda la sua immagine, così come le sue caratteristiche fisiche e spaziali, su questo vasto immaginario architettonico che le diverse letture hanno comunque contribuito a costruire insieme a progetti mai realizzati e solo teorizzati. La città globale non vuole essere in questo caso l'ennesimo slogan o brand, tantomeno il titolo di un possibile manifesto per la città del XXI secolo; invece, potrebbe rivelarsi utile per descrivere al meglio la condizione che rappresenta l'essere-città del nostro tempo, capace di tenere insieme la complessità delle teorie urbane sviluppate negli ultimi anni, ma anche di localizzare i processi culturali causati dalla mondializzazione con la consapevolezza, però, che «se la città esprime la condizione dell'abitare mondializzato, essa va osservata con rinnovati strumenti interpretativi»¹⁰⁰.

2.1. La città globale e la sua cittadinanza

L'espressione città globale può essere utilizzata per indicare due realtà urbane differenti: da una parte descrive la pervasività del fenomeno urbano arrivato apparentemente a ricoprire la maggior parte della superficie abitabile del pianeta, rendendo la città l'habitat naturale dell'essere umano arrivando addirittura a definire una vera e propria *Urban Age*¹⁰¹; dall'altra e più comunemente, l'espressione viene usata per indicare alcuni centri urbani che, disseminati sulla superficie del pianeta, sono accomunati da caratteristiche ben definite e legate ai processi di globalizzazione tali da emergere come dei nodi nevralgici della rete mondiale, rilevanti al punto da imporsi come individualità indipendenti e tali da superare per importanza e influenza lo stato-nazione a cui politicamente appartengono.

La città si è imposta nel tempo come la forma del convivere preferita dall'uomo e, infatti, la crescita esponenziale della popolazione urbana negli ultimi due secoli non cenna ad arrestarsi, tantomeno nell'epoca post-pandemica che stiamo vivendo che mette in evidenza le criticità legate all'alta densità e alla concentrazione della maggioranza delle attività umane nelle città. Nel corso degli ultimi due secoli, lo sviluppo urbano ha portato alla formazione di conurbazioni in cui le tradizionali caratteristiche urbane sono andate sfumando in una continuità morfologica che investe i territori cosicché «nell'era della globalizzazione, diventa sempre più difficile "sfuggire" alla città»¹⁰²: il mondo-città diventa una figura che cerca di spiegare un fenomeno inedito che si impone come la realtà che esperiamo e viviamo ogni giorno. Nel 1900 solo

100 E. Casti, *Spazi mobili: dall'iper-luogo al localismo critico*, in M. Lussault, *op. cit.*, p. 11.

101 Questa è la definizione data per definire la condizione del mondo contemporaneo dalla London School of Economics e dalla Alfred Herrhausen Society della Deutsche Bank che hanno avviato nel 2004 un progetto di ricerca omonimo.
v. R. Burdett, D. Sudjic, *op. cit.*

102 A. Lazzarini, *Il mondo dentro la città*, Università Bruno Mondadori, Milano 2013, p. 19.



fig. 44

il 10% della popolazione mondiale viveva in centri urbani; in un secolo questo dato si è quintuplicato e entro il 2050 si stima che la percentuale arriverà fino al 75%. Questi dati diventano ancora più impressionanti se si guarda ai singoli casi: alla metà del XX secolo la regione urbana di New York era la più popolata del mondo con 10 milioni di abitanti ma fu presto superata dalla Greater Tokyo a metà degli anni Sessanta, coincidendo questo sorpasso con la crescita economica vissuta dalla capitale giapponese in seguito alle Olimpiadi del 1964. Nemmeno cinquanta anni dopo, nel 2005, era possibile riconoscere 20 agglomerati urbani con più di 10 milioni di abitanti¹⁰³.

La crescita demografica coincide ovviamente con l'espansione fisica delle città che, sempre di più, «si allontana da sé, non presenta alcun radicamento al luogo: il suo ethos è negoziante, è incessante apertura, mobilitazione, attraversamento»¹⁰⁴. Lo studio del fenomeno della crescita urbana trova le sue radici nella seconda metà del XIX secolo e massima espressione nel secolo scorso, quando proprio l'espansione della città e le nuove dinamiche che vi si stabilivano necessitavano di trovare una nuova definizione che trova l'espressione massima e più coerente per la prima volta nella "metropoli" di Georg Simmel, aggiornata nel 1961 da Jean Gottmann che riprende il termine "megalopoli"¹⁰⁵ coniato da Patrick Geddes nel 1915. La grandezza della città assume una importanza centrale per distinguere un centro tradizionale da uno di questi fenomeni urbani, sebbene la necessità di riconoscere ulteriori fattori per descrivere questi tipi di urbanità sia sempre stata presente. La metropoli, partendo dall'etimologia del termine, si riconosce

103 cfr. R. Burdett, D. Sudijc, *op. cit.*, p. 60.

104 A. Lazzarini, *Polis...*, cit., p. 103.

105 vd. J. Gottmann, *Megalopolis: The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*, The Twentieth Century Fund, New York 1961.

soprattutto come la città-madre; su di essa si accentra la vita culturale, direzionale ed economica dei centri che gravitano intorno a essa costruendo un sistema urbano più complesso e ampio con una "testa" ben definita. La megalopoli, invece, pur portando avanti questa visione sistemica, non riconosce più una sola città-madre piuttosto un network di città che collaborano insieme all'interno di una regione costruendo un'unica continua conurbazione che, secondo Gottmann, ospiterebbe una popolazione di circa 25 milioni di abitanti e, soprattutto, «ognuna delle città regioni si articola con l'economia culturale e politica globale in differenti modi, creando una mescolanza di somiglianze e differenze, insieme a una gamma crescente di "fusioni" e ibridazioni emergenti»¹⁰⁶.

La megalopoli costruisce un modello che si ferma alla città-regione e non descrive l'avvento del network globale che le connette non solo da un punto di vista fisico ma, soprattutto, economicamente, culturalmente e simbolicamente e, quindi, in questa continuità dell'urbano è possibile individuare alcuni punti nevralgici che, come "vette", emergono nel panorama piatto ed omogeneo del mondo-città: il centro si moltiplica in più nodi che si disseminano nel mondo organizzando la rete urbana dell'ecumene, unica città. Proprio per questo, lo stesso Gottmann va oltre la megalopoli insistendo sulla città globale come nuovo paradigma urbano¹⁰⁷.

Le città globali sono i nodi della rete, studiate in maniera approfondita da Saskia Sassen a partire dal 1991 la quale le riconosce come

«luoghi strategici per la gestione dell'economia globale, la produzione dei servizi avanzati e lo svolgimento delle operazioni finanziarie; sono anche i luoghi chiave per l'insediamento delle strutture che provvedono ai servizi avanzati e alle telecomunicazioni»¹⁰⁸

e rappresentano quindi dei casi esemplari di localizzazione dei processi universali della mondializzazione. New York, Londra e Tokyo sono le tre città globali paradigmatiche¹⁰⁹, alle quali è possibile far afferire tutte le altre che le hanno seguite, probabilmente perché ognuna riesce a rappresentare un modo diverso in cui la globalizzazione si è localizzata e radicata, rispetto alle tre sfere di influenza – americana, europea e orientale – a cui appartengono. Sicuramente, infatti, una città risente del coinvolgimento nella rete globale e dall'essere investita dai flussi che l'attraversano, ma questo fenomeno non è del tutto nuovo e limitato alla mondializzazione contemporanea:

106 R. Burdett, D. Sudijc, *op. cit.*, p. 64.

107 cfr. J. Gottmann, *Dopo Megalopoli la città globale: una introduzione*, in Id. (a cura di), *La Città Prossima Ventura*, Editori Laterza, Roma-Bari 1991, pp. VII-XXIII.

108 S. Sassen, *Le città nell'economia globale*, trad. it., Il Mulino, Bologna 2010, p. 48.

109 v. S. Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, New York 1991.

fig. 44 Andreas Gursky, Tokyo, 2017.

fig. 46 Distribuzione delle città globali nel mondo secondo il GaWC.



fig. 46

«da sempre la territorialità ha cercato di controllare i flussi; ma, al contempo, anche il carattere dei luoghi è da sempre plasmato dagli innumerevoli scambi con l'esterno»¹¹⁰. In questo senso, non è del tutto vero che le peculiarità legate alla contingenza del luogo vengono perse nei processi di localizzazione della mondializzazione; anzi, si può affermare che «ciò che è locale è già da sempre in grado di ospitare ciò che è globale. [...] È il locale che modifica profondamente il proprio aspetto fisico sulla base dei flussi di informazioni, di simboli, di segni»¹¹¹. Ma quali sono i fattori per cui una città può essere riconosciuta come globale? La risposta a questa domanda è molto complessa e necessita di un'analisi più attenta che intreccia le dimensioni sociale ed economica con quella fisica dei luoghi e degli spazi.

Per stabilire uno standard relativo alla città globale sono stati avviati diversi studi a partire dagli anni Novanta. Nel 1998, Jon Beaverstock, Richard G. Smith, e Peter J. Taylor hanno fondato il *Globalization and World Cities Research Network* (GaWC), una rete di ricerca internazionale multidisciplinare che ha sede nell'Università di Loughborough nel Regno Unito e che ha come obiettivo quello di indagare i fattori che definiscono il livello di mondialità di una città. Il GaWC identifica tre livelli di città globale sulla base di fattori politici, culturali ma soprattutto economico-finanziari: città Alpha, Beta e Gamma. La classifica così stilata costituisce oggi la più influente tra le diverse interpretazioni date da altri enti, come ad esempio agenzie di consulenza private, tra cui A.T. Kearney. Ognuno di questi centri utilizza indicatori diversi per valutare il livello di mondialità di queste città e quindi la loro importanza sulla scena mondiale.

La creazione annuale di ranking serve a costruire relazioni comparative, non solo tra queste città, e a enfatizzare la competizione tra loro, due fattori che rendono evidente come «le città abbiano

110 A. Lazzarini, *Polis...*, cit., p. 99.

111 *Ibid.*

bisogno una dell'altra, esse crescono attraverso le relazioni reciproche in un mondo di città in competizione»¹¹² e cooperazione. In particolare, poiché viviamo in «un mondo di flussi centrato sulle città in contrasto con il più familiare mondo di confini centrato sul concetto di stato»¹¹³, per il GaWC assume un'importanza fondamentale nella definizione della mondialità di una città la sua capacità di creare connessioni – ovvero network connectivity¹¹⁴, e quindi imporsi sempre di più come nodo all'interno della rete. È evidente che questo modello pone la dimensione economica su un livello di importanza superiore rispetto a quella politica o culturale, aspetti che, al contrario, sono tenuti maggiormente in considerazione nelle analisi svolte da A.T. Kearney che, infatti, stila le proprie classifiche a partire da cinque dimensioni: l'attività economica, il capitale umano, lo scambio di informazioni, l'esperienza culturale e l'impegno politico.

Questo rapido passaggio all'interno del complesso mondo delle valutazioni e dei ranking di mondialità ci permette di sfatare un primo pregiudizio, ossia che la grandezza fisica, l'estensione o la densità di popolazione siano fattori fondamentali perché una città si imponga come nodo della rete e diventi globale; basti pensare alla città di Zurigo che, con una popolazione che non raggiunge i 500.000 abitanti (circa 2 milioni per la regione metropolitana) su una estensione di 92 km², rappresenta un centro finanziario di importanza mondiale e città globale di livello Alfa, secondo la classifica del GaWC del 2018. In confronto, la città di Napoli con quasi un milione di abitanti, circa 4 milioni per l'area metropolitana estesa su 2.300 km², non fa capolino in nessuna delle classifiche che stabiliscono il ranking di importanza dei centri urbani nel mondo.

112 P.J. Taylor, *Measuring the World City Network: New Results and Developments*, 2 marzo 2009, Globalization and World Cities Research Network. Disponibile online: <https://www.lboro.ac.uk/gawc/rb/rb300.html> [5 gennaio 2022]

113 *The World According to GaWC*, in Globalization and World Cities Research Network. Disponibile online: <https://www.lboro.ac.uk/gawc/gawcworlds.html> [5 gennaio 2022]

114 P.J. Taylor, *op. cit.*



fig. 47 Tre profili di città. Da destra verso sinistra: Milano, Parigi, Mosca.

Il superamento di questa convinzione pone il problema su un piano più strettamente simbolico e culturale piuttosto che su uno legato all'estensione fisica della città e, infatti, proprio per questo motivo laddove una città globale quasi sicuramente sarà anche una metropoli o addirittura una megalopoli, non necessariamente può valere il contrario. D'altra parte, una città può arrivare a definirsi un centro globale sulla base di un valore riconosciute per la sua importanza da un punto di vista non solo economico, ma anche culturale o sociale.

In generale, si può affermare che ogni città, qualsiasi sia la sua estensione o dimensione, è certamente «un modo di essere fisico e spaziale di una complessa e variabile comunità: locale, federale, religiosa, imperiale, nazionale e ora globale»¹¹⁵; per questo motivo, le caratteristiche economiche, sociali e politiche che caratterizzano la città globale, studiate e indagate in più campi, celano un fenomeno urbano più complesso, una vera e propria trasformazione del volto e dell'anima delle città che lascia delle tracce concrete e visibili nella realtà fisica, nei manufatti che la formano e ne definiscono gli spazi della vita. Sono proprio questi fenomeni, propriamente spaziali e architettonici, e il modo in cui essi rappresentano e danno forma a quel valore di mondialità spiegato in precedenza, gli oggetti di questo studio che tiene conto del presupposto fondamentale secondo cui:

«il tessuto della città [...] consciamente o inconsciamente apprezzato, visto, toccato, usato e penetrato, è una rappresentazione tangibile di quella realtà intangibile che è la società che lo abita – e delle sue aspirazioni: una rappresentazione, una raffigurazione, e non, si badi bene, un'espressione»¹¹⁶.

Questo perché il termine rappresentazione implica una certa intenzionalità, a un disegno e un progetto. Recuperare la dimensione fisica e simbolica delle città globali si rende quanto mai necessario oggi, considerato che i principali centri del mondo sono entrati in competizione per raggiungere questo ambito status e, allo stesso tempo, la cittadinanza che abita questi luoghi è sempre più culturalmente eterogenea con un'appartenenza geografica sempre meno identificabile nelle categorie di nazione o regione.

Da un punto di vista formale, «la città subisce e contemporaneamente attiva un duplice movimento: da un lato si ri-centra, vivifica il suo centro [...] riportandovi funzioni economiche, politiche o culturali [...]; dall'altro, attua un continuo processo di sconfinamento»¹¹⁷ che la porta a costruire quei sistemi urbani regionali già discussi. Ma volendo intrecciare la dimensione fisica con quella culturale,

115 V. Gregotti, *Architettura...*, cit., p. 9.

116 J. Rykwert, *op. cit.*, p. 7.

117 A. Lazzarini, *Polis...*, cit., p. 99.

vediamo come nella città consolidata tradizionale «i cambiamenti multi-culturali nella composizione sociale risultano nel fenomeno che questa parte dell'ambiente costruito non dà più forma a una rappresentazione della realtà di nessuno dei suoi nuovi abitanti»¹¹⁸. Se, come affermava Mies van der Rohe, l'architettura è la volontà di un'epoca tradotta in spazio, la realtà a cui l'architettura è chiamata a dare rappresentazione è quella definita dalla cultura globale che rende possibile l'identificazione di un nuovo tipo di cittadinanza cosmopolita. Definire con chiarezza quali siano i poli intorno cui si organizza l'identità di questa cittadinanza non è semplice; d'altra parte, come spiega Anna Lazzarini, oggi la cittadinanza è «una delle categorie politiche nate nella modernità e che ha bisogno di una ristrutturazione»¹¹⁹, perché la cittadinanza nazionale, basata sull'ordinamento politico postwefaliano, non è più in grado di dare risposte alle sfide del contesto globale di oggi.

A partire dal XVIII secolo, l'identità della cittadinanza si è costruita a partire dal riconoscimento dell'individuo all'interno della comunità dello stato-nazione. Per comprendere il processo di formazione del cittadino globale odierno, è più utile tornare a fare riferimento alla città e, in particolare, alla

«grande metropoli globale, [che] si fa epicentro delle trasformazioni della cittadinanza [...]. Proprio l'esperienza urbana, nella concretezza del suo racconto quotidiano, invita a ripensare i confini della cittadinanza, a partire dalla molteplicità ed eterogeneità di appartenenze»¹²⁰.

Non a caso, l'antenato del cittadino globale è sicuramente riconoscibile nell'individuo che abita la metropoli delineato da Simmel il quale, analizzando prima di tutto i processi che si verificano all'interno delle città moderne, riesce a descrivere la figura di un nuovo tipo di cittadino che è irrimediabilmente influenzato nel comportamento e negli atteggiamenti dalla metropoli. Il cittadino metropolitano per il sociologo tedesco presenta il tipico atteggiamento *blasé*, ovvero indifferente, perché occupato nel trovare un modo per difendersi dall'«intensificazione della vita nervosa»¹²¹ dovuta ai crescenti stimoli a cui l'ambiente urbano lo sottopone. In sintesi, questo atteggiamento è causato dall'esposizione dell'individuo a un numero esagerato di persone e di cose che si manifesta nella sua incapacità, infine, di reagire a queste stimolazioni e a una indifferenza per le

118 cfr. A. Mekking, E. Roose, E. Huang, E. Paskaleva (a cura di), *op. cit.*, p. 20.

119 A. Lazzarini, *Le città sono le prime a percepire ed esprimere le trasformazioni di un'epoca*, in *Domus*, 2018.

Disponibile online: <https://www.domusweb.it/it/eventi/forum-2018/2018/le-citt-sono-le-prime-a-percepire-ed-esprimere-le-trasformazioni-di-unepoca.html> [5 gennaio 2022]

120 A. Lazzarini, *Il mondo...*, cit., p. 117.

121 G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito* (1903), trad. it., Armando Editore, Roma 1995, p. 36.

differenze¹²². Operazione analoga è quella compiuta un secolo più tardi da Zygmunt Bauman nella sua ricerca delle caratteristiche fondamentali della cittadinanza globale¹²³ e, se l'indifferenza caratterizzava il metropolitano, la solitudine e l'insicurezza permeano la vita del cittadino globale. Questa insicurezza, unita alla liquidità e alla mobilità a cui l'individuo è sottoposto, volontariamente o per necessità, producono infine forme diverse di attaccamento ai luoghi o, comunque, più deboli rispetto al passato.

L'abitante della città globale vede la sua identità definita da concetti come liquidità e mobilità riferite all'esperienza dell'abitare, il cui paradigma fondamentale sta ritornando a essere quello del nomadismo e del passaggio e non quello della sedentarietà anche perché, in realtà, la mobilità «si è imposta ben al di là della questione dello spostamento [...]». Comprende tutti i movimenti che permettono di mettere in contatto delle realtà¹²⁴ materiali o immateriali che siano. Un altro concetto fondamentale è quello del cosmopolitismo, che si lega a un'esperienza di cultura mondiale e alla nuova consapevolezza di appartenere a un ecosistema più ampio che si esprime nella costruzione di un immaginario non legato solo alle "immagini" provenienti dal luogo contingente ma anche da fattori esogeni. Conseguenza di questi due concetti – mobilità e cosmopolitismo – è il superamento dei confini e, tuttavia, la loro continua creazione nello spazio urbano che sta a indicare la necessità quanto mai viva di delimitare e individuare ancora luoghi. Quella descritta è una delle tante ambivalenze che contraddistinguono l'esperienza del cittadino globale alle quali egli reagirebbe con l'apparente ricerca di neutralità e genericità degli spazi che vive quotidianamente perché proprio in questa neutralità, le incertezze e le contraddizioni della sua identità in formazione riescono a trovare luogo. Questa visione, vicina al pensiero della società liquida prospettata da Bauman, si oppone all'evidenza secondo cui, anche in un mondo che sembrerebbe sempre più uniforme invece è possibile constatare nello stesso tempo una crescente importanza delle località¹²⁵.

2.2. Narrazioni transculturali per un immaginario della cultura globale

L'identità del cittadino globale è costantemente in costruzione attraverso un processo che vede «una continua creazione di mondi, luoghi, relazioni, immaginari»¹²⁶. Non è possibile stabilire quanto

122 cfr. A. Lazzarini, *Polis...*, cit., p. 64.

123 v. Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, trad. it., Feltrinelli, Milano 2017.

124 M. Lussault, *op. cit.*, p. 32.

125 cfr. Ivi, p. 45.

126 A. Lazzarini, *Polis...*, cit., p. 245.



fig. 48 Flussi centripeti e centrifughi dalle e verso le città del mondo.

la città, trasformandosi e mondializzandosi, porti alla formazione di una cittadinanza globale o quanto, invece, sia un considerevole numero di cittadini influenzati dalla cultura globale a guidare a un certo punto la necessità e la volontà politica di rendere globale una città. In ogni caso, è possibile osservare in tutto il mondo come in alcune città l'immaginario collettivo globale si affermi al punto da mettere in opera la mondialità. In questi casi, la città riesce ad assorbire «il suo altrove materiale e simbolico, per poi estroflettersi di nuovo, rovesciarsi nel suo fuori. E farsi mondo, cosmopolis»¹²⁷. Si avvia un processo di mondializzazione che punta a far coincidere, per quanto possibile, il nuovo immaginario collettivo alle forme e agli spazi fisici che la cittadinanza abita quotidianamente. La mondialità della città non sostituisce i caratteri locali, ma li sovrascrive esattamente come in ogni cittadino si costruisce, proprio affianco a quella locale, l'identità culturale globale.

Bisogna comprendere in che modo si costruisce questo immaginario collettivo che fa riferimento in particolare all'architettura, agli spazi e ai modi di abitare, a chi appartiene questo immaginario e chi, invece, vi attinge per trasformare la città. Quest'ultima questione, in particolare, è di difficile trattazione e porterebbe il discorso in un campo non necessariamente utile all'obiettivo finale di questo studio: stabilire se l'intenzione che costruisce l'immaginario collettivo globale provenga dal basso o dall'alto è complicato; piuttosto, si potrebbe parlare di uno scambio, di un processo in cui è presente una biunivocità e una interrelazione continua tra intenzioni degli amministratori e aspirazioni dei cittadini. Come visto in precedenza, questo processo evidentemente tende a travolgere una parte degli abitanti della città,

127 *Ibid.*

lasciando trasparire maggiormente l'intenzionalità politica e degli altri tipi di interessi in gioco, rispetto alle effettive aspirazioni di una parte di cittadinanza che pure ritrovano negli spazi costruiti sulla scia della mondializzazione una rappresentazione essenziale. Ci occuperemo quindi dell'immaginario a cui fa riferimento una fascia di popolazione ampia, medio-alta rispetto al tessuto sociale delle città globali in divenire.

L'immaginario è sicuramente «la sfera dell'immaginazione quale si costituisce e si può riconoscere attraverso i miti, la produzione letteraria e cinematografica, la pubblicità»¹²⁸, ma questa è una definizione riduttiva, perché il termine apre alla facoltà dell'essere umano di immaginare, ovvero di pensare un'immagine «non a partire dalla presenza dell'oggetto che viene immaginato, ma a partire dalla sua assenza»¹²⁹ per cui, «l'immaginario precede di diritto la percezione»¹³⁰. Nell'assenza di qualcosa l'uomo trova la possibilità di immaginare il futuro, di costruire immagini di città alternative a quelle presenti e che esprimano mondialità. Come spiega Jean-Paul Sartre, «l'immaginazione precede la percezione perché prende di mira l'irreale. [...] Ciò che non è "qui e ora" per la mia percezione, può invece essere reso presente dalla mia immaginazione»¹³¹. Nella ricerca di immagini che colmino questa assenza, in questo caso l'assenza di mondialità nella città investita dal processo di mondializzazione, le amministrazioni o in generale gli attori incaricati a indicare la via della trasformazione, attingono a fonti esterne, che provengono da altri luoghi reali o da luoghi soltanto pensati. Se questa ricerca prima avveniva sulla base di una prossimità geografica, oggi l'aumento delle connessioni mondiali consente di superare i confini facendo viaggiare non solo capitali economici, dati e informazioni ma anche modi di abitare differenti attraverso delle vere e proprie narrazioni la cui origine non è sempre chiara: è quasi impossibile ricostruire la traiettoria e individuare il punto di partenza dei flussi di informazioni e relazioni che inviluppano il mondo. In un mondo interconnesso in cui vale la simultaneità delle conoscenze e delle esperienze, «le origini sono una questione di riscritture collettive e mai un punto fisso di partenza»¹³².

Per comprendere le traiettorie complesse che queste narrazioni compiono attraverso il mondo, è utile introdurre il termine

128 Definizione "immaginario" da Treccani Enciclopedia Online.

Disponibile online: <https://www.treccani.it/vocabolario/immaginario/> [5 gennaio 2022]

129 «Sartre intende così rompere con la tesi metafisica che vede nell'immaginazione un surrogato della percezione, cioè una traccia sensibile, esangue e indebolita, che la memoria ha il compito di riattivare». Da R. Kirchmayr, *La cesura dell'immagine. Introduzione a L'immaginario di J.-P. Sartre*, in J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica della percezione* (1940), trad. it., Einaudi, Torino 2007, p. 4.

130 R. Kirchmayr, *La cesura dell'immagine...*, cit., p. 24.

131 Ivi, p. 12.

132 L. Lieto, *Cross-border mythologies: the problem with traveling planning ideas*, in «Planning Theory», vol. 14(2) (2015), p. 116.

“transculturale”, coniato per la prima volta da Fernando Ortiz nel suo studio sulle colture del tabacco e dello zucchero nella Cuba coloniale e postcoloniale¹³³. Sebbene negli ultimi anni si sia abusato di questa parola, utilizzata spesso come sinonimo di “interculturale” o “multiculturale”, la definizione data da Wolfgang Welsch negli anni Novanta è genericamente riconosciuta come la più valida teoricamente. «Welsch ha utilizzato la transculturalità come dispositivo euristico per criticare la concettualizzazione della cultura attribuita a Herder e all'Illuminismo: una visione della cultura come sfera chiusa, internamente coesa e linguisticamente omogenea»¹³⁴. Secondo il filosofo tedesco, questa idea non può più essere supportata oggi dall'esperienza vissuta dalla società moderna. La “cultura” si basava sulla «convincione che i mondi della vita di diversi gruppi fossero sfere legate etnicamente, internamente coese e linguisticamente omogenee»¹³⁵; al contrario, la società contemporanea non si compone di sfere chiuse, ma di schiume instabili e riorganizzabili. La transculturalità si basa sulla «mobilità spaziale e la circolazione dei flussi [...]». Si concentra sui processi attraverso i quali le forme emergono in contesti locali all'interno di circuiti di scambio»¹³⁶.

Nel campo della pianificazione e dell'urbanistica sono già presenti studi che indagano la capacità delle idee di pianificazione di viaggiare oltre i confini nazionali e locali costruendo narrazioni transculturali. Per Laura Lieto, fare ricorso all'idea di mito è un passo necessario per riuscire a comprendere in che modo si sviluppano queste narrazioni. I miti, infatti, «a causa del loro potere rivelatorio che va oltre la spiegazione razionale, e la loro esemplarità, sono sempre una “espressione globalizzante” di una cultura o di una religione»¹³⁷. Essi costituiscono «un sistema particolare in quanto si edificano sulla base di una catena semiologica preesistente [...]». Ciò che è segno nel primo sistema, nel secondo diventa semplice significante»¹³⁸. Per comprendere questa affermazione di Roland Barthes bisogna ricordare che una catena semiologica parte da un rapporto tra due elementi, un significante (una immagine) e un significato (un concetto). La loro associazione restituisce un segno che, spogliandosi della sua storia, si fa significante pronto a ricevere un concetto. In sintesi, riportando ancora le parole di Barthes, «il mito è una parola scelta dalla storia»¹³⁹, un segno slegato da un contesto specifico per essere restituito al mondo generalizzato.

133 v. F. Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (1947), Duke University Press Books, Durham 1995.

134 M. Juneja, C. Kravagna, *op. cit.*, p. 25.

135 *Ibid.*

136 *Ibid.*

137 L. Lieto, *op. cit.*, p. 116.

138 R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino 2016, p. 196.

139 Ivi, p. 192.

L'immaginario collettivo in cui si radica l'identità della cultura globale si costruisce come un insieme di miti e, oltre a riunire un insieme di elementi in cui un gruppo possa riconoscersi, in architettura esso è un "serbatoio" di concetti e idee per la progettazione dello spazio soggetti a metodi di decontestualizzazione e oggettivazione a causa del trasferimento da un luogo a un altro. Nel caso della pianificazione, la considerazione di questi metodi cambia in base ai contesti in cui hanno luogo; «per coloro che ricercano *best practices* come strumenti di coesione e convergenza nel contesto dell'Unione Europea, "la decontestualizzazione è associata alla costituzione di una comunità di pratiche"¹⁴⁰, mentre per altri «può essere una strategia di depoliticizzazione perseguita da attori globali dominanti per stabilire un nuovo ordine in contesti subalterni»¹⁴¹. Come spiega Lieto, la peculiarità di queste narrative, però, è nella capacità

«di dare voce sia alle aspirazioni universali [...] che alle contingenze [...] attribuite a una grande varietà di situazioni. In termini pratici, una narrazione mitica [...] richiama idee o esperienze da altri contesti e culture e innesca una dialettica tra discorso depoliticizzato e polivalenza strategica. Alla fine, questo porta a pratiche di ripoliticizzazione che [...] collegano questioni particolari eterogenee con aspirazioni irriducibilmente globali»¹⁴².

Molti esempi di narrazioni globali si ritrovano nel volume *Worlding Cities* curato da Ananya Roy e Aihwa Ong. I testi raccolti prendono in considerazione in modo particolare le maggiori pratiche di pianificazione attualmente in uso in Asia, tra Cina, Singapore e le monarchie arabe del Golfo, ma le riflessioni portate avanti possono essere estese senza particolari problemi ad altre aree geografiche. Riprendendo una citazione profetica di Koolhaas – «the skyline rises in the East» – le curatrici si interrogano sul modo in cui «le città dei paesi emergenti sono arrivate a impersonificare le ambizioni nazionali di benessere, potere, e riconoscimento. Le principali città del mondo in via di sviluppo sono diventate [...] siti per dare seguito alle rivendicazioni di riconoscimento globale dei rispettivi paesi»¹⁴³. Per riuscire a concretizzare queste aspirazioni, questi centri hanno dovuto inventare una nuova "arte" – l'arte di essere globali, per cui le metropoli si costituiscono «non come località fisse, ma come un particolare nesso tra idee, istituzioni, attori e pratiche situate e transnazionali che possono essere variamente messi insieme per risolvere problemi particolari»¹⁴⁴.

140 L. Lieto, *op. cit.*, p. 118.

141 *Ibid.*

142 *Ivi*, p. 125.

143 A. Roy, A. Ong (a cura di), *Worlding cities. Asian Experiments and the Art of Being Global*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011, p. 2.

144 *Ivi*, p. 4.



fig. 49

La mitizzazione della metropolitaneità
 fig. 49 Anne Abbott, *New York at Night*, 1932, archivio
 Museum of Modern Art, New York.
 fig. 50 Fritz Lang, *Metropolis*, 1927, fotogramma.



fig. 50



fig. 51

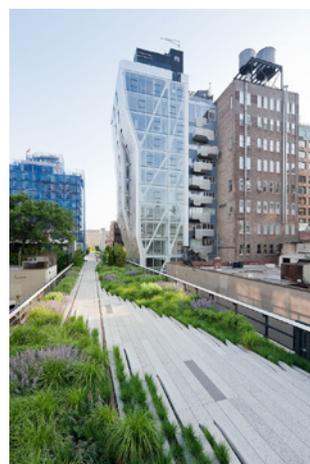


fig. 52



fig. 53



fig. 54

Il termine “worlding” descrive perfettamente questo processo contemporaneo di costruzione di “mondialità” attraverso le immagini delle città. Si tratta di dare forma a un nuovo modo di “stare nel mondo”, riprendendo questo concetto dalla filosofia di Heidegger. Se, come si è visto, una «città è una rete vivente e mutevole [...], le pratiche di worlding sono gesti costitutivi, spazializzanti e significanti che evocano variamente mondi oltre le attuali condizioni di vita urbana. Articolano elementi diversi vicini e lontani; ricollocano simbolicamente la città nel mondo»¹⁴⁵.

Ong riconosce tre principali pratiche che guidano le trasformazioni urbane in atto nelle città asiatiche: la comparazione tra città, l'uso di riferimenti e la creazione di modelli. Esse rappresentano «esperimenti contemporanei per rimediare a una situazione urbana che è stata valutata come problematica [...] che attingono a forme globali ricontestualizzate nella matrice della città, per essere poi disperse in altri luoghi in cerca di soluzioni simili»¹⁴⁶. La creazione di modelli può essere descritta come lo smontaggio di una tecnica da un luogo per essere riprodotta in altri siti. Si tratta di «progetti urbani reali che sono stati caratterizzati con i termini generici di “giardino”, “sostenibile”, “vivibile” o “di livello internazionale”, che i pianificatori sperano di riprodurre altrove nel tentativo di dare un nuovo volto alle loro città d'origine»¹⁴⁷. Un esempio è il frequente utilizzo di Singapore come modello per le città cinesi grazie alla sua capacità di proporre soluzioni innovative; lo stesso accade per Shanghai con un processo nominato dalle due autrici “shangaizzazione” delle città asiatiche.

Anche in Occidente è ormai possibile osservare fenomeni simili, come dimostra l'esempio dell'utilizzo dell'High Line di New York, realizzata nel suo progetto di Diller Scofidio+Renfro, come modello richiesto in più città del mondo. Anche Milano, nell'area di Porta Nuova su progetto di Stefano Boeri e Elizabeth Diller, vedrà la costruzione di una torre “botanica” di 110 metri ma soprattutto di un “ponte-serra” «pensato per riprendere in chiave 2.0 l'idea dei binari della ferrovia di Chelsea»¹⁴⁸ con La Repubblica che titola in modo inequivocabile: “Una High Line a Milano come a New York”¹⁴⁹. I principi del giardino pensile e del parco lineare vengono ripresi dal modello di partenza nel progetto milanese, per cui l'opera newyorkese costituisce sicuramente un riferimento. Tuttavia, il valore referenziale in questo caso è legato soprattutto a una esigenza narrativa e divulgativa del progetto; “High Line” diventa un marchio riconoscibile, una “sineddoche” che sta a indicare una parte di città capace di esprimere valori e modi di abitare lo spazio pubblico che trascende la cultura specifica di un luogo e che si riferiscono al mondo intero.

L'emulazione, come in questo caso, va ben oltre la riproduzione di scelte formali e stilistiche degli edifici. Il ricorso a pratiche che usano riferimenti ad altre città avviene nel caso in cui «una varietà di attori cerca di trasformare le loro città misurando le loro innovazioni

Dall'High Line di New York al Ponte Serra di Milano
figg. 51-52 Iwan Baan, *The High Line*, 2011, Diller
Scofidio + Renfro, Field Operations, New York.
figg. 53-54 Diller Scofidio + Renfro, Stefano Boeri
Architetti, rendering Aether Images, *Torre Botanica e
ponte serra sospeso*, 2021, Milano.

145 Ivi, p. 12.
146 Ivi, p. 4.
147 Ivi, p. 14.

148 A. Gallione, «Torre Botanica e ponte-serra: la zona del Pirellino di Milano diventa green con 13 mila piante», in *La Repubblica*, 28 gennaio 2021.
Disponibile online: https://milano.repubblica.it/cronaca/2021/01/28/news/il_pirellino_diventa_green_13_mila_piante_per_la_sua_nuova_vita-284687368/ [5 gennaio 2022]
149 A. Gallione, «Una High Line a Milano come a New York: la città del futuro tra il grattacielo Botanica e il ponte-serra sarà sempre più verde», in *La Repubblica*, 29 gennaio 2021.
Disponibile online:
https://milano.repubblica.it/cronaca/2021/01/29/foto/pirellino_milano_calvalcavia_serra_verde_boeri-284803424/1/ [5 gennaio 2022]

urbane con quelle di centri più imponenti»¹⁵⁰. Il continuo ricorso a riferimenti fa entrare le città in competizione e in una catena di citazioni e allusioni; in questo modo le pratiche citazionali «mettono in circolazione un linguaggio simbolico di uno stile urbano significativo a livello globale»¹⁵¹ che cerca di dare anche una tangibilità alla mondialità nell'urbano. Secondo il geografo Matteo Bolocan Goldstein, la «mondialità di una città misura la capacità della sua urbanità di essere caratterizzata da una presenza più o meno forte del mondo»¹⁵² per cui:

«nella situazione contemporanea le città possono essere prodotte attraverso il mondo, e in questo risultare città mondializzate, o giocare un ruolo determinante nella sua costruzione – culturale, sociale, economica, politica, urbanistica – affermandosi come città mondializzanti. [...] Ma ogni realtà urbana risulta sempre essere l'esito combinato e dinamico delle due dimensioni al lavoro»¹⁵³.

Si tratta di osservare le dinamiche urbane di trasformazione con una logica transcalare che combini la dimensione locale, topografica e territoriale, con quella globale che è invece più propriamente legata a una dimensione topologica e reticolare.

2.3. I piani strategici: immaginare la trasformazione futura delle città

L'interesse nel definire ranking di mondialità tra città globali risiede in larga parte nella necessità espressa dalle grandi corporazioni globali di conoscere in quale città sia conveniente – in termini economici e di ritorno di immagine – localizzare le proprie sedi, un fenomeno che abbiamo già descritto con l'espressione core investing. La questione arriva velocemente a definire un campo di realtà in cui si trova ad operare, suo malgrado, necessariamente anche l'architettura. Basti pensare che, nel 2013 la Rockefeller Foundation ha avviato il piano *100 Resilient Cities* finanziando programmi in cento megalopoli del mondo con lo scopo di definire strategie locali per nuovi valori universali di vita urbana. Analogamente, nel 2019 l'ISPI ha individuato, insieme alla rivista *Domus*, le 5 dimensioni delle città del futuro¹⁵⁴, comparando dieci città del mondo, per cui una città è giudicata in base alla sua capacità di essere attrattiva,

150 A. Roy, A. Ong (a cura di), *op. cit.*, p. 17.

151 Ivi, p. 18.

152 M. Bolocan Goldstein, *op. cit.*, pp. 155.

153 Ibid.

154 F. Parola, T. Zevi, *Le città del futuro in 5 dimensioni: l'indice Domus-ISPI*, 25 ottobre 2019. Disponibile online: <https://www.ispionline.it/it/pubblicazione/le-citta-del-futuro-5-dimensioni-lindice-domus-isp-24243> [5 gennaio 2022]



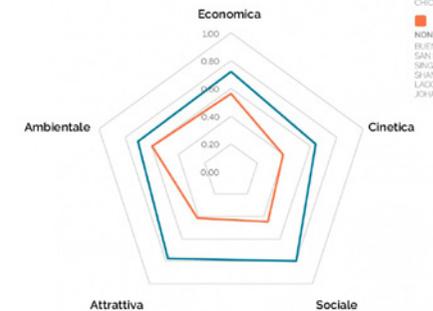
fig. 37



fig. 37

Città globali: "vecchio" e "nuovo" mondo

PUNTEGGIO (DA 0 A 1) DEI DUE GRUPPI DI CITTÀ PER I CINQUE INDICI DI ENERGIA



ISPI

Fonte: Elaborazione ISPI

fig. 57

sociale, ambientale, economica e cinetica¹⁵⁵. Entrambe le esperienze mirano al raggiungimento di parametri universali capaci di guidare la trasformazione dei centri mondiali in città globali.

I piani strategici delle principali città del mondo – tra gli altri, Berlin 2030, Milano 2030, Grand Paris Plan, Joburg 2040, Singapore Concept Plan, Barcelona Metropolitan Strategic Plan – sono stati elaborati puntando al raggiungimento di obiettivi basati soprattutto sui suddetti parametri e per questo sono presi come oggetto di uno studio comparativo volto all'individuazione di comuni indirizzi per la trasformazione che, incidendo sul paesaggio urbano, influenzano anche l'architettura attraverso la costruzione di un immaginario collettivo globale di riferimento. Le questioni legate alle caratteristiche dei luoghi che indicano lo sviluppo di queste città e la redazione dei piani strategici sono sempre più guidate da tematiche universali; in tutti i casi, si tratta di previsioni e aspirazioni, in cui l'orizzonte temporale svolge un ruolo cruciale. Le città hanno sviluppato negli ultimi venti anni la consapevolezza di condividere un destino comune legato allo sviluppo del sistema economico, all'emergere di sempre più centri di paesi in via di sviluppo, ai cambiamenti demografici e, soprattutto, «data la ritrovata mobilità delle giovani popolazioni e le identità più fluide, le città devono anche affrontare sfide più rigorose in termini di qualità della vita, di "creazione di luoghi" autentici e di distinguibilità»¹⁵⁶ e tutto questo deve trovare il proprio spazio affianco alle politiche di mitigazione

155 Ibid.

156 G. Clark, *The future of cities: the role of strategic planning*, in «Future Studies Research Journal», vol. 5, n.1 (2013), p. 5.

figg. 55-56 Vista e copertina tratte dal Berlin Strategy. Urban development plan 2030.
fig. 57 Città globali: "vecchio" e "nuovo" mondo, 2019, ISPI.

dei cambiamenti climatici.

La pianificazione strategica aiuta a pensare a lungo termine attraverso un piano che integri il controllo dello spazio fisico urbano con la traduzione delle ambizioni politiche, sociali ed economiche della città in programmi pratici di governance, investimento e gestione¹⁵⁷. Al tempo stesso, però, questi piani si offrono anche come strumenti capaci di comunicare alla cittadinanza le intenzioni politiche, legando il passato, il presente e il futuro in una ottica di trasformazione che punta a una idea di città chiara «permettendo agli stakeholders e ai cittadini di immaginare il futuro della città e i maggiori cambiamenti con più confidenza»¹⁵⁸. Tutti i piani strategici presi in considerazione affrontano queste tematiche, a volte individuando nel territorio della città i luoghi che maggiormente incontrano le specifiche di ogni obiettivo. Il risultato è una serie di scenari basati su una narrazione testuale di intenti, in pochi casi accompagnata da disegni che prefigurano una trasformazione fisica dei luoghi. Tra i piani presi in considerazione, quelli di Berlino, Milano, Parigi e Singapore offrono indicazioni spaziali (e comunque non formali), mentre quelli di Barcellona e Johannesburg si limitano a istruzioni programmatiche facendo emergere anche i limiti di questa pratica: la pianificazione si scontra con l'impossibilità di offrire un'immagine fisica reale di un futuro incerto. L'architettura si trova così a dover dare risposta a indicazioni testuali, suggestioni, il cui risultato formale è tutto da inventare.

Secondo Herzog e de Meuron, sebbene queste indicazioni siano analoghe per città e luoghi diversi del mondo, «questo non rende le città sempre più uniformi, generiche o addirittura senza volto. Accade il contrario: tutto ciò le rende ancora più distintive»¹⁵⁹ perché «nessuna città nel tentativo di reinventarsi è mai riuscita a liberarsi dai vincoli reali, simulati e coltivati, del suo contesto locale»¹⁶⁰. Ciononostante, è necessario comprendere in che modo le indicazioni strategiche nascondono tra le righe possibili temi per il progetto di architettura affinché si possano davvero incrociare le diverse anime che guidano la trasformazione di un centro urbano in città globale. Il problema che si pone all'architettura oggi è di riuscire a fare luogo, di costruire spazi dotati di identità nel contesto di città che *intendono* trasformare la propria in una prospettiva globale. Non si deve cadere nell'errore di pensare che al mutare delle città si possa conservare inalterata un'identità locale: l'identità di un luogo può evolversi e stratificarsi nel tempo e col mutare delle condizioni sociali; tantomeno, bisogna pensare che la genericità

157 cfr. Ivi, p. 10.

158 Ivi, p. 11.

159 J. Herzog, P. de Meuron, *The particular and the generic*, in R. Burdett, D. Sudjic (a cura di), *op. cit.*, p. 326.

160 Ivi, p. 324.

	Grand Paris Plan	London Plan	Barcelona Metropolitan Strategic Plan	New York PlaNYC 2030	Singapore Concept Plan	Sao Paulo 2040	Joburg 2040	Auckland Plan
Vision/Ambition	'The objective: to build a city that offers true quality of life to be more attractive and environment friendly. The challenge: to rehumanise urban life.'	'Up to 2031, London should excel among global cities – expanding opportunities for all, achieving the highest environmental standards and quality of life and leading the world in its approach to tackling the urban challenges of the 21 st century, particularly climate change'	'Global metropolis and capital of southern Europe and Mediterranean'	'A greener, greater New York'	'An inspiring, inclusive and vibrant city'	Achieve a development pattern that combines growth with reduced inequalities, social inclusion + sustainability	'A World Class African City of the Future – a vibrant, equitable city, strengthened through its diversity; a city that provides real quality of life, sustainability for all its citizens; a resilient and adaptive society.'	'The World's Most Liveable City' - Fair, Safe and Healthy; Green; An Auckland of Prosperity and Opportunity; well-connected and accessible; beautiful, culturally rich and creative'
Key mechanisms for success	New figure-of-eight metro line connecting outer suburbs to inner city and airports; leverage of the River Seine	20+ Opportunity Areas to channel job/housing growth; ongoing transport and green space investment	Education; Leadership; innovative governance; New values; more languages	Physical infrastructure functionality; Housing, recreation spaces, water and power and power systems, reducing congestion.	Re-channel urban traffic flow; Job lands; green spaces for leisure; high efficiency and superior design building principles.	River revitalisation, urban parks within 15 mins walk, service provision on periphery and 'city in 30 minutes' concept	Mass public transport and smart technologies to drive principles of resilience, sustainable development, and compact urban form.	City centre cultural and transport boost; socio-economic uplift in Southern districts

fig. 58 Tabella comparativa tra i diversi piani strategici. Da: G. Clark, *op. cit.*

prospettata da Koolhaas sia una soluzione che annulli totalmente i valori di un luogo.

A tale proposito Greg Clark, esperto di città globali e già consulente dell'amministrazione di New York, individua sette punti fondamentali a cui la pianificazione strategica risponde perché «la prossima fase della gestione della città globale punta verso una serie di credenziali che dovranno essere soddisfatte per il prossimo ciclo economico»¹⁶¹ da lui definite come “ingredienti del successo”: la connettività e l'accessibilità; il respiro economico; la qualità della vita e dei luoghi; l'abilità (nell'originale inglese “skills”) della manodopera; l'innovazione e la creatività; un ambiente appetibile per gli affari; immagine e identità. A questi bisogna aggiungere la necessità di costruire un ambiente in cui sia rispettata e rappresentata la diversità culturale di una cittadinanza cosmopolita, che trova il suo spazio all'interno delle indicazioni dei piani sotto il termine generico di “inclusività”. È evidente che mentre alcuni di questi ingredienti hanno effetto direttamente sulla forma delle città, altri incidono sulla struttura sociale ed economica e solo di conseguenza sull'architettura. Ai fini della ricerca, ci concentreremo su entrambi, perché anche se in modo diverso tutti questi punti costruiscono il mito della “mondialità”.

Dopo aver illustrato, attraverso gli esempi e le teorie riportate, che il luogo in cui la ricerca deve situarsi è la città globale, la prima domanda a cui bisogna rispondere è: quale identità, in questo contesto, l'architettura deve rappresentare oggi? Come si è cercato di dimostrare, la risposta risiede nella cultura globale, nella cittadinanza cosmopolita le cui istanze hanno un seguito

161 G. Clark, *op. cit.*, p. 5.

programmatico piuttosto definito nei piani strategici a differenza del risultato formale e simbolico non ancora indagato a fondo. L'ipotesi è che esista già un'architettura che rappresenta questa identità, il problema è che finora essa è stata riconosciuta come simbolo dell'omologazione e della perdita del luogo e per questo relegata ai margini della teoria del progetto. Eppure, si tratta di pratiche che informano il volto delle città del mondo e che necessitano una teorizzazione. La domanda che segue è: in che modo le architetture e gli spazi della città riescono a rappresentare questa identità globale? Si prova a delineare un possibile punto di partenza per dare risposta a questa domanda ricostruendo, a partire dalle questioni individuate nei piani strategici, i concetti che costruiscono il mito della mondialità, individuando quindi alcuni temi possibili per il progetto.

Come visto, il mito ben si lega all'immaginario, anzi, è la fonte primaria da cui quelle che abbiamo chiamato narrazioni transculturali attingono per disperdersi nel mondo e fecondare luoghi sempre più diversi. Secondo Barthes, i concetti mitici si nominano attraverso neologismi o parole che sono in grado di generalizzare la storia, ovvero la contingenza a cui il concetto in origine apparteneva. Come afferma Koolhaas, l'esigenza di cercare parole è sempre più crescente, un bisogno assolutamente comprensibile e auspicabile perché solo «se si trovano nuove parole c'è una speranza di produrre un framework di comprensione. Senza un framework qualsiasi mezzo strumentale è vano»¹⁶². Seguendo questa idea, si individuano nuove parole insieme ad altre già di uso comune, utili a descrivere i concetti che informano il mito della mondialità: *capitalità, iconicità, novità, connettività, ecologicità*. Le descrizioni di questi concetti sono volutamente superficiali perché un concetto mitico si fonda sempre su un «sapere confuso, formato da associazioni incerte, indefinite. [...] Bisogna insistere su questo carattere aperto del concetto: non è affatto un'essenza astratta, purificata, bensì una condensazione informe, instabile, nebulosa»¹⁶³. Proprio in questa incertezza risiede, infine, la capacità di un concetto mitico di diffondersi e costruire un immaginario collettivo.

2.3.1. Respiro economico/Ambiente appetibile per gli affari = capitalità

La città globale è un'idea urbana basata sulla mondializzazione e, innegabilmente, su un modello di sviluppo economico capitalistico. Per questo motivo, sebbene non sia sempre condivisibile, è comprensibile che tra gli obiettivi principali di un piano strategico sia quasi sempre presente aumentare la capacità di una città di attrarre investimenti e capitali.

¹⁶² R. Koolhaas, *In search of authenticity*, in Burdett, D. Sudijc (a cura di), *op. cit.*, p. 320.

¹⁶³ R. Barthes, *op. cit.*, p. 201.



fig. 59

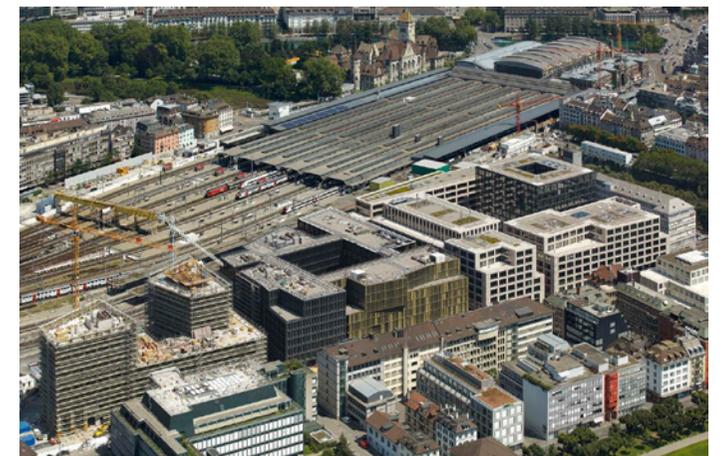


fig. 60

Il principio del core investing impone che la città costruisca le condizioni necessarie affinché specifiche aree all'interno dei suoi confini siano *business-friendly*. Intorno a queste aree si iniziano a concentrare diverse attrezzature a servizio del nascente centro degli affari, oltre all'incremento degli spazi necessari a incrementare la qualità della vita nel quartiere. Solitamente, la scelta ricade su parti di città da riqualificare urbanisticamente e socialmente. È questa la genesi del processo di gentrificazione che porta all'allontanamento della popolazione residente per far posto al capitale e alla concentrazione di contenitori funzionali. E, infatti, quando la trasformazione prevede nuovi edifici in cui ospitare le holding, allora inizia a costituirsi un nuovo denso centro mondiale la cui immagine

Due esempi diversi di capitalità
fig. 59 La City di Mosca.
fig. 60 Stefan Müller, *Europaallee*, 2012, Zurigo.



fig. 61



fig. 62



fig. 63



fig. 64



fig. 65

apparentemente “generica” rappresenta non più solo l’identità della cittadinanza locale, ma l’identità di chi vive, investe e lavora nel settore del business costruendo così il concetto di *capitalità*.

2.3.2. Immagine e identità/Diversità culturale = iconicità

Affinché un quartiere sia attrattivo e si realizzi la visione di una città appetibile, è necessario costruire un’immagine riconoscibile della città. Per questo motivo, il problema della rappresentatività dell’architettura è centrale nella creazione di un’immagine di città che possa definirsi pienamente globale. Questa immagine da un lato deve riuscire a rappresentare il luogo in cui la città si situa con le sue specificità, anch’esse mitizzate e semplificate perché possano essere facilmente trasmissibili, dall’altro deve essere abbastanza generica da richiamare una somiglianza, e non una uguaglianza, con altre città globali perché possa dimostrarsi competitiva sullo scacchiere mondiale. Ciò porta al verificarsi di due fenomeni contrastanti: la città ricerca la riconoscibilità enfatizzando e musealizzando le testimonianze della propria storia e, allo stesso tempo, si dota di architetture che somigliano a quelle di tanti altri luoghi della Terra.

Il fenomeno del verticalismo insieme a quello del totemismo dell’architettura, sono due dei principali effetti legati al concetto di *iconicità*. La diretta conseguenza è la concitata costruzione degli skyline, un fenomeno di massa che nella storia può essere paragonato forse solo a quello delle cattedrali gotiche medioevali. Lo skyline è a tutti gli effetti una *imago mundi*, un modo attraverso cui la città si fa immagine capace di rappresentare il Mondo culturale del proprio tempo. Il paesaggio urbano che ne deriva è allo stesso

tempo uguale e diverso in ogni posto del mondo: esso vive di similitudini iconografiche, utili a dare voce alle aspirazioni della cittadinanza globale, e di differenze spaziali che invece consentono alla vita contingente di continuare ad avere luogo e ai cittadini di abitare pienamente.

fig. 61 Roland Halbe, *Tate Modern Switch House*, 2016, Herzog & De Meuron, Londra.
 fig. 62 Roland Halbe, *Munch Museum*, 2021, estudio Herreros, Oslo.
 fig. 63 Jordi Miralles, *Edificio Gas Natural*, 2007, EMBT, Barcellona.
 fig. 64 Michel Denance, *Twentytwo*, 2020-, PLP architecture, Londra.
 fig. 65 *Prime Tower*, 2004-2011, Gigon-Guyer, Zurigo.

fig. 66 Roland Halbe, *Metropol Parasol*, 2011, J. Mayer H. Architects, Siviglia.
 fig. 67 Paolo Fassoli, *Stazione Centro Direzionale*, 2005-, EMBT, Napoli.

2.3.3. Innovazione e creatività/Abilità della manodopera = novità

L'innovazione di una città è misurata in base alla sua capacità di accogliere lavoratori del terzo settore, in particolare i cosiddetti "creativi". Perché ciò accada, la città deve mostrarsi sempre nuova, al passo con i tempi e con le ultime tendenze dell'architettura internazionale. Questo porta a riflettere sull'introduzione di materiali e tecniche inedite, che non appartengono alla storia, in luoghi con tradizioni costruttive sedimentate, oppure il ricorso a forme estranee che si legittimano come "contemporanee" solo per il valore di novità di cui si fanno portatrici.

Il principio di somiglianza nella costruzione di questa immagine è fondamentale. Non è possibile parlare di uguaglianza perché, per quanto si faccia riferimento a condizioni e forme estranee, la città deve presentarsi sempre innovativa – nuova – rispetto alle altre. In questo modo le narrazioni provenienti da altri luoghi si localizzano e si particolarizzano, differenziandosi. Perciò sarebbe più appropriato parlare di somiglianza strutturale piuttosto che di uguaglianza formale tra luoghi e architetture di città diverse. A difendere i luoghi delle città globali dall'omogeneità non intervengono solo le loro caratteristiche intrinseche ma, paradossalmente, proprio il concetto di *novità*, che descrive l'attitudine del cittadino globale di dare valore al nuovo in quanto tale, sulla base di un'estetica dell'inedito e del mai visto.

2.3.4. Accessibilità/mobilità = connettività

Il rapporto tra flussi e luoghi è costitutivo della città che è il tentativo di dare una soluzione formale alla dialettica tra stanzialità e movimento. Se la città resta sicuramente nell'immaginario il luogo sicuro, in cui possano continuare ad avere luogo e a stanziarsi le attività umane, è ormai accettata anche un'idea di città che sia capace di accogliere l'attraversamento, il passaggio delle persone e il loro abitare transitorio; utilizzando le parole di Braudel, le città non sono altro che «punti immobili delle carte, si nutrono di movimento». I centri urbani globali si costituiscono come "soglie topologiche", luoghi attraverso cui accedere al mondo, spazi di transito da cui partire o in cui arrivare e per questo motivo devono dimostrare di essere sempre più accessibili e aperti al passaggio. Così, la mobilità materiale e immateriale si fa vero e proprio «valore cardinale della mondialità; senza essa il Mondo non avrebbe la stessa consistenza»¹⁶⁴. Accessibilità e mobilità descrivono una crescente transitorietà nell'esperienza della città che apre a un possibile problema che potrebbe portare alla formazione di una comunità urbana di cittadini differente rispetto al passato. Come spiega Lussault:



fig. 66

164 M. Lussault, *op. cit.*, p. 35.



fig. 67

«se la copresenza stabilisce una prossimità detta "topografica", di contatto diretto (immediato) tra le cose, la mobilità organizza una mobilità "topologica", mediata, che offre la possibilità di mettere in comunicazione un'azione in uno spazio a partire da un altro attraverso le reti della mobilità»¹⁶⁵.

Questo principio di *connettività*, che lega l'accessibilità della città e la sua predisposizione ad accogliere i flussi, si esplicita nella pianificazione e quindi nella realtà fisica in diversi modi: si assiste a una proliferazione di dispositivi di mobilità materiale e immateriale che si riconoscono tanto in edifici, anche importanti, inseriti nel tessuto urbano (stazioni, aeroporti, linee di trasporto...), quanto altre forme digitali e immateriali che rendono l'altrove presente e contingente.

2.3.5. Qualità della vita e dei luoghi = ecologicità

Uno degli obiettivi più riconoscibili della pianificazione strategica della città globale, è il ripensamento del sistema dei trasporti per passare da una struttura basata sul trasporto automobilistico, eredità del XX secolo, a un sistema incentrato su una mobilità sostenibile, i trasporti pubblici e la valorizzazione delle unità di vicinato per permettere il raggiungimento dei servizi essenziali a piedi. Da una parte si pone la necessità di costruire nuove reti per il trasporto e nuovi spazi pubblici che non si pongano semplicemente a servizio dei flussi ma come luoghi della città privi di genere, capaci di adattarsi alle diverse necessità di rappresentazione dei diversi attori in campo. Questa idea deriva direttamente dal concetto di

165 Ivi, p. 32.

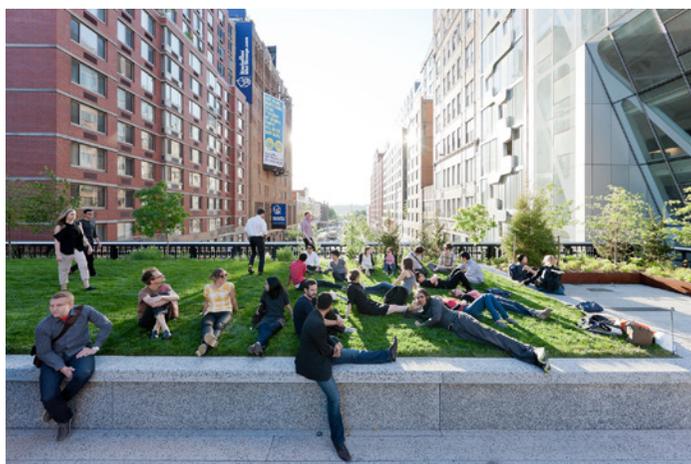


fig. 68



fig. 69

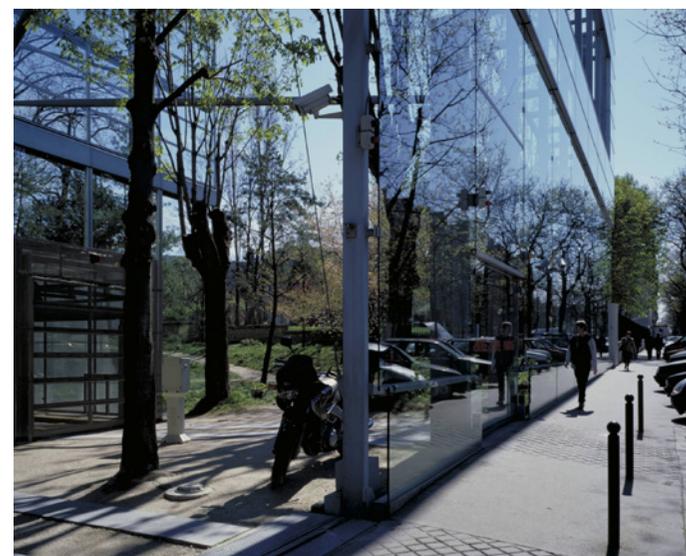


fig. 70



fig. 71

connettività, ma si inserisce all'interno di un insieme di obiettivi legati a un aumento della qualità della vita all'interno del luogo che invece è ben descrivibile attraverso l'*ecologicità*.

Il termine, che deriva dalla parola ecologia, già di per sé un neologismo tardo ottocentesco¹⁶⁶, tiene insieme sia gli aspetti ambientali/climatici che quelli legati a un nuovo modo di abitare (οικέω) e non a caso utilizziamo questa parola: oggi essa sta a indicare una questione politica fondamentale del XXI secolo; si tratta di una questione che non riguarda soltanto alcuni luoghi particolari, ma che va imponendosi sempre di più come "la" questione della società planetaria. Il richiamo della pianificazione strategica a città attente all'ambiente, che puntino a una efficienza energetica e dell'utilizzo delle risorse ma, soprattutto, capaci di adattarsi al cambiamento climatico e operare per un suo mitigamento, sono tutti fattori che indicano quanto l'ecologia abbia iniziato anche a incidere sul modo in cui si concepiscono gli spazi urbani e soprattutto l'architettura.

¹⁶⁶ Il termine "ecologia" viene coniato dallo scienziato tedesco Ernst Haeckel nel 1866 per indicare «la scienza delle condizioni di esistenza» (Definizione "Ecologia" da Treccani Enciclopedia Online).

L'ecologicità dagli spazi urbani all'intimità
 fig. 68 Iwan Baan, *The High Line*, 2011, Diller Scofidio + Renfro, Field Operations, New York.
 fig. 69 Roland Halbe, *Le Nouvel KLCC*, 2018, Ateliers Jean Nouvel, Kuala Lumpur.
 fig. 70 *Fondation Cartier*, 1991-1994, Ateliers Jean Nouvel, Parigi.
 fig. 71 Roland Halbe, *Hotel Renaissance*, 2005-2012, Ateliers Jean Nouvel, Barcellona.

S1. Buenos Aires. Immagini da una città globale.

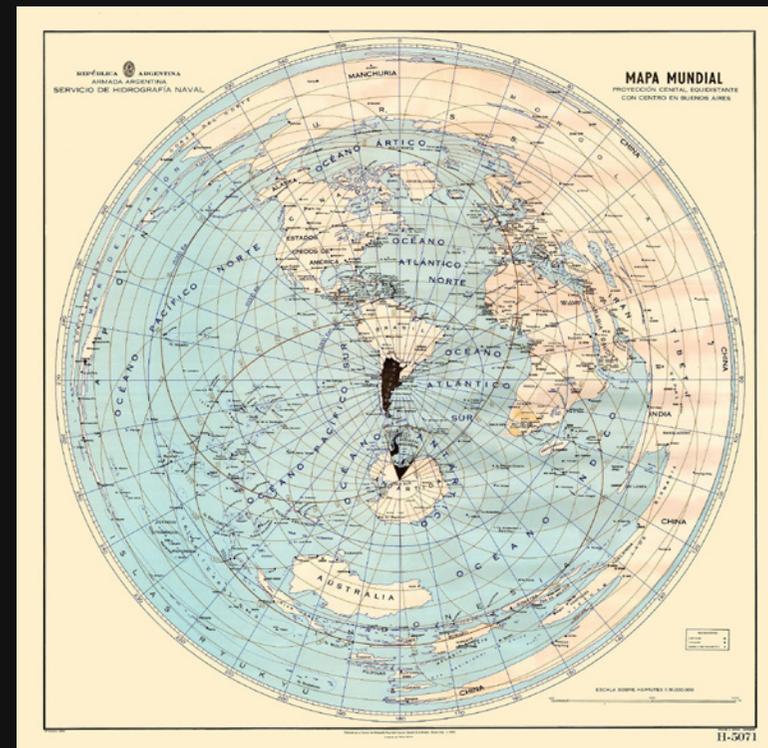


fig. 1 Mapa Mundial. Proyección cenital equidistante con centro en Buenos Aires.

È possibile individuare un'area geografica del mondo in cui avviene un'interpretazione critica del modo in cui la mondializzazione agisce sulla cultura che definisce i luoghi. Gli studi post-coloniali enfatizzano il valore degli scambi tra flussi culturali nelle aree del Global South, arrivando a ipotizzare addirittura la produzione di diversità e di un nuovo modo di concepire l'ambiente costruito. Sostenendo questa idea, Perulli afferma che «le città del Sud, trascurate dalle politiche mondiali e spesso identificate come aree-problema (arretratezza, debito, corruzione, criminalità) possono rappresentare un nuovo attore collettivo nella scena globale, in grado di indicare forme di convivenza e di urbanità che rendano il pianeta più integrato e meno diviso. Nodi in grado di ricucire il mondo»¹.

1 P. Perulli, *A Sud del mondo: Buenos Aires*, in «Doppiozero», 23 maggio 2017, p. 1.

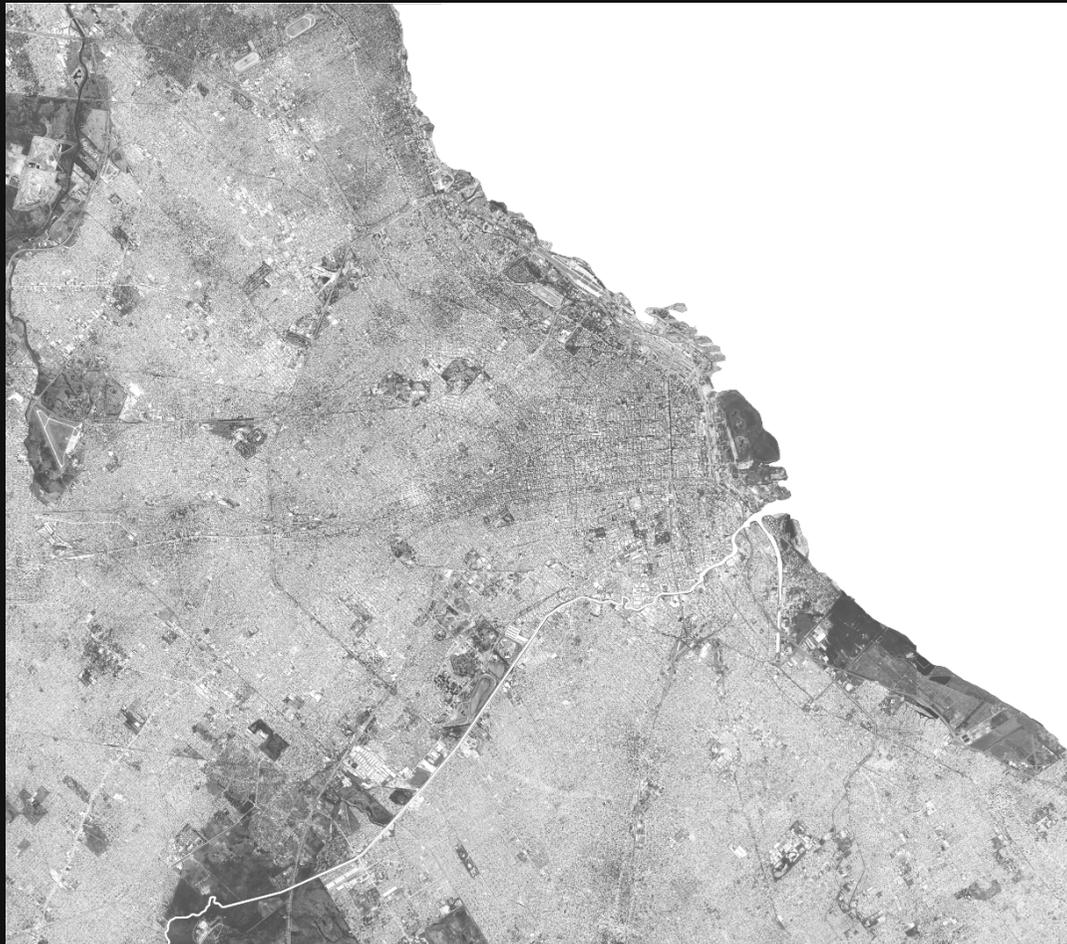


fig. 2

Uno di questi nodi critici è la megalopoli argentina di Buenos Aires. Infatti, «se ci sono limiti e città-limite del mondo, Buenos Aires è a ragione la città-limite del Sud del mondo. [...] Ma lì, a Buenos Aires, vi è un grumo urbano di 15 milioni di abitanti, 20a città al mondo per dimensione»². Le caratteristiche culturali, fisiche e spaziali di Buenos Aires la rendono un caso esemplare per la capacità della sua architettura di rispondere in maniera creativa alle spinte della globalizzazione. Infatti, le esperienze in campo architettonico degli ultimi trent'anni, rispetto a questo tema,

«confermano la qualità della cultura progettuale in un quadro di confronto internazionale sempre più legato a nuove dinamiche di internazionalizzazione. [...] Emerge il ritratto

2. *Ibid.*



fig. 3



fig. 4



fig. 5

L'eterogeneità della griglia
fig. 2 Tessuto urbano, ortofoto.
fig. 3 Piano della città, ca. 1850.
figg. 4-5 Viste aeree.

di una realtà ugualmente estranea alle classificazioni di un passato ormai trascorso – Atene del Plata, la “Parigi dell’America Latina” – e a quelle più recenti che aderiscono a nuovi scenari geopolitici [...]. Una città la cui storia, legata a grandi differenze sociali ma anche alla presenza di una importante classe media, imprime alle tendenze della globalizzazione tratti di estrema originalità che la chiave del “soft landing” [...] descrive in modo particolarmente felice»³.

D’altra parte, questa capacità creativa rispetto al cambiamento è una condizione costitutiva della città fin dall’atto della sua fondazione. Buenos Aires è una città costruita attraverso l’immigrazione. Il problema di massicci flussi migratori globali, che di per sé costituisce un evento traumatico per un sistema, è stato interpretato negli anni in maniera resiliente. L’eterogeneità dei fenomeni architettonici è una concretizzazione nell’ambiente costruito della capacità del luogo di adattarsi e dare voce a differenti istanze di trasformazione. In questa eterogeneità, opposta alla regolarità dell’impianto urbano impostato su una griglia a scacchiera omogenea, si riconosce il carattere principale del luogo. La capitale argentina si configura come una città globale atipica; non si tratta di una città generica ma di un luogo in cui tutte le diverse componenti culturali hanno concorso alla definizione di una comune identità. La stessa griglia, invece di costruire un ordine funzionale e omologante, «ha operato come elemento di connessione, se non come meccanismo generativo, che ha consentito il radicamento di tante forme di urbanità diverse»⁴. L’eterogeneità architettonica si esprime nella

«varietà di sfumature che caratterizzano le facciate irregolari dei quartieri inquadriati in lotti immensi, nelle parrillas al peso e nei bar con vetrate, ancora presenti. Le case basse e isolate predominano nei quartieri più lontani; gli edifici di sei o sette piani nelle aree urbane, mentre in quelle più centrali s’impongono i grattacieli vicini agli “edifici classici” rimasti ancora in piedi. La lunga sedimentazione di epoche e spazi è ancora visibile»⁵.

In questa sedimentazione, con l’avvento del XXI secolo, la città si è elevata al rango di città globale, sia per la sua dimensione territoriale che per la sua vocazione cosmopolita. La storia globale di Buenos Aires inizia molto probabilmente nel 1929, ovvero quando Le Corbusier in visita nella città la paragona a New York e afferma:

«qui, molto più giù, nel continente meridionale, tutto mi ha invitato a disegnare una rete simile di linee convergenti. Tutto è ancora embrionale, ma tutto sarà così, presto. Un luogo predestinato, sulle rive del Rio de la Plata, alle spalle del gigante estuario. Un’immensa città si è diffusa qui, si agita, l’enorme testa di un corpo appena formato. Si tratta di Buenos Aires, Buenos Aires il cui destino sarà inevitabilmente quello di New York, uguali in ordine, organizzazione, riflessione, grandezza, splendore, dignità, bellezza. Immaginate: noi del vecchio mondo, abbiamo attraversato l’oceano, e arriviamo sulle nostre navi osservando la città dei tempi moderni»⁶.

3 A. De Magistris, U. Zanetti, *Buenos Aires. The metropolis that started twice*, in «Area», 162 (2019), p. 10.

4 M. Cremaschi, *La griglia, le baracche, le torri neoliberali: la modernità informale di Buenos Aires*, in V. Pravadelli (a cura di), *Modernità delle Americhe*, RomaTre-Press, Roma 2016, p. 59.

5 A. Novik, *Buenos Aires, a soft landing city*, in «Area», 162 (2019), p. 20.

6 Le Corbusier, *Precisions...*, cit., pp. 204-205.

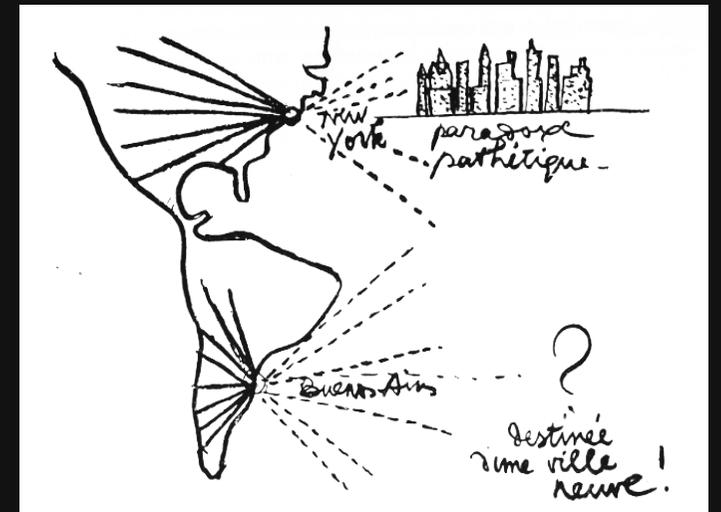


fig. 6

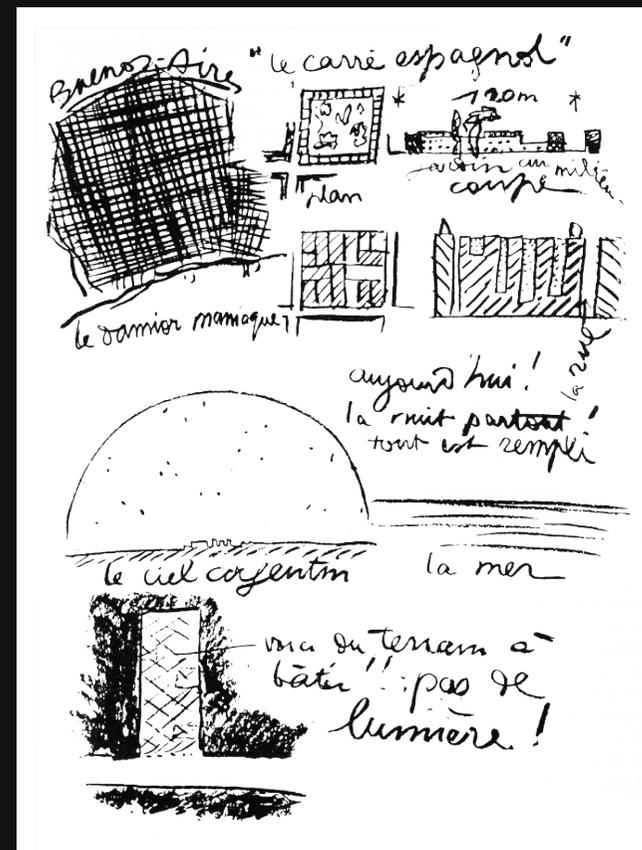


fig. 7

fig. 6 Le Corbusier, *Precisions...*, cit., p. 294.

fig. 7 Le Corbusier, *Precisions...*, cit., p. 221.

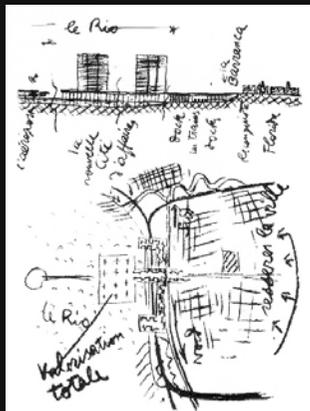


fig. 8

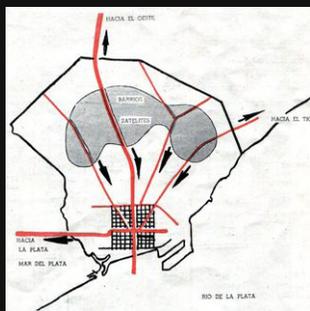


fig. 9

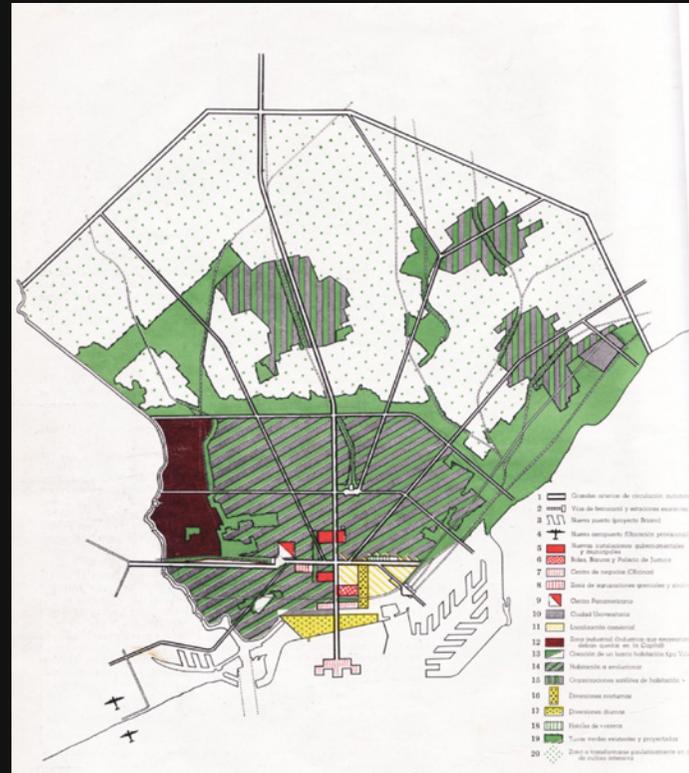


fig. 10

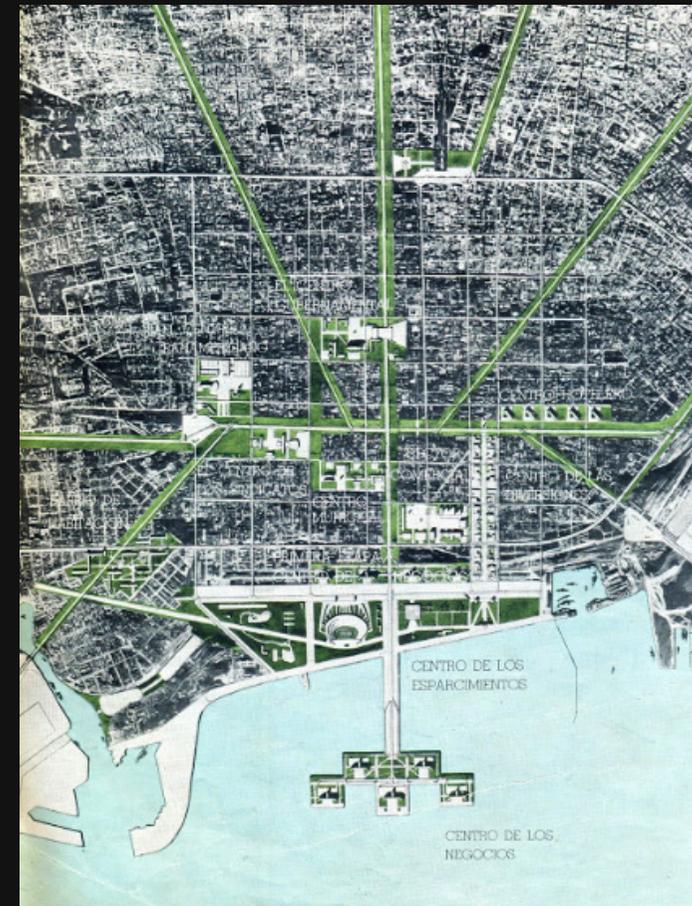


fig. 11

fig. 8 Le Corbusier, *Precisions...*, cit., p. 201.
figg. 9-11 Le Corbusier, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, *Plan Director*, 1937-1938.

A partire dalle suggestioni dell'architetto svizzero, effettivamente la città inizia a immaginarsi diversamente, spostando e accentrando sempre più sulle sponde del fiume il proprio centro, mentre ai suoi bordi continua a estendere la struttura urbana potenzialmente all'infinito. Viene così elaborato il Plan Director, redatto dallo stesso Le Corbusier insieme agli architetti porteñi Jorge Ferrari Hardoy e Juan Kurchan, tra il 1937 e il 1938. La proposta di piano persegue i seguenti principi:

«concentrazione della città, trasformazione del tessuto nella sua area centrale, valorizzazione dell'area sud, realizzazione di una rete di traffico differenziato (auto - pedoni), inglobamento di una serie di "organi" di apparati differenziati in varie aree della città, [...] manutenzione e inglobamento di nuove aree verdi per lo svago»⁷.

⁷ Moderna Buenos Aires, *Plan Director para Buenos Aires*.
Disponibile online: <https://www.modernabuenosaires.org/proyectos-urbanos/plan-director-para-buenos-aires> [13 gennaio 2022]

Sicuramente è innegabile quanto le linee guida del piano abbiano influenzato i successivi progetti urbanistici, ma soprattutto abbiano proposto una idea di città che si è radicata nell'immaginario e che oggi è appoggiata dal fatto che Buenos Aires si impone in un'area geografica ampia, che va ben oltre il Sud America, come un centro culturale di primo livello, una città globale che, volendo richiamare la schematizzazione fatta dall'ISPI o alcuni degli indici del GaWC, risponde alla chiamata alla mondialità da un punto di vista ambientale e culturale, prima che quello economico.

Un obiettivo della trasformazione attuale della città è la costruzione di un'immagine appetibile ai mercati finanziari e immobiliari globali. Questo è il processo che conduce alla costruzione del cosiddetto skyline o, per essere più precisi, del waterfront. All'estremo opposto della ricerca di un'immagine appetibile della città, si situano le villas miserias, nuclei

urbani caratterizzati da strutture informali, in cui la necessità abitativa supera quella del linguaggio. Le città globali acquisiscono la capacità di attrarre grandi parti di popolazione rurale grazie alla copiosità di investimenti o per la promessa, spesso non mantenuta, di maggiori possibilità per una vita migliore. Buenos Aires non è immune a questo fenomeno. Come in altre città del Global South, questa importante parte della popolazione non trova un luogo in cui propriamente insediarsi costruendo, di conseguenza, questi insediamenti informali.

Il rascacielo e la villa miseria sono il risultato di due modi di costruire la città globale e di abitarla. In maniera diversa, sono diventate caratteristiche di Buenos Aires adattandosi o meno ai cambiamenti mostrando due diversi atteggiamenti: assegnare dei nuovi significati all'architettura attraverso una ricerca legata prettamente all'immagine e al linguaggio (il rascacielo) e soddisfare pure esigenze abitative con la costruzione di insediamenti informali ai margini della città (le villas miserias). A partire da queste considerazioni iniziali, si ricostruisce sinteticamente il percorso di formazione e trasformazione che queste due tipologie hanno subito nel tempo, avvicinando l'immagine della capitale argentina alla mondialità.

IL RASCACIELO si può riconoscere come la tipologia che meglio esprime la portata simbolica dell'architettura. Il suo vasto utilizzo nella città denuncia la necessità di appartenere a una modernità nel confronto con altre parti del mondo. In particolare, «lo sviluppo del grattacielo nell'America del XIX secolo è generalmente riconosciuta come non solo connessa alla crescita del nazionalismo ma anche alla ricerca di un nazionale (americano) stile architettonico»⁸. Per trasposizione, laddove l'America è riconosciuta come il modello di modernità per eccellenza, «lo spettacolare edificio alto diventa una metafora della modernità, se non in tutto il mondo, almeno in alcuni stati emergenti o post-coloniali»⁹. Questo fenomeno si verifica anche a Buenos Aires all'inizio del Novecento proseguendo e trasformandosi fino ad oggi. L'utilizzo di questa tipologia è ampiamente diffuso in città e, sicuramente, non rappresenta una trovata della globalizzazione degli ultimi anni. Anzi, si può affermare che all'inizio del Novecento, la capitale argentina era l'unica città al di fuori degli Stati Uniti in cui si iniziavano a realizzare edifici del genere sebbene con differenze, in alcuni casi, sostanziali. L'avvento della costruzione in altezza si ebbe tra gli anni '20 e la prima metà degli anni '30 grazie all'espansione dell'economia e dell'industria delle costruzioni. Tra gli edifici di quest'epoca si ricorda il Pasaje Barolo di Mario Palanti. Rispetto agli esempi americani, questo edificio alto 90 metri cerca di relazionarsi con lo spazio pubblico della città costruendo un passaggio coperto sul modello dei passages parigini. Si tratta di un esempio che, sebbene lontano dal tempo della globalizzazione, fa luce sulla capacità degli architetti argentini di interpretare criticamente persino la comparsa di una nuova tipologia

8 A.D. King, *op. cit.*, p. 11.
9 *Ibid.*



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15

figg. 12-13 Mario Palanti, *Palacio Barolo*, 1923.
figg. 14-15 Lagos y De la Torre Sánchez, *Edificio Kavanagh*, 1936.



fig. 16

architettonica che trasforma anche il modo di concepire la città. In seguito, anche la crisi del 1929 favorisce la costruzione di grattacieli che, da un nuovo punto di vista, consente una concentrazione di investimenti. L'edificio Kavanagh, dello studio Sánchez, Lagos e de la Torre, incarna completamente questa situazione. Il suo appello alla tecnologia avanzata del cemento armato e al fatto che non era, come gli esempi americani a cui si riferisce, un edificio per uffici ma un condominio monumentale sono caratteristiche della produzione argentina di questa tipologia. In maniera non pianificata, grattacieli sorgevano in ogni quartiere ergendosi sopra la regolare griglia di fondazione della città. Lo scopo della loro costruzione era democratico; si trattava di offrire al maggior numero possibile di persone una vista della città dall'alto, non più privilegiata.

Il modo di pensare e costruire la città a partire dalla fine del XX secolo, invece, è direttamente legato al cambiamento di intenzionalità nel progetto dei grattacieli. Il volto della città cambia soprattutto lungo il Rio de la Plata attraverso la costruzione di un waterfront caratterizzato in prevalenza da edifici alti. Il progressivo riempimento delle aree a ridosso del fiume se da un lato trasforma lo skyline della città, dall'altro oppone una cortina edilizia al centro urbano. La democratizzazione dell'orizzonte, del paesaggio e della possibilità di trapiantare oltre l'immensa città-regione diventa una prerogativa esclusiva. Oggi, questa caratteristica tipologia della città è relegata a puro strumento linguistico; il grattacielo diventa l'architettura del core investing, «tanto il profilo di Buenos Aires, come il suo fiume, si riconquistano oggi dall'alto, trasformando l'orizzonte in privilegio»¹⁰. Si costruiscono, così, dei veri e propri ghetti per ricchi, di quartieri privilegiati in aree della città dalla forte connotazione paesaggistica. Ne è un caso esemplare il quartiere di Puerto Madero in cui una serie di edifici come oggetti architettonici inerti posti uno accanto all'altro si riflettono nelle acque del fiume.

10 V. Bonicatto, *The horizon as a privilege. Tall buildings in Buenos Aires during the first decades of the twentieth century*, in «Area», 162 (2019), p.29.

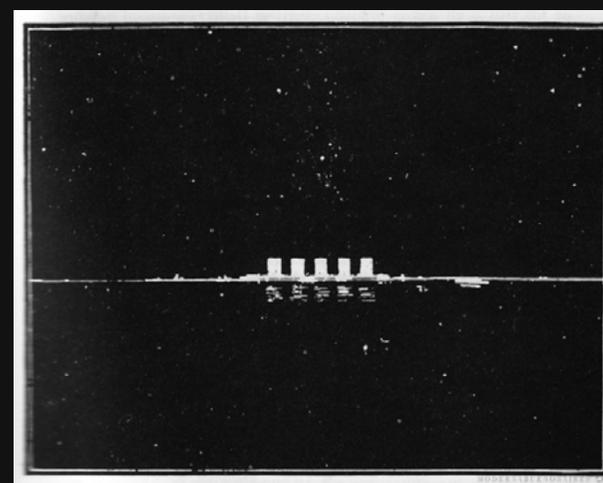


fig. 17



fig. 18

fig. 16 Le Corbusier, *Precisions...*, cit., p. 209.
fig. 17 Panoramica di Buenos Aires dalla Cupola del Congresso, 1916.
fig. 18 L'area di Puerto Madero con il Puente de la Mujer in primo piano.



Mario Roberto Álvarez, Banco CHACOFI, 1977.

Santiago Sánchez Elia, Federico Peralta Ramos, Fernando Robirosa, Florencio Beccar Varela, Edificio Esmeralda 116, 1977.

Mario Roberto Álvarez, Edificio IBM, 1979.

Mario Roberto Álvarez, Edificio Alvear y Parera, 1980.

Mario Roberto Álvarez, Edificio Alvear y Parera, 1980.

Silvia Hirsch, María Dujovne, Torres El Faro, 2001.



Rafael Viñoly, *Edificio Av. Casares y Gelly*, 2003.

Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefa Santos, Justo Jorge Solsona, Carlos Sallaberry, Damián Vinsón, *Mulleris Puerto Madero*, 2006.

Alberto Fernández Prieto, Rodrigo Fernández Prieto, Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefa Santos, Justo Jorge Solsona, Carlos Sallaberry, Damián Vinsón, *Torres del Yacht*, 2006.

Mario Roberto Alvarez, Leonardo Kopiloff, Mario Roberto Alvarez (figlio), Miguel Ángel Rivanera, C. Bernabó, F. Sabatini, *Madero Office*, 2008.

Carlos Sallaberry, Damián Vinsón, Diego Solsona, Josefa Santos, Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Joaquín Sánchez Gómez, Justo Jorge Solsona, *PRO.CRE.AR Estación Buenos Aires Sector 10*, 2013.

Carlos Ott, José Antonio Urgell, Juan Martín Urgell, Augusto Penedo, *Harbour Tower*, 2016.

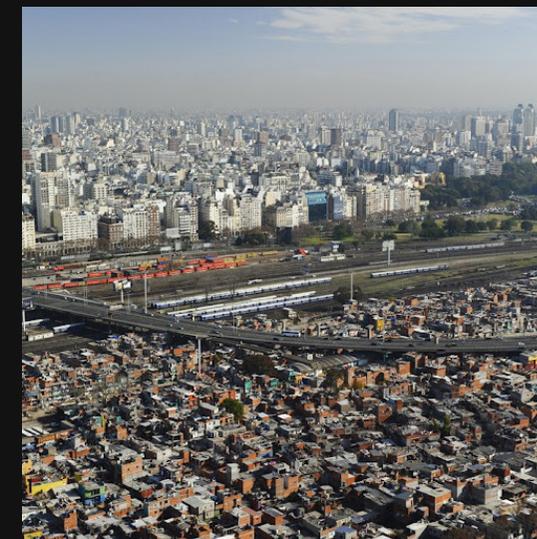
LE VILLAS MISERIAS – Con il termine *villas miserias* si fa riferimento a quartieri residenziali generalmente periferici, con condizioni sia fisiche che di vita precarie, con importanti carenze infrastrutturali e la cui popolazione è abbondante e culturalmente eterogenea. Alla fine del XIX secolo, il termine *villa* fa riferimento a quartieri con abitanti dei ceti intermedi, alle abitazioni delle aree di espansione suburbane, sul modello delle città giardino statunitensi, e ai nuovi quartieri costruiti su lotti speculativi. Il termine *villa desocupación* fu utilizzato, a partire dal 1931, per indicare l'area libera vicino a Puerto Nuevo abitata da lavoratori portuali disoccupati nel contesto della crisi del 1930. E, su questa base, è stata coniata l'espressione *villas miserias*, che designa le unità abitative di materiali deperibili, senza attrezzature o regolarità, situate nelle terre desolate urbane, occupate illegalmente da migranti interni che sono installati in modo massiccio in città a metà del XX secolo.

Il fenomeno della migrazione interna caratterizza non solo Buenos Aires ma, in generale, quasi tutte le città latinoamericane. Per quanto sia possibile generalizzare, la maggior parte dei migranti si muove per motivi economici; l'attrattiva di una città globale risiede nelle possibilità lavorative, ma anche di formazione culturale avanzata, che per sua natura si propone di offrire. Nel 2018, sono stati individuati 48 insediamenti nella Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La popolazione in ognuno di essi oscilla tra i 30.000 e i 70.000 abitanti¹¹. La crescita di questi insediamenti informali è diventato un problema per la città tale da approvare nel 1999 la Legge sull'Urbanizzazione delle Villas con lo scopo di riorganizzare lo spazio con infrastrutture e servizi, trasformando queste ville in quartieri consolidati. Le *villas miserias* nate come un'occupazione spontanea – e soprattutto transitoria – divengono alloggi permanenti.

L'architettura di questi luoghi è tanto informale dal punto di vista urbanistico quanto necessaria dal punto di vista dell'abitare. Si tratta di abitazioni nel senso stretto del termine, laddove riescono nella costruzione di un habitat fortemente caratterizzato. L'apparente instabilità dell'architettura non racconta, invece, del complesso sistema di relazioni intessute nello spazio che permettono il soddisfacimento delle esigenze comuni. Si tratta di una stratificazione di relazioni, prima che di spazi, che testimonia la tensione reciproca che si instaura tra i diversi ambienti. Questa costruzione si costituisce come un processo in continuo divenire. In realtà, la varietà delle forme di questi edifici e la loro costruzione per superfetazioni racconta la molteplicità di azioni che lo spazio accoglie. In questo senso si tratta di un vero e proprio spazio primario, un'architettura che ha la forma dell'acqua, in cui lo spazio cambia ogni volta che si incontra con il vissuto delle persone che lo abitano. Lo spazio è un atto di qualificazione, una donazione di senso, capace di offrirsi a nuovi significati e di essere, nel procedere storico, tanti luoghi diversi quanti sono diversi gli abitanti. Una produzione edilizia che deriva esclusivamente dalla necessità di soddisfare esigenze abitative, escludendo la ricerca di un linguaggio che caratterizza invece le esperienze delle enclaves urbane ad alto reddito del waterfront costruito attraverso gli edifici alti. L'intera

11 J.F. Liernur, *Interview to Fabio Gremontieri*, in «Area», 162 (2019), pp. 46-51

figg. 18-19 La Villa 31.



esperienza delle *villas miserias* testimonia la capacità di adattarsi ai cambiamenti, una forma di resilienza necessaria quanto generatrice di spazi possibili e commisurati all'uomo all'interno di una megalopoli dalla scala territoriale dalle aspirazioni globali.

I due casi presentati sono modi diversi di rispondere ai cambiamenti indotti dalla globalizzazione sulla città di Buenos Aires. Ciò che lega queste esperienze è la capacità di rendere locali i principi di sviluppo universali che si ritrovano in una città globale. Attraverso il grattacielo si costruisce un'immagine della città appetibile ai mercati finanziari, costruendo un waterfront che, in ogni caso, è portatore di una nuova identità; l'informalità è la risposta comune dei ceti più bassi della popolazione nelle maggiori periferie del mondo, trovando una sua espressione locale nelle *villas miserias*. Queste esperienze oggi caratterizzano la produzione architettonica ed edilizia nella città e concorrono, nel bene e nel male, al raggiungimento di una sua immagine globale.

locale



cap. 3

L'arte di fare luogo



fig. 1 Piazza del Campo, Siena.

L'architettura è l'unica arte capace di costruire luoghi e con ciò di formare spazi coerenti con la cultura di una comunità¹ e di stabilire «un rapporto di “amicizia” tra l'ambiente dato e gli uomini»². Le architetture, i prodotti concreti di questa arte, si relazionano sempre con qualcosa che le precede e che si pone come lo sfondo fisico e culturale con cui interagire. La produzione architettonica contemporanea che dà forma e immagine alla città globale sembra aver smarrito questa capacità di costruire luoghi rispettando il contesto preesistente e l'identità locale. La genericità che contraddistingue i manufatti prodotti non negherebbe ai cittadini i processi di identificazione e orientamento alla base dell'abitare. Per comprendere quanto queste considerazioni siano reali e quanto invece siano solo dei preconcetti, si intende indagare più a fondo e in che modo l'architettura si identifica come “arte del luogo”, come spiega Norberg-Schulz³.

L'approccio culturale preso come riferimento è quello della fenomenologia che «ha per scopo l'accesso alle strutture e ai significati del mondo della vita»⁴ di cui sicuramente fanno parte i luoghi, anch'essi da intendere come fenomeni e frutto di una fusione dell'ordine umano e naturale, di un'interazione di tre componenti: ambiente fisico, uso e significato⁵. Questa idea si basa su un'ambivalenza: da un lato il luogo preesistente – l'ambiente dato – è inteso come origine e mezzo di legittimazione del progetto e si farà riferimento a questo aspetto utilizzando il concetto di “contesto”;

1 L'indirizzo critico secondo cui l'architettura «ha valore in quanto rappresenta i sistemi di vita, i costumi, l'organizzazione sociale, le aspirazioni dei vari popoli nelle diverse epoche», è ben delineato da Bruno Zevi in Id., *Architettura in nuce*, Sansoni Editore, Firenze 1979, pp. 21-27.

2 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 223.

3 cfr. Ivi, p. 28.

4 Ivi, p. 21.

5 v. E. Relph, *Place and Placelessness* (1976), SAGE Publishing, Thousand Oaks 2008.

dall'altro, è il progetto ad apportare una trasformazione dello spazio in cui si situa in considerazione delle esigenze esistenziali degli esseri umani. In questo secondo caso, il "luogo" è una condizione a cui aspirare – il fine dell'architettura.

A partire dagli anni Sessanta del XX secolo il pensiero architettonico ha costruito le proprie riflessioni proprio a partire da questi due concetti, in apparenza simili – contesto e luogo. L'insieme di questi approcci mostra quanto il progetto debba inevitabilmente confrontarsi ogni volta sia con un contesto fisico, definito in tutti i suoi aspetti peculiari, sia con uno culturale, sebbene questo sia sempre meno identificabile con uno spazio circoscritto, con l'obiettivo fondamentale di costruire luoghi da abitare. Questi due poli concorrono in uguale misura alla definizione di un'opera e nella loro dinamica si consuma l'incessante fare luogo dell'architettura. Infatti, il sito e il contesto culturale tendono a non evolvere simultaneamente: il secondo, spesso, si trova a mutare più velocemente perché maggiormente soggetto all'influenza di fattori esterni; tuttavia, è proprio questa condizione disuguale che produce la diversità nell'architettura di una città.

Per comprendere come il mutevole contesto culturale possa condizionare un luogo specifico e portare delle modifiche e un avanzamento nella sua architettura è utile riferirsi ancora una volta all'idea di mito proposta da Barthes, secondo cui «il mito è una parola scelta dalla storia»⁶, un segno slegato da un contesto specifico per essere restituito al mondo generalizzato. L'utilizzo del termine "parola" non esclude la produzione architettonica perché indica «ogni unità o sintesi significativa, verbale o visiva che sia»⁷. L'architettura è sicuramente una "sintesi significativa" per la sua capacità, in quanto opera d'arte, di concretizzare oggetti più alti. Molto spesso, infatti, è possibile ricostruire una sorta di genealogia culturale per le architetture, riscontrando quanto siano frutto di incontri tra popoli, di mondi che si intrecciano e si fondono, rendendo visibile la fitta rete di scambi che delinea il quadro culturale a cui fanno riferimento. In questo processo di scambio, viene messa in atto un'operazione continua di decontestualizzazione, generalizzazione e rilocalizzazione di concetti chiave che guidano la produzione architettonica. Indagare nella storia quali siano stati i prodotti architettonici di una condizione simile può essere utile per inserire l'architettura della mondializzazione all'interno una chiave critico-interpretativa più ampia, fino a riconsiderare anche il modo in cui comunemente si connota negativamente la sua genericità, guardandola come il risultato di un processo di dialogo culturale che ogni volta aggiorna l'identità dei luoghi. Una identità che, mai immobile, è da sempre aperta al cambiamento.

6 R. Barthes, *op. cit.*, p. 192

7 Ivi, p. 193.

3.1. Il contesto come materiale del progetto

L'attenzione al luogo e alla sua influenza sul progetto è una questione relativamente recente. Come visto nel primo capitolo, una parte dell'esperienza del primo Movimento Moderno, che trova la massima espressione nella Carta di Atene del 1933, risente dell'eredità del pensiero positivista del XIX secolo secondo cui un approccio quantitativo e funzionalista, basato sul primato della tecnica, è in grado di risolvere i problemi che si ponevano al mondo contemporaneo. In realtà, questo pensiero nasconde quanto «l'architettura moderna era intesa come ARTE e il suo scopo era di sanare la "frattura tra pensiero e sentimento"»⁸. Per una parte degli architetti operanti nei CIAM a partire dalla fine degli anni Cinquanta, questa frattura non si è ancora sanata e, anzi, è resa ancora più profonda dagli avanzamenti nella produzione industriale e dalla nascita di una società post-industriale basata sulla comunicazione «dove dominano le tecniche dell'informazione basate su una logica relativamente semplice»⁹, delineando una prospettiva di omologazione e semplificazione degli edifici nel mondo. È questo il momento in cui, sulla scia del pensiero di Heidegger, si mette in discussione il valore di un'opera di architettura come entità autonoma e si inizia a ragionare sul suo inserimento nel mondo.

L'Italia dimostra allora di essere un terreno particolarmente fertile per questo tipo di riflessione. Il primo a muovere critiche alle opere della prima generazione di architetti modernisti per la loro autonomia rispetto al luogo è Ernesto Nathan Rogers. Come spiega Adrian Forty, l'architetto italiano sulle pagine di Casabella-Continuità¹⁰ sostiene che si debba considerare

«l'architettura come una sorta di entità in dialogo con il suo ambiente, sia in un senso fisico immediato sia all'interno di un continuum storico. I termini usati da Rogers sono preesistenze ambientali, o ambiente»¹¹.

L'espressione "preesistenze ambientali" è legata inevitabilmente alla storia e, infatti, per Rogers l'ambiente è il prodotto di un processo storico che lo rende differente e unico da ogni altro. Per questo motivo, l'internazionalismo e la sua ricerca di uno stile ritenuto universale sono per Rogers da evitare. L'architettura inizia a dirigersi verso vie che, riprendendo il pensiero di Aldo Van Eyck, uno degli esponenti del Team X che mise in crisi i fondamenti del moderno

8 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 7.

9 D. Mandolesi, *Il luogo e la cultura del luogo nell'architettura contemporanea*, Gangemi Editore, Roma 1995, p. 13.

10 E.N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204 (1955), pp. 3-6.

11 A. Forty, *Parole e Edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004, p. 132.



fig. 2



fig. 3

fino a portare allo scioglimento dei CIAM nel 1959, sono volte a «sviluppare una “forma del luogo” adeguata alla seconda metà del XX secolo»¹² criticando proprio la ricercata atopicità e generalità del progetto modernista. Il valore dei singoli oggetti architettonici inizia a relativizzarsi rispetto alla loro relazione con il «sistema di rapporti che caratterizzano la singola parte della città»¹³ anche perché si va affermando la consapevolezza che lo spazio in cui operare sia in parte già costruito e quindi il tema dell'architettura da lì in avanti dovrebbe essere «quello di dare senso al futuro attraverso continue modificazioni alla città, al territorio, ai materiali esistenti»¹⁴. L'insieme delle caratteristiche che formano un luogo, il loro studio e la loro comprensione, diventa il principio attraverso cui il progetto costruisce la consistenza delle proprie argomentazioni, la propria legittimità, allontanando così l'autonomia funzionalista dell'opera.

Negli stessi anni, l'affermarsi dello strutturalismo e della linguistica anche in campo architettonico porta all'identificazione del luogo come spazio vissuto, che accoglie eventi e relazioni, con «la fitta trama di un “testo”, a partire dal quale, tramite l'operazione interpretativa, è possibile intessere nuovi racconti»¹⁵. Così, per il progetto il luogo preesistente si fa “contesto”, mutuando un termine proprio dalla linguistica che lo intende «come l'insieme di circostanze in cui si verifica un atto comunicativo»¹⁶. Nel campo di azione dell'architettura, le “circostanze” possono essere identificate come tutte le condizioni fisiche e culturali ben definite che influenzano la concezione iniziale e lo sviluppo nel tempo di un progetto e definiscono carattere e identità dello specifico luogo che ci si propone di trasformare. Questa similitudine rende evidente

12 K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 2008, p. 325.

13 R. De Fusco, *Architettura come mass medium*, Edizioni Dedalo, Bari 1967, p. 139.

14 *Ibid.*

15 D. Mandolesi, *op. cit.*, p. 15.

16 Definizione “contesto” da Treccani Enciclopedia Online.

quanto ogni progetto reale si situi sempre all'interno di condizioni fisiche specifiche, mirando anche a mettere in atto un processo di identificazione che porti la particolare opera a rappresentare coerentemente gli aspetti che definiscono anche il contesto culturale della comunità che ne fruisce. L'architettura assume per questo un ruolo quasi narrativo, interpreta un “testo” dato e nel dialogo con esso ne costruisce uno totalmente o in parte nuovo.

Non sorprende che da questo momento l'analisi di questo “testo” assuma una parte rilevante all'interno del processo progettuale e, proprio a partire da questa evidenza è possibile riconoscere differenti ramificazioni che conducono ad approcci e risultati differenti, nonostante condividano la comune volontà di legittimare le scelte progettuali a partire da una continuità con il luogo preesistente. Per la riflessione portata avanti, non si ritiene strettamente necessario ricostruire queste complesse ramificazioni, piuttosto, si propone l'individuazione di due grandi famiglie possibili: la prima, comprende tutte le posizioni che, partendo dall'analogia con linguistica, intendono il luogo come una preesistenza portatrice di istanze formali e il contesto come repertorio di forme da cui il progetto può attingere; la seconda, considera il luogo nella sua accezione antropologica e culturale, concentrandosi sulla sua relazione con gli abitanti e sugli spazi necessari ad accogliere la vita dell'uomo.

Il primo approccio sicuramente è ancora attuale e si rende necessario visto che, come scrive Paolo Zermani,

«la nostra filosofia della pluralità del pensiero [...] obbliga a prendere atto della frammentazione delle categorie classiche (comprese quelle del Movimento Moderno) e a ricostruire nel linguaggio dell'architettura ogni volta, di volta in volta, una successione credibile, che è occasionale o contestuale. Sono i luoghi, nelle differenze e condizioni cui possiamo accedere, a stabilire ordini e riferimenti precisi capaci di guidare il processo del progettare»¹⁷.

Tuttavia, considerare il contesto come materiale da cui parte il progetto non consente necessariamente di costruire nuovi luoghi. Per questo, il secondo approccio interessa particolarmente la ricerca perché, se da una parte sicuramente assume il contesto come condizione da cui partire, dall'altra considera la condizione di luogo antropologico come un obiettivo del progetto perseguibile solo considerando il ruolo dell'uomo e la sua necessità di abitare nella costruzione degli spazi. Ciò significa esplorare a fondo il modo in cui l'uomo si orienta e si identifica in uno spazio e come l'architettura asseconda queste azioni considerando gli usi necessari perché si possano verificare, appunto, “avere luogo”. In questa famiglia si

17 P. Zermani, *Identità dell'architettura*, Officina, Roma 1995, p. XI.

figg. 2-3 Playgrounds, 1947-1978, Aldo Van Eyck, Amsterdam.

fig. 4 Nigel Henderson, *Chisenhale Road*, 1951, Tate Archive, Londra.



fig. 4

inserisce il lavoro portato avanti dal Team X interpreta la questione del contesto non solo in termini fisici e formali ma introducendo anche «una spinta critica a trovare una relazione più precisa tra forma fisica e bisogni socio-psicologici»¹⁸ dell'architettura, principio che si traduce in un'attenzione agli usi possibili dello spazio e ai bisogni esistenziali dell'uomo che possono essere sia universali sia condizionati da fattori culturali e sociali. Il luogo in questa accezione trova il proprio significato nel rapporto biunivoco che riesce a stabilire con l'attività dell'uomo e la sua vita, configurandosi come un concetto più ampio rispetto a quello di contesto o di preesistenza ambientale.

3.2. Il luogo come obiettivo del progetto

Se il contesto stabilisce le coordinate di partenza per il progetto, il luogo diventa un obiettivo, ottenibile soltanto perseguendo la rispondenza dello spazio all'abitare dell'uomo. Questa particolare accezione di luogo viene indagata in filosofia dalla fenomenologia e in architettura trova una risposta coerente nel pensiero di Norberg-Schulz. A partire dal pensiero di Heidegger, l'ipotesi su cui si basa il lavoro del critico norvegese è che lo scopo esistenziale dell'architettura sia di trasformare un sito in un luogo. Lo schizzo degli Smithson, *Small Pleasures of Life*, è un'ottima sintesi di cosa significhi stabilire quel "rapporto di amicizia" tra spazio e uomo che dovrebbe essere l'obiettivo dell'architettura, ovvero fare luogo. Infatti, se comunemente il luogo è una porzione circoscritta di territorio,

«sono le azioni umane che lo originano e lo circoscrivono [...]. Alterando l'integrità e la continuità della natura, [esse] la rendono intellegibile, in quanto non la conservano per come è, ma la usano come parte di una costruzione che è espressione di una precisa idea culturale»¹⁹.

L'uomo realizza sé stesso nel mondo che lo sovrasta attraverso l'agire, costruendo e creando condizioni favorevoli alla sua esistenza. L'insediamento in un sito è determinato da una necessità abitativa a partire dalla quale si avvia «un processo di costruzione di una relazione, di un legame tra essere umano e luogo. Solo nel momento in cui si realizza un rapporto significativo tra l'individuo e l'ambiente possiamo affermare che l'uomo abita»²⁰. Questo rapporto si costruisce attraverso diverse azioni identificabili nel visualizzare, complementare, simbolizzare e, infine, radunare. In assenza di

18 K. Frampton, *Le vicissitudini dell'ideologia: CIAM e Team X, critica e controcritica 1928-1969*, in *Id., Storia dell'Architettura...*, cit., p. 320.

19 P. Giardiello, M. Santangelo, *Panorami Abitabili*, LetteraVentidue, Siracusa 2017, p. 25.

20 C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 67.

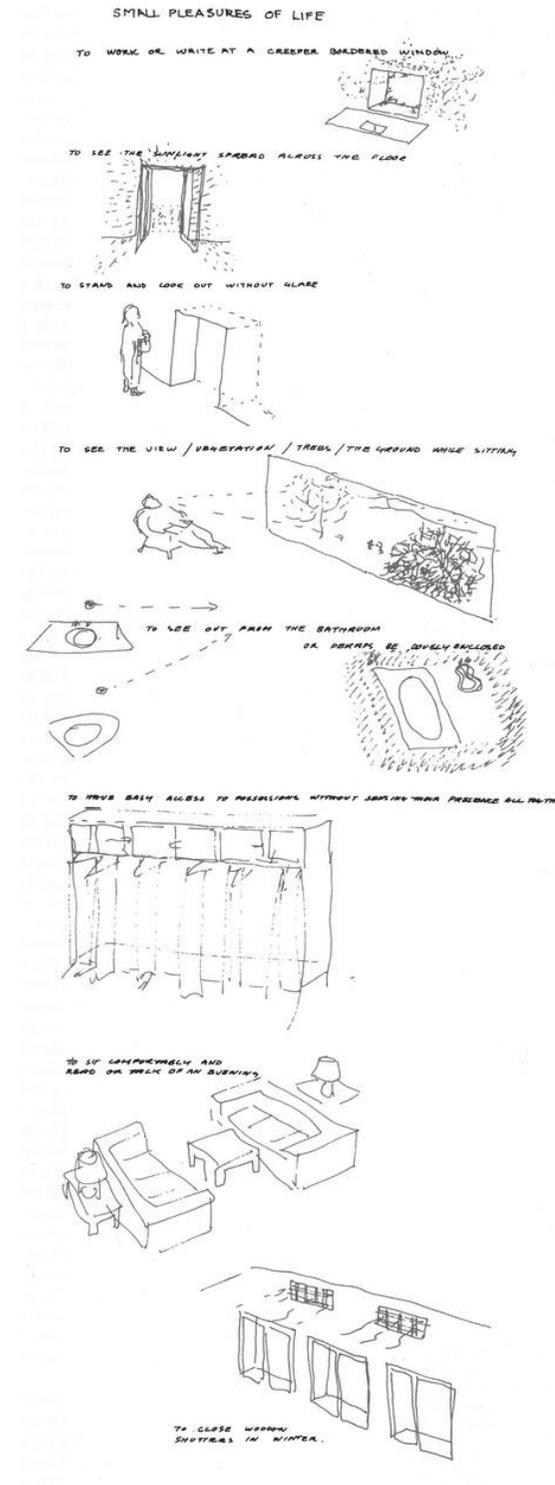


fig. 5 Alison e Peter Smithson, *Small Pleasures of Life*, in *Changing the Art of Inhabitation*, Londra, Munich, 1994. Si riporta il testo presente nell'immagine: «to work or write at a creeper bordered window // to see the sunlight spread across the floor // to stand and look out without glare // to see the view / vegetation / trees / the ground while sitting // to see out from the bathroom / or perhaps be doubly enclosed // to have easy access to possessions without sensing their presence all the time // to sit comfortably and read or talk of an evening // to close wooden shutters in winter».

fig. 6 EMBT Miralles Tagliabue, *Parc Diagonal Mar*, 2002, Barcellona.

fig. 7 Flores i Prats, *Plaça Nicaragua*, 2004-2005, Barcellona.

fig. 8 Chiarimenti, *Principal High Buildings of the Old World*, 1889, in *The People's Illustrative and Descriptive Family Atlas of the World*.

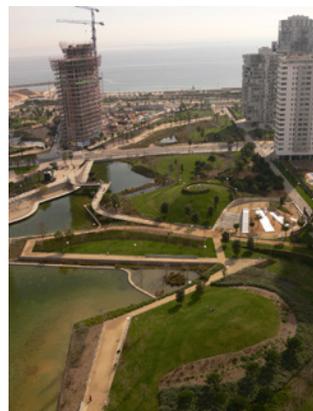


fig. 6



fig. 7

questo processo, non si realizza pienamente il passaggio da spazio, indistinto ed eterogeneo, a luogo, significativo e riconoscibile.

Questa distinzione è resa possibile dall'attività dell'architettura, la quale "mette in opera" una "comprensione" di ciò che è preesistente al fine di consentire all'uomo di abitare, conferendo un nuovo significato allo spazio così trasformato. Riportando le parole di Norberg-Schulz,

«mettere in opera vuol dire costruire il mondo della vita in accordo con la comprensione del luogo. [...] Equivale a tradurre il paesaggio compreso in architettura, così che l'uso del luogo possa realizzarsi»²¹.

La comprensione è un'attività fondamentale senza la quale non è possibile mettere in opera spazi in cui l'uomo possa abitare. Attraverso di essa l'attività costruttiva e trasformativa dell'architettura tiene conto di ciò che è preesistente, concentrando l'attenzione «su quanto di generale è presente nel particolare [...]». Comprendere vuol dire soprattutto fare ordine»²² e «riconoscere che ogni cosa raduna un mondo»²³. Un'opera d'arte come l'architettura ha lo scopo di svelare questo mondo e di renderlo quanto più esplicito possibile.

Con l'espressione "uso del luogo" non si fa riferimento a funzioni definibili in maniera quantitativa. L'abitare si manifesta per mezzo di "funzioni implicite"²⁴, ossia orientamento e identificazione, che si verificano nel momento in cui nello spazio hanno luogo momenti d'uso caratteristici: arrivo, incontro, soggiorno e ritrovo, accordo, chiarimento, ritiro e isolamento²⁵. In ogni luogo costruito, dalla città alla singola architettura, esistono spazi in cui questi momenti hanno luogo, a volte anche contemporaneamente. Questi momenti realizzano l'uso del luogo e consentono di considerarlo come una totalità intimamente legata alla vita dell'uomo. Il primo momento, l'arrivo, è possibile solo se il luogo ha una sua identità, non soltanto culturale ma anche formale e figurativa, e comporta quasi sempre il transito da una zona all'altra. La possibilità di distinguere questo passaggio di stato è fondamentale e per questo è segnata dalla presenza di una soglia, a volte fisica altre semplicemente simbolica. L'incontro, invece, «è un ritrovo di diversità»²⁶: si ha quando il luogo offre più possibilità rispetto all'ambiente esterno ad esso e quindi si ha il riconoscimento della molteplicità che anima la città e allo stesso tempo la scoperta del luogo come totalità capace di contenerle tutte grazie a «una coerenza spaziale e a una forma unitaria, per cui

21 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 91.

22 Ivi, p. 62.

23 Ivi, p. 72.

24 cfr. C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 21.

25 cfr. C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., pp. 35-39.

26 Ivi, p. 36.



fig. 8

gli elementi del luogo sono determinati dall'insieme»²⁷.

Soggiorno e ritrovo segnano il raggiungimento di un traguardo; da un punto di vista formale ciò significa che la molteplicità della città «si dispone come prossimità prospettica»²⁸ e quindi consente ad ogni abitante di ritrovarsi parte della comunità pur mantenendo la propria individualità e diversità. I luoghi dell'accordo sono ben identificabili perché, storicamente, sono rappresentati dalle istituzioni perché capaci di mettere ordine nella molteplicità e di costruire un "comune". Un particolare tipo di accordo è il chiarimento: esso si ha quando la molteplicità è messa in ordine in un luogo che è coordinato «con un contesto cosmico. Con il termine "contesto" si vuole indicare qui una credenza e una visione del mondo che si esprime quale "luogo per eccellenza"»²⁹. Per favorire il chiarimento l'uomo costruisce immagini di Mondi ogni volta differenti, rispetto al contesto culturale a cui appartiene. Con contesto culturale intendiamo il campo definito da esperienze, immaginazioni e memorie personali che confluiscono in una collettività che a sua volta si identifica come gruppo proprio a partire dal convergere dei singoli individui su tali aspirazioni e istanze comuni. In questo senso, materiale e immateriale si fondono nella costruzione di una identità collettiva, di un comune³⁰ che tende a unire le persone e a mettere in atto un'opera di riconoscimento reciproco. L'ultimo momento, quello del ritiro e isolamento, si ha nella propria "casa", ovvero ogni

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 Ivi, p. 39.

30 v. F. Jullien, *L'identità culturale non esiste*, trad. it., Einaudi, Torino 2017.



fig. 9

volta in cui il luogo stabilisce un rapporto con l'abitante tale da offrire sicurezza ma, soprattutto, dare valore all'identità individuale. Casa è ogni luogo che «raduna il personale e il privato»³¹ offrendo «un'interpretazione personale del contesto comunitario»³².

Tutti questi momenti d'uso si fondono e si confondono in ogni spazio in cui si consuma l'azione dell'uomo, dalla scala urbana a quella architettonica; ritorna la similitudine con la linguistica dal momento che «il mondo della vita, nella sua totalità, può essere caratterizzato quale "spessimento" e "intreccio"»³³. Perché l'esistenza dell'uomo sia significativa, essa dovrebbe svolgersi in luoghi che articolano questi momenti, altrimenti si verificherebbe la perdita del luogo. Tuttavia, secondo Norberg-Schulz, essa non è causata soltanto dall'assenza di spazi in cui questi momenti possano avere luogo, ma «consiste soprattutto nella proposizione che il luogo ha perduto e va perdendo di identità, riguardo sia alla demarcazione sia al carattere»³⁴. Uno dei motivi della perdita è da ricercare nel fatto che «si sono interrotti i rapporti di continuità, così impoverendo la città antica ed avviando un processo di estraniamento della città contemporanea»³⁵ in cui «è venuto a mancare il rapporto biunivoco tra forma dello spazio pubblico e forma urbana»³⁶. In ogni caso, la

31 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 39.

32 *Ibid.*

33 *Ivi*, p. 40.

34 *Ivi*, p. 31.

35 M. Santangelo, *La costruzione dei luoghi urbani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Roma 2007, p. 125.

36 *Ivi*, p. 127.

questione non si esaurisce solo nella costruzione dei luoghi urbani; la perdita del luogo è dovuta anche a un problema di ordine figurativo che pone al centro l'immagine della città: l'abitato contemporaneo non trasmette più l'impressione di unità perché sparso e confuso nel paesaggio circostante e quindi non è più possibile stabilire un rapporto figura-sfondo come nel passato, in cui il paesaggio si offriva come sfondo omogeneo alla figura netta della città. Questo problema formale si traduce infine in un'alienazione dell'uomo perché «non è facile appartenere a un luogo in stato di vanificazione»³⁷.

La panoramica sul fare luogo permette di individuare due grandi questioni a cui sottoporre l'architettura che costruisce la città globale: la prima, legata all'esperienza dell'uomo, richiede all'architettura di mettere in opera un'articolazione degli spazi, sia nell'urbano che nella singola architettura, tale da consentire l'aver luogo dei momenti d'uso; la seconda, pone in evidenza quanto il progetto dovrebbe partire da una comprensione del contesto preesistente, puntando a una continuità con la sua identità tanto formale quanto culturale. Ci si propone di verificare quanto l'architettura che opera a partire dal mito della mondialità riesce a rispondere alle due questioni e quali sono le modalità che mette in campo per farlo. Si parte dall'indagare cosa significa "identità" per la città e l'architettura e in che modo questo concetto possa essere considerato ancora attuale oggi in particolare per la città globale abitata da una cittadinanza cosmopolita per la quale la diversità è un valore probabilmente più rappresentativo dell'identità.

3.3. *Identità molteplici e mutevoli*

L'identità di un individuo o di una comunità non si esaurisce esclusivamente nell'ambiente costruito, ma «gesti e rituali, abbigliamento e oggetti, linguaggio e altri segni ancora sono spesso altrettanto importanti»³⁸. Sicuramente, però, il luogo costituisce un supporto fondamentale dell'identità pubblica o privata al punto da poter affermare che «l'identità dell'uomo presuppone l'identità del luogo»³⁹. Per gli antichi romani, l'identità di ogni luogo era una proprietà trascendente rispetto alla vita umana e l'attribuivano all'esistenza di un'entità soprannaturale indipendente, il genius, uno spirito che dà vita al luogo e lo accompagna nel tempo determinandone il carattere. Da qui il concetto di genius loci che ha accompagnato la cultura architettonica individuando un approccio fenomenologico allo studio dell'ambiente.

37 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 33.

38 P. Von Meiss, *Dalla forma al luogo*, trad. it., Hoepli, Milano 1992, p. 173.

39 C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 22.

fig. 9 Julius Shulman, *Frey Residence*, 1956, Albert Frey, Palm Springs, California.
fig. 10 Andreas Gursky, *Madrid*, 1988.



fig. 10



fig. 11

Il concetto di spirito del luogo è trasversale e considera gli aspetti formali e visibili di un luogo come manifestazioni delle caratteristiche socio-culturali della comunità che lo abita e ha contribuito alla sua costruzione. Infatti, «identità vuol dire abitare un mondo comprensivo sia del luogo sia della comunità a cui si appartiene»⁴⁰. Il *genius loci* si esplicita a partire da due fattori: l'articolazione dello spazio e il carattere ambientale⁴¹, la cui totalità può essere descritta dall'espressione "spazio vissuto". Il carattere «denota sia un'atmosfera generale omnicomprensiva, sia la forma concreta e la sostanza degli elementi che definiscono lo spazio»⁴² che invece è organizzato tridimensionalmente al fine di mettere ordine tra gli elementi che compongono il luogo. Si può affermare che l'uomo si identifica in un luogo quando riconosce il valore specifico di questi fattori, ovvero quando essi non solo sono in grado di comprendere il luogo e di mostrare una certa coerenza con i suoi modi di vita, ma anche quando è in grado di orientarsi nello spazio vissuto e costruire un sistema di riferimenti che si traduce in una immagine mentale che traduce e particolarizza la realtà rispetto all'esperienza dell'individuo o, talvolta, di una intera comunità⁴³.

Contrariamente a quanto immaginato dagli antichi romani, il *genius loci* non è qualcosa che si determina in maniera indipendente dall'azione dell'uomo; anzi, l'abitare umano, inteso come costruzione

40 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 33.

41 cfr. C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 19.

42 Ivi, p. 13.

43 v. K. Lynch, *L'immagine della città* (1960), trad. it., Marsilio, Padova 2001.

di un habitat per lo svolgimento della vita, contribuisce in maniera fondamentale alla concretizzazione⁴⁴ dello spirito del luogo, in particolare, attraverso le funzioni del visualizzare, complementare, simbolizzare e radunare, con cui l'uomo interpreta e inserisce la sua esistenza nel luogo. Questo processo, se messo in atto in tutte le sue funzioni, definisce una "partecipazione creativa" che porta a un cambiamento del luogo e alla continua ridefinizione della sua identità. Oggi più che mai è chiaro che l'identità di un luogo non può essere immobile; come afferma Norberg-Schulz, essa

«non si possiede una volta per tutte, va sempre riconquistato [...]. Si può continuare a essere lo stesso senza essere uguale. [...] Dobbiamo cooperare a che il luogo "trovi se stesso" nel corso della storia. Ogni epoca svela alcune qualità del luogo e ne vela delle altre. Una tradizione non consiste soltanto di norme, ma anche di possibilità»⁴⁵.

È necessario che la trasformazione appaia «sempre e comunque attraverso un evento traumatico rispetto alla condizione d'origine»⁴⁶, altrimenti non sarebbe creativa di nuove condizioni, ma semplicemente constativa e conservatrice di una realtà che, sebbene storicamente consolidata, potrebbe non essere in grado di rispondere ai modi di vita attuali.

La preoccupazione fondamentale del progetto è allora trasformare fisicamente l'ambiente che l'uomo abita reinterpretando ogni volta il suo rapporto con il luogo in un'ottica di "costante mutamento". Certamente, l'attività dell'architetto si consuma nel bilanciare gli effetti di questo trauma e far sì che la ferita sia ben "cicattrizzata" nel tessuto della città. Nella cultura del progetto, il costante mutamento è espresso dalla dialettica tradizione e progresso e quindi nel modo in cui ogni epoca ha inteso la propria relazione con la storia. Secondo Rogers «il significato di "tradizione" acquista maggior profondità ed ampiezza se s'identifica in un concetto che non è mai statico e ripetibile ma che contiene in sé stesso le energie necessarie al senso di evoluzione»⁴⁷. Ciò è possibile se si riducono i materiali del luogo consegnati dalla storia alla loro essenza, rendendoli disponibili non tanto all'interpretazione ma all'intuizione artistica capace di mettere in atto una trasfigurazione⁴⁸ che vada oltre l'imitazione e la ricerca dell'uguaglianza con il modello di riferimento. Proprio grazie a questa trasfigurazione ogni forma assume la specificità data dal tempo – dal Mondo – del progettista che l'ha pensata.

44 «"Concretizzare" significa qui rendere il "generale" visibile come situazione concreta e locale» da C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 10.

45 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., pp. 54-55.

46 P. Zeman, *op. cit.*, p. XV.

47 E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2020, p. 87.

48 cfr. Ivi, p. 88.

fig. 11 Andreas Gursky, *Kairo, Overview*, 1993, Il Cairo.
figg. 12-14 Alison e Peter Smithson, *Golden Lane*, 1952, Londra.



fig. 12



fig. 13



fig. 14

fig. 15 Il tipo della chiesa e le sue variazioni.
fig. 16 Alvar Aalto, Villa Mairea, 1960, Noormarkku.

Se si considera il significato del termine, identità indica «l'eguaglianza di un oggetto rispetto a sé stesso»⁴⁹. Nella realtà che sperimentiamo ogni giorno è facile comprendere quanto questo sia una proprietà del tutto ideale che difficilmente trova un riscontro nei fenomeni. Forse anche per questo, erroneamente si è portati a pensare che l'identità di un luogo preveda la sua immutabilità, ricercando un principio di ripetizione nel tempo che assicuri una continuità nella costruzione dei luoghi. Tuttavia, se di continuità si può parlare, bisogna allora riferirsi alla ripetizione di somiglianze strutturali e non di uguaglianze formali. Il principio di somiglianza, infatti, consente di portare un grado di generalità che riesce a localizzarsi rispetto a una contingenza ogni volta diversa, sebbene si faccia riferimento sempre allo stesso luogo.

Questo rapporto tra generale e particolare è stato declinato da una parte della cultura architettonica introducendo il concetto di "tipo", che «si definisce per la presenza di una invariante formale che si manifesta in esempi diversi e si situa a livello della struttura profonda della forma»⁵⁰. Carlos Martí Arís, sebbene in termini differenti, affronta il problema del *genius loci*, utilizzando l'espressione "anima della città". Facendo riferimento al pensiero di Aldo Rossi⁵¹, il costante situarsi del tipo porta all'individualità dei fatti urbani e alla loro irriducibilità, cosicché «l'architettura, radicandosi in uno spazio preciso, resta avviluppata nelle caratteristiche del luogo, e risulta perciò letteralmente irripetibile»⁵². In questo modo, l'anima della città si definisce a partire dal processo dialettico tra tipo e luogo, laddove il primo «rappresenta la dimensione generica, universale e astratta, mentre il luogo si identifica con gli aspetti particolari, singolari e concreti»⁵³. Nelle città della storia si può osservare come questo processo abbia portato a una ripetizione tipologica dovuta alla sedimentazione di una idea che, secondo Martí Arís, ha successo perché risponde coerentemente con i modi di vita del luogo. In questo senso, l'identità di un luogo deriva da una ripetizione formale di un tipo che manifesta gli atteggiamenti umani, una ripetizione però che si consuma nel tempo, accumulandosi nello spazio al punto da creare «una specie di topografia artificiale che arriva a confondersi con il luogo stesso»⁵⁴.

Il concetto di tipo è spesso utilizzato non solo come strumento conoscitivo e analitico dell'architettura, ma anche come strumento per il progetto. L'ipotesi su cui si basa l'utilizzo del tipo come strumento operativo è che l'architettura, nella storia, sia «sempre

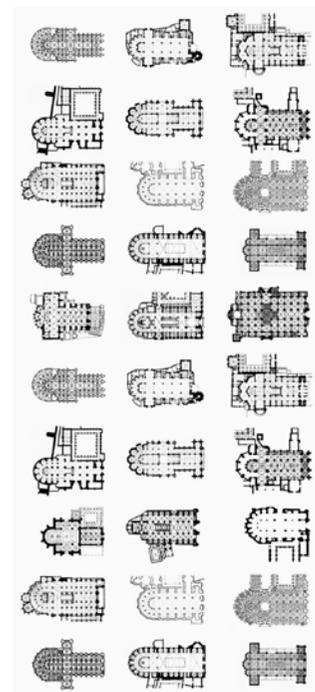


fig. 15

49 Definizione "identità" da Treccani Enciclopedia Online.

50 C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità* (1993), trad. it., CittàStudi Edizioni, Novara 2006, p. 12.

51 v. A. Rossi, *L'architettura della città* (1966), Il Saggiatore, Milano 2018.

52 C. Martí Arís, *op. cit.*, p. 85.

53 Ivi, p. 88.

54 Ivi, p. 94.



fig. 16

stata considerata un sapere suscettibile di catalogazione»⁵⁵ e quindi non la si dovrebbe considerare come un'arte sottoposta all'invenzione individuale. Tuttavia, è possibile constatare quanto, soprattutto con l'esperienza condotta dal Movimento Moderno, i tipi tradizionali siano stati sottoposti a innovazione, guidati dalla ricerca di una forma che partisse dallo spazio e dall'intimità dell'uomo. Questa necessità è dovuta sicuramente alla presa di coscienza del fatto che «finora le immagini del mondo offrivano interpretazioni ideali e statiche della presenza, mentre quella della nostra epoca non può che essere pluralista e dinamica»⁵⁶. Si pensi in questo senso al lavoro compiuto dai maestri Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Alvar Aalto, i quali hanno basato il proprio lavoro «su un concetto dinamico che non ammette alcuna conclusione formale»⁵⁷.

Gli architetti del Moderno avevano compreso che l'apertura globale della società avrebbe comportato una moltiplicazione delle differenze e a partire da questo, secondo Norberg-Schulz, erano riusciti a mettere in opera «la comprensione del mondo come interazione di modi di essere»⁵⁸. Per comprendere appieno l'intensità del lavoro da loro compiuto, è necessario compiere un passaggio da una visione strutturalista, a cui evidentemente appartiene il concetto di tipo, a una fenomenologica che mette al centro la relazione esperienziale dell'uomo con lo spazio vissuto. Da questo punto di vista, "modi di essere" è una espressione che indica ciò

55 Ivi, p. 13.

56 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 312.

57 N. Rogers, *Gli elementi...*, cit., p. 105.

58 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 312.



fig. 17



fig. 18



fig. 19

che persiste delle cose ed essi «non sono archetipi statici, ma forme aperte e liberanti che agiscono senza perdere quell'identità, che è pur sempre la stessa senza essere uguale»⁵⁹. Soprattutto, si fa riferimento all'essenza dello spazio e delle cose nella loro relazione con il vissuto dell'uomo.

Paradossalmente, se la mondializzazione sembra comportare una omologazione culturale, allo stesso tempo è innegabile che essa apre ad opportunità di confronto culturale finora inedite: «l'era dei network globali che abbracciano tutti i campi è proprio l'era della molteplicità di identità e differenze, della molteplicità delle nazioni, delle nature, delle psicologie e delle biologie»⁶⁰. Fare riferimento ai modi d'essere consente di considerare questa molteplicità in architettura allontanando la prospettiva dell'omologazione perché non si farà riferimento a un "tipo" della mondializzazione, quali potrebbero essere il grattacielo o l'aeroporto, ma alla complessa esperienza spaziale che definisce l'architettura Terrestre, la quale può essere messa in opera in ogni luogo.

Nel considerare questa molteplicità, si porta avanti una visione coerente con l'idea di identità culturale proposta da François Jullien, il cui pensiero filosofico considera l'identità come un processo basato sulla trasformazione continua che parte proprio da una interazione tra le parti che si concretizza come un dialogo tra culture⁶¹. Probabilmente, mai prima d'ora così tante culture avevano preso parte al dialogo; bisogna comprendere quanto sia possibile oggi mettere in opera dei processi che rendano l'incontro tra culture creativo per l'architettura. Il superamento dell'identità come univoca e immutabile e il passaggio a una cittadinanza che si compone di differenze e molteplicità culturali, apre allora a una provocazione: se la specificità è stata finora la risposta con cui l'architettura ha concretizzato le diverse identità locali, allora la genericità messa in opera nella città globale potrebbe costituire ugualmente un valore perché capace di rappresentare la diversità che la abita.

È utile fare chiarezza su due aggettivi – generico e omologo – spesso abusati nell'affrontare la mondializzazione. Il termine "generico" non ha lo stesso significato di "omologo", anzi, esattamente il contrario: il primo indica qualcosa «che concerne tutto un genere, quindi non specifico»⁶² e per questo è inclusivo, il secondo invece descrive qualcosa «che corrisponde a un altro, che è della stessa specie»⁶³ e per questo è esclusivo. Se, infine, la storia consolidasse e legittimasse la genericità di questi spazi attraverso la loro ripetizione, perché coerenti con i modi di vita della cultura globale, allora potrebbe la

59 Ivi, p. 75.

60 M. Wigley, *Il luogo*, in *Triennale di Milano. XIX Esposizione Internazionale. Identità e differenze*, Catalogo della Mostra, Electa, Milano 1996, p. 33.

61 v. F. Jullien, *op. cit.*

62 Definizione "generico" da Treccani Enciclopedia online.

63 Definizione "omologo" da Treccani Enciclopedia online.

genericità diventare un carattere di identità, magari di un'identità planetaria? Certo, è innegabile che, a partire dal lavoro svolto da Koolhaas, il termine generico abbia assunto una connotazione ormai consolidata e difficilmente disponibile a nuove significazioni e, d'altra parte, non tutta l'architettura generica mostra questa capacità di rappresentare le differenze. Per questo motivo, si sceglie di utilizzare l'aggettivo "generoso" che, pur condividendo con generico la radice etimologica, indica con maggiore chiarezza l'accezione qualitativa legata all'inclusività. Il modo d'essere generoso dell'architettura si rende disponibile all'accadere dell'incontro della diversità, cosicché infiniti scarti possono trovare posto, avere luogo e interagire.

3.4. L'architettura, una "parola rubata e restituita"

Secondo Jullien, storicamente i due modi con cui l'uomo ha gestito finora la diversità culturale sono stati l'uniformità e l'assimilazione che però si sono rivelati inadeguati a interpretare la complessità della società contemporanea, non più definibile in maniera riduttiva dall'opposizione universale/particolare, o globale/locale. La soluzione alternativa proposta dal filosofo francese è il passaggio lessicale e di significato da differenza a scarto e da identità a risorsa. In sintesi, mentre la differenza è legata all'identità nella misura in cui presuppone un genere comune tra termini simili, lo scarto, invece, in quanto confronto attivo tra due termini, ci porta a uscire dalla prospettiva identitaria: definisce delle risorse attraverso una riflessione, cioè il confronto con l'altro. Riprendendo le sue parole:

«se oggi come oggi constatiamo che, sotto il rullo compressore dell'uniformazione mondiale portata dalla legge del mercato, le differenze culturali tendono ad appiattirsi e a sfumare, riducendo così la cultura mondiale a un sempiterno facsimile, per resistere è necessario aprire immediatamente nuovi scarti»⁶⁴.

Nel solco di questa idea trova spazio il dialogo tra culture, che nella storia è stato immaginato in modi diversi, ma spesso «in molti hanno sognato una sintesi in cui le culture si accordano e si completano formando un insieme unificato. È il sogno di una felice intesa in cui le divergenze verrebbero meno, in cui il comune, assorbendolo, avrebbe la meglio sul diverso»⁶⁵. La sintesi così descritta rappresenta una complementarità delle culture e mostra numerosi limiti: non porterebbe a una nuova forma culturale ma all'imposizione di un comune denominatore tra esse. In questo senso, si tratterebbe di

64 cfr. F. Jullien, *op. cit.*, p. 62.

65 Ivi, 73.

figg. 17-18 Le Corbusier, *Maison La Roche*, 1923, Parigi. (foto dell'autore)
fig. 19 Le Corbusier, *Immeuble Molitor, Casa studio*, 1931-1934, Parigi. (foto dell'autore)

un'uniformazione camuffata. Jullien oppone alla sintesi l'analisi: «tutto il diverso delle culture verrà scomposto in elementi primi per distinguervi quello che concorderebbe»⁶⁶. In questo caso, si avrebbe una convergenza tra culture, rischiando di perdere l'aspetto più singolare di ognuna. Per questo motivo si contrappone all'analisi e alla sintesi una terza via che possa costituire un «comune logico dell'umanità»⁶⁷, da ricercare nelle condizioni che rendono possibile un discorso sensato: le regole del linguaggio.

La mondializzazione apre a un pianeta in cui aumentano esponenzialmente scambi non solo di tipo economico, ma anche culturale. È la possibilità di questi scambi a rendere la cultura globale non chiusa, ma aperta e costantemente in fieri. In che modo questa intensa comunicazione può contribuire al fare luogo dell'architettura? Riprendendo l'idea proposta da Jullien e introdotta precedentemente, possiamo ipotizzare che questo processo avvenga per mezzo di molteplici dialoghi. L'Occidente ha iniziato a dialogare con altre culture proprio nel momento in cui ha perso la propria forza, quando non è riuscito più a imporre il proprio universale nel mondo. Uno dei problemi principali di questo dialogo risiede nella lingua utilizzata per comunicare: si fa spesso ricorso a un'unica lingua, l'inglese *globish*. Si tratta di una riduzione semplicistica per un incontro proficuo; l'uso di una sola lingua presuppone maggiore comodità ma anche una più alta probabilità di uniformazione. Questo comune non attiva le risorse proprie di ogni cultura per questo motivo «il dialogo può svolgersi soltanto nella lingua di entrambi, ovvero tra queste lingue: nel tra aperto dalla traduzione [...] che attiva le risorse delle lingue mettendole in rapporto tra loro»⁶⁸. Una delle caratteristiche principali della traduzione, che risiede anche nella sua etimologia, è la capacità di far emergere le differenze – gli scarti.

Alla luce di queste considerazioni ha senso chiedersi se esista un linguaggio *globish* anche per l'architettura, evidentemente omologato e omologante, o se invece sia possibile affermare che la mondializzazione offre anche l'opportunità di un incontro tra culture architettoniche diverse. La risposta a questa domanda può essere rintracciata nella storia, prendendo come riferimento alcune esperienze architettoniche la cui origine non è univoca. Gli esempi che si riportano sono legati a esperienze coloniali o imperiali, ovvero all'importazione di un bagaglio di immagini in un luogo straniero, o per richiamare la terra natia o per imporre la propria cultura ad altre. Il primo caso, e forse il più noto, è quello delle colonie greche e la relativa diffusione dell'architettura templare in tutto il Mediterraneo e, in modo particolare, nei luoghi della Magna Grecia. Come è

66 Ivi, 75.

67 Ivi, 76.

68 Ivi, p. 82.

noto, i templi erano costruzioni che utilizzavano un codice comune, basato su ordini architettonici inizialmente legati a una particolare provenienza etnico-geografica; il dorico nasce nel Peloponneso, mentre l'ordine ionico verosimilmente nell'Asia Minore. Mentre il primo risente della cultura dei Dori, nel secondo è possibile rintracciare delle risonanze delle vicine culture orientali. Il modo in cui questi ordini, così localizzati, siano riusciti a farsi portatori di una «ellenicità» è una questione affidata ancora una volta a un processo di mitizzazione.

Analogamente, anche l'architettura romana «fu soprattutto un'espressione omogenea del potere imperiale; affondando le sue radici in una comprensione generale del luogo, non divenne mai astratta e rese anche possibili future sintesi di generale e locale»⁶⁹. Questi processi sono possibili evidentemente in un mondo attraversato da flussi di persone e di informazioni che favoriscono scambi culturali. Bisogna attendere forse l'architettura romanica per poter osservare una tale differenziazione di una lingua in derivazioni locali particolari⁷⁰. Il romanico nasce a partire dall'esigenza di definire «un denominatore comune per la presenza europea, in grado di accomunare Sud e Nord e di adeguarsi a situazioni locali»⁷¹. Un denominatore che ritrovò nel cristianesimo, e nella cristianità, il Mondo culturale al quale fare riferimento, diffondendosi così in tutta Europa. Ma ancora una volta, l'architettura si dimostrò pronta al dialogo con contesti differenti: nato al Sud, al contatto con il Nord «si avviò verso la smaterializzazione nordica che doveva essere operata dal gotico»⁷² che, a sua volta, viaggiò di nuovo, localizzandosi e regionalizzandosi. Probabilmente, grazie all'apparire di queste differenze e nel suo articolarsi rispetto ad esse, il codice linguistico dello stile riuscì ogni volta ad emergere e a farsi regola.

Quanto descritto concerne la capacità dell'architettura di migrare influenzando la costruzione di luoghi altri. In passato, erano i monumenti a farsi rappresentanti di un carattere che viaggiava per mezzo di codici, appunti e disegni⁷³. Gli esempi citati devono il loro successo proprio a questa condizione e per questo sembrano condurre la riflessione lontano dal modo d'essere. Sicuramente, costituendosi come una lingua con una grammatica e una sintassi comprensibili, lo stile si è affermato come un modo per far dialogare l'universale col particolare. La caratteristica degli stili è di essere «dotati di mobilità, il che li differenzia dall'architettura popolare, relativamente statica e subordinata al luogo»⁷⁴; essi si mettono al servizio di un concetto universale, un mito forse, per consentirne

69 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 277.

70 cfr. Ivi, p. 281.

71 Ivi, p. 284.

72 Ivi, p. 285.

73 cfr. P. Zermani, *op. cit.*, p. IX.

74 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 269.

Il "furto" del bungalow
 fig. 20 Un "originale" bungalow indiano.
 fig. 21 Progetto di un Bungalow, 1891, R. A. Briggs, Regno Unito.
 fig. 21 Casa a Swanage, 1898, C. F. A. Voysey.

«Pure American-Canadian Style»
 fig. 20 Global Villas, 2002, Guang Dong, China.
 fig. 21 Annuncio pubblicitario, China Daily, aprile 1994.



fig. 15



fig. 15

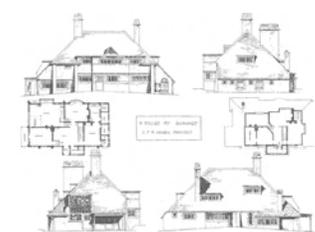


fig. 15

la propagazione e la differenziazione. Ma proprio questa capacità è stato il motivo per cui, a partire dal XIX secolo, «l'architettura degli stili venne usata liberamente senza riferimenti alle sue radici»⁷⁵, dimostrando i limiti di questi sistemi linguistici codificati. Per questo motivo, si riportano ora altri casi, non direttamente collegabili a uno stile.

Con l'avvento dell'era coloniale, nei paesi soggetti al dominio esterno l'incontro aveva luogo nel seguente modo: mentre i colonizzatori esportavano i propri modelli architettonici, la cultura originale delle colonie influenzava la produzione architettonica e artistica dei conquistatori. Tuttavia, mai nella storia questo trasferimento si è verificato in maniera completamente innocente. I conquistatori costruivano il proprio bagaglio di immagini dei luoghi colonizzati ognuna delle quali capace di veicolare dei concetti mitizzati. Questo processo era ovviamente unidirezionale, non si basava su un dialogo ma sulla volontà di dominio. Alcune culture, riconoscibili all'interno di precisi confini nazionali, conquistavano altre. Si trattava di sistemi chiusi e limitati a specifici confini politicamente definiti. King, in *Spaces of Global Cultures*, utilizza due esempi per spiegare l'incontro tra culture diverse nel campo architettonico in un ambito coloniale e imperialista: il Palazzo Presidenziale di New Delhi e il tipo del bungalow. Il primo è un edificio progettato all'inizio del XX secolo da Edwin Lutyens. «prolifico architetto di case di campagne in Inghilterra, un architetto imperiale per eccellenza»⁷⁶, influenzato dal movimento dell'Arts and Crafts e dall'architettura vernacolare inglese. Chiamato a disegnare la nuova capitale indiana e in particolare la sede del governo, egli apparentemente rinnega la sua eredità Arts and Crafts⁷⁷. Un'analisi più attenta rivela invece che il Palazzo Presidenziale sicuramente richiama l'architettura indiana ma questi richiami potrebbero riferirsi più ai dettagli che all'intero edificio classico massivo⁷⁸ che, come afferma Jane Ridley è «una dichiarazione di dispotismo imperiale»⁷⁹. Il bungalow, invece, è un tipo architettonico che ha subito la sorte inversa: esso è un «prodotto ibridato dell'imperialismo, trapiantato dall'India, nei primi decenni del XX secolo e diventata la casa suburbana per eccellenza»⁸⁰. Rubato da un luogo e spogliato del suo significato originale, viene riportato nel mondo a rappresentare un generico concetto di abitare suburbano, di «suburbanità».

La cultura globale attuale, in cui i modi di vita sono sempre

75 Ivi, p. 309.
 76 A.D. King, *op. cit.*, p. 166.
 77 cfr. K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1985, p. 49.
 78 cfr. A.D. King, *op. cit.*, p. 166.
 79 J. Ridley, *Edwin Lutyens, New Delhi and the Architecture of Imperialism*, in «Journal of Imperial and Commonwealth History», n. 26 (1998), p. 67.
 80 A.D. King, *op. cit.*, p. 103.



fig. 15



fig. 15

più spesso universali, è caratterizzata dall'assenza di un codice architettonico e da diverse condizioni degli elementi che se «assunte in una determinazione positiva, offrono pure il nucleo germinale di nuove singolarità. Si tratta di condizioni contaminate, ma vive, dell'architettura»⁸¹. Ancora e con maggiore forza, è possibile riconoscere migrazioni architettoniche culturali e materiali. Ne è un esempio l'esperienza condotta da David Adjaye, il quale con queste parole descrive il processo di costruzione e progettazione del Padiglione del Ghana alla Biennale d'Arte di Venezia del 2019:

«abbiamo portato la sabbia dal Ghana, da un luogo appena fuori Accra, e l'abbiamo mescolata con un po' di cemento lateritico, un sistema tradizionalmente utilizzato nelle case della zona del Sahel, in Ghana. Poi abbiamo chiesto agli stuccatori veneziani di metterlo in opera, di interpretare questa tecnica di intonacatura, dall'effetto grezzo. Quindi è davvero uno scambio tra queste due culture, dove l'una porta il materiale e l'altra porta la tecnica»⁸².

Questo modo di intendere il progetto è riassumibile nel pensiero del Regionalismo Critico, introdotto dai critici Alexander Tzonis e Liane Lefaivre e ripreso in seguito da Kenneth Frampton, che si affronta in maniera più approfondita nel capitolo 5, come una delle modalità con cui l'architettura ha interpretato la relazione tra il progetto e un contesto non più soltanto locale ma anche planetario. In generale, riprendendo la metafora della migrazione, potremmo affermare che a migrare e a viaggiare sono modi d'essere e non stili.

81 P. Zermani, *op. cit.*, p. IX.
 82 G. Ricci, *David Adjaye progetta il padiglione del Ghana come "scambio tra due culture"*, in Domusweb, 10 maggio 2019. Disponibile online: <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2019/05/09/david-adjaye-progetta-il-padiglione-del-ghana-come-scambio-tra-due-culture.html> [6 gennaio 2022]

Si è già utilizzato il mito per spiegare il modo in cui modelli differenti di architetture e di spazi urbani riescono a migrare da un luogo a un altro facendosi portatori di un generico concetto di mondialità. Il mito consente di comprendere in che modo può avvenire un processo di traduzione all'interno di un dialogo transculturale. La sua proprietà più importante, riportando le parole di Barthes, è che esso

«è una parola rubata e restituita. Solo che la parola riportata non è più interamente quella sottratta: nel riportarla, non la si è esattamente rimessa al suo posto»⁸³.

L'utilizzo del termine "parola" non esclude la produzione architettonica perché indica «ogni unità o sintesi significativa, verbale o visiva che sia»⁸⁴. L'architettura è sicuramente una "sintesi significativa" per la sua capacità, in quanto opera d'arte, di concretizzare oggetti più alti.

Nel rapporto tra contenuto e forma, il mito agisce deformando il significato, ovvero privando la forma della propria storia e trasformandola in un "gesto" cosicché è possibile riconoscere il mito in «un sistema ideografico puro»⁸⁵. Per questo motivo, il mito della mondialità, come gli altri, si propaga attraverso immagini e diagrammi, perché l'immagine si offre come totalità sintetica ma ambigua abbastanza da accogliere una deformazione del significato. Si stabilisce così un'analogia tra due termini, uno generale e uno particolare, necessaria anche nel caso dell'architettura: si può sicuramente costruire un edificio o uno spazio urbano che si presti formalmente a contenere il concetto di mondialità. Ma perché quell'edificio sia davvero espressione del concetto di mondialità è necessario che ci sia un rapporto di somiglianza tra quell'edificio specifico e il mito della mondialità radicato nell'immaginario collettivo globale. Si badi bene: una somiglianza, non una identità, perché «la forma lascia cadere molti dati analoghi e ne trattiene solo alcuni»⁸⁶, al contrario «un'immagine totale escluderebbe il mito, o almeno gli imporrebbe di cogliere in lei solo la propria totalità»⁸⁷.

In sintesi, il dialogo transculturale ha il mito come oggetto e il concetto di mondialità che esso comunica è reso intellegibile per mezzo di immagini. L'immagine diventa quindi la "lingua" del dialogo rendendo davvero possibile e comprensibile la comunicazione planetaria. Nel precedente paragrafo si è inteso andare oltre il concetto di tipo per arrivare alla definizione del modo d'essere per affermare la necessità di ricercare una esperienza spaziale

83 R. Barthes, *op. cit.*, p. 207.

84 Ivi, p. 193.

85 Ivi, p. 208.

86 *Ibid.*

87 *Ibid.*

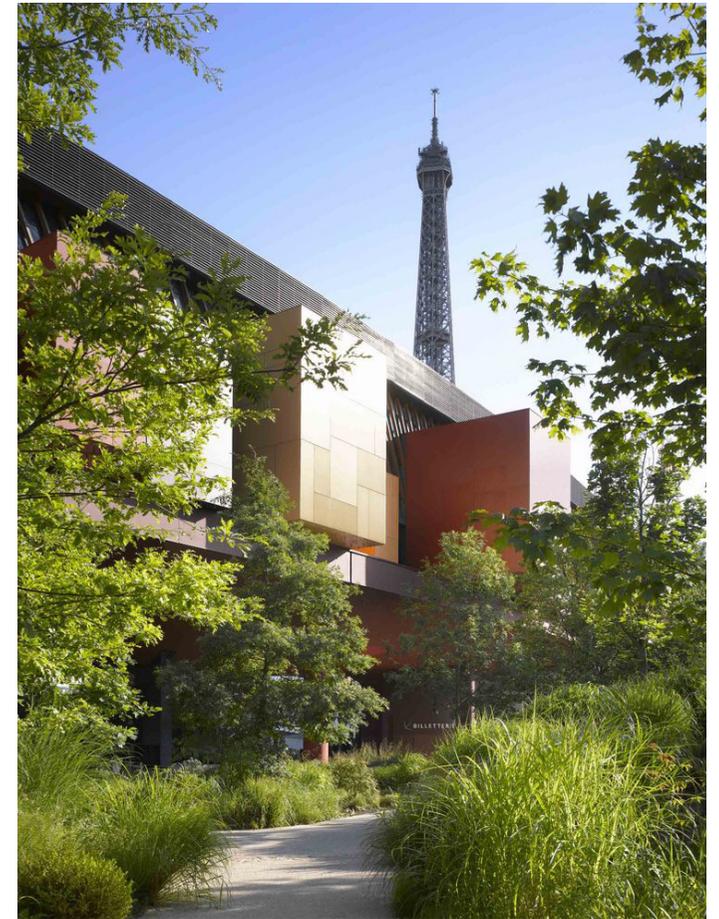


fig. 22 Roland Halbe, Musée du Quai Branly, 2006, Ateliers Jean Nouvel, Parigi.

della mondialità che è perseguibile per mezzo dell'articolazione delle forme e l'organizzazione dello spazio. Ora, si afferma la volontà di non ricercare uno stile della mondialità perché essa non è riassumibile in un codice linguistico; si può invece riflettere su un'estetica della mondializzazione, una possibilità indagata nell'ultimo capitolo e che consente di richiamare ancora una volta la dimensione esperienziale dell'ambiente costruito.



fig. 23 Berenice Abbott, *Grand Central Station*, 1941, New York.

cap. 4

Il compito dell'architettura: "aprire" un Mondo

È lo spirito che si
costruisce il proprio corpo.

Adolf Loos⁸⁸

L'architetto, attraverso la sua pratica, ha la capacità di «registrare ed esprimere rapporti logicamente inspiegabili e quindi non quantificabili»⁸⁹ e lo fa costruendo luoghi che interagendo col contesto preesistente fisico o culturale concorrono alla definizione dell'identità di una comunità e al suo rinnovamento nel tempo. Solo quando l'attività umana del costruire supera il soddisfacimento della «dimensione strettamente pratica e utilitaristica e quando si fa strada un'esigenza qualitativa nel modo di vivere, l'architettura si mostra in maggior misura nella sua vera essenza»⁹⁰ e si riconosce come arte perché, come spiega Heidegger, attraverso le sue opere riesce a presentificare significati superiori, ovvero a concretizzare «oggetti o "valori" più alti. Dà espressione visiva a idee che significano qualcosa per l'uomo [...]. Tali idee possono essere sociali, ideologiche, scientifiche, filosofiche o religiose»⁹¹. L'opera architettonica, portandole in forma costruita non solo aiuta a conservarle e a comunicarle, a renderle comuni, ma soprattutto mette in opera un processo di "svelamento" di ciò che è nascosto, una vera e propria rivelazione, che i greci chiamavano *alethéia*⁹².

Nel tempo la capacità dell'architettura di "aprire" a oggetti di ordine superiore si è concretizzata in diverse architetture e spazi urbani, ognuno dei quali in accordo col proprio "Mondo". Si specifica che l'utilizzo dell'iniziale della parola maiuscola serve per indicare non un mondo geografico, ma uno specifico ambiente culturale di riferimento che, nella nostra contemporaneità, coincide con il pianeta stesso. Come spiega Norberg-Schulz, ogni immagine architettonica

«oltrepassa le sue componenti costitutive [...], è un'espressione corporea di presenza, una imago mundi. [...] L'architettura [...] è tipicamente intersoggettiva, e volta all'impegno di

89 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 10.

90 B. Taut, *op. cit.*, p. 31.

91 C. Norberg-Schulz, *Significato in...*, cit., p. 267.

92 cfr. M. Heidegger, *Tempo ed essere...*, cit., p. 184.

offrire all'uomo un radicamento nello spazio e nel tempo. Ma, dato che la vita è movimento che elude le radici, non si tratterà di un appoggio fisso, bensì di un luogo-struttura che "apre" un mondo»⁹³.

Il "radicamento sfuggevole", a cui fa riferimento il critico norvegese, è in realtà quella tensione tra *genius loci* e *genius saeculi* che spinge da sempre la ricerca architettonica portandola a progredire nel tempo. Si intende ora legare i concetti mitici al Mondo di cui l'architettura si fa immagine. Sono proprio i concetti mitici che nella storia hanno condotto al proliferare di quelli che sono stati indicati comunemente come stili architettonici, ma a cui preferiremo d'ora in poi riferirci come "modi d'essere", un'espressione che meglio indica ciò che persiste delle cose e la caratteristica dell'architettura di riuscire a farsi immagine di uno stesso concetto pur in luoghi differenti.

Nel corso della storia è possibile rintracciare alcuni modi d'essere dell'architettura capaci di concretizzare negli edifici il Mondo degli uomini che li edificarono in maniera più o meno coerente con i diversi contesti geografici in cui essi si situano. Si tratta di architetture che traggono il proprio significato tanto dal luogo specifico quanto da credenze, aspirazioni e intenzioni appartenenti a un contesto più ampio e quindi più difficilmente individuabile geograficamente. Se nel precedente capitolo, in sintesi, si è inteso portare avanti una riflessione sulla relazione tra luogo e architettura, ora si pone invece la necessità di indagare il modo in cui il *genius saeculi*, altrimenti noto come *Zeitgeist*⁹⁴ – Spirito del Tempo, influenza il modo di concepire l'opera architettonica.

La condizione del nostro tempo a cui si fa riferimento è quella descrivibile nel concetto mitico della mondialità e interessata da tentativi sempre più numerosi volti al superamento della dialettica tradizionale globale/locale e dall'emergere di un modello dinamico di rapporti tra flussi globali e realtà locali che portano alla nascita della cultura globale⁹⁵ e di una cittadinanza cosmopolita che richiede sempre di più luoghi urbani in cui sentirsi rappresentata. Va

93 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 11.

94 Il termine viene utilizzato per la prima volta nel 1769 come traduzione in lingua tedesca dell'espressione *genius saeculi* da parte del filosofo Johann Gottfried Herder. Successivamente, lo si ritrova anche nel *Faust* di Wolfgang Goethe, ma sicuramente è stato reso fondamentale in campo filosofico e culturale da Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito*. In campo architettonico, il concetto ha sicuramente contribuito allo sviluppo della modernità con la ricerca di un'architettura che rappresentasse e accogliesse coerentemente la cultura e i modi di vivere del tempo. Una ricerca che è alla base del lavoro dei maggiori architetti e scuole del primo Novecento: l'Art Nouveau, nelle sue diverse declinazioni regionali, e la ricerca di un nuovo "stile" moderno in opposizione all'eclettismo storicista del XIX secolo; Adolf Loos che con la sua rivista *Das Andere*, pubblicata a Vienna nel 1903, e con le sue opere esortava i suoi concittadini a stare al passo con le civiltà più avanzate dell'epoca; Walter Gropius e Peter Behrens, tra gli altri, che cercarono di dare forma alla nascente società industriale; Le Corbusier e l'Esprit Nouveau; Mies van der Rohe, il quale afferma con chiarezza che «l'architettura è la volontà di un'epoca concepita in termini spaziali» (L. Mies van der Rohe in K. Frampton, *Storia...*, cit., p. 185).

95 v. A.D. King, *op. cit.*

affermandosi con sempre più forza un'idea del mondo come unità che non è sintomo di un atteggiamento riduzionistico e neppure olistico, ma di una moltiplicazione dei punti di vista al fine di complicarli per mezzo di nuove varianti che è alla base del concetto di Terrestre proposto da Latour. Il filosofo francese intende offrire una nuova coordinata per orientarsi nella realtà culturale contemporanea che questa ricerca vuole proporre anche come una lente per osservare diversamente la produzione architettonica mondiale.

4.1. *Imago mundi: architetture come chiarimenti*

I fatti fisici che danno forma a un luogo raccontano la storia dei suoi abitanti, il loro stare nel mondo, la loro cultura e le loro credenze. Alcuni di questi fatti possono essere considerati come degli "aggettivi" capaci di qualificare lo spazio tanto da renderlo un luogo; si tratta di "cose" che sicuramente "spiegano" l'ambiente⁹⁶, intendendo con quest'ultimo termine l'insieme indissolubile costituito dal luogo e i suoi abitanti. Per comprendere come alcuni spazi urbani riescano ad aggettivare una città, si può fare riferimento ai momenti d'uso descritti nel capitolo precedente. In particolare, ci si sofferma su quello del chiarimento che assume un ruolo fondamentale nella costruzione urbana. Infatti, mentre nell'accordo gli uomini si ritrovano in uno spazio come parte di una stessa comunità, il chiarimento porta nella quotidianità del mondo della vita un ordine superiore che trascende il particolare e il contingente. Questo momento si può esplicitare in più architetture della città, perché ognuna di esse coordina un contesto culturale ogni volta differente e che si lega a un momento preciso della storia.

All'interno delle città sono sempre esistiti dei luoghi capaci di chiarire l'appartenenza di una comunità a un Mondo in un preciso momento storico, ovvero «di portare in presenza un contesto fino ad allora sconosciuto»⁹⁷. Una caratteristica particolarmente interessante è la loro capacità di mettere in opera il Mondo e, incredibilmente, nella loro singolarità riuscire a significare il tutto in cui sono situate. Un esempio eccezionale in questo senso è la città di Urbino; la città ducale è presa come riferimento da Norberg-Schulz per spiegare il modo in cui gli architetti operanti in città riuscirono a comprendere fino in fondo le complessità del luogo per infine riunirlo in un contesto ideale superiore, quello rinascimentale. Indagando a fondo la città è possibile scoprire come

«colonne, cornicioni e frontoni suggeriscono un'universalità che non appartiene specificamente alla terra di Urbino, ma la coinvolge in un contesto maggiore. [...] Le case e le strade

96 cfr. C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 16.

97 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 111.



fig. 24



fig. 25

di Urbino appartengono al costume locale, mentre i motivi e gli spazi esplicatori rappresentano uno stile più universale»⁹⁸.

Le opere realizzate nel Rinascimento a Urbino non solo riescono a concretizzare un ideale universale, ma dimostrano anche che i loro architetti avevano fino in fondo compreso l'identità del paesaggio della campagna e del territorio urbinato. Dalla comprensione del locale e dalla sua compromissione con l'universale nascono architetture, come il Palazzo Ducale, che concorrono all'identificazione della città come una singola architettura, un'unità strutturale.

L'osservazione di queste architetture, che riescono a farsi testimonianza concreta e visibile di una data cultura, riporta alla riflessione condotta un secolo fa da Bruno Taut sulla *Stadtkrone*, la Corona della Città. Il testo di Taut si presenta come un manifesto che parte da una osservazione: la mancanza di spazi e manufatti capaci di chiarire il posto della comunità all'interno di un ordine superiore nella città a lui contemporanea. Da qui scaturisce una insofferenza dell'architetto tedesco che afferma:

98 Ivi, p. 47.

«dev'esserci qualcosa nel petto di ogni uomo che lo elevi al di sopra dell'immanente, che gli dia il senso della sua comunione con i contemporanei, la sua nazione, tutti gli uomini e tutto il mondo»⁹⁹.

L'idea di Taut, da cui prende le mosse il movimento dell'espressionismo, è che proprio l'architetto deve impegnarsi a «dare un'espressione materiale a ciò che dorme in ogni uomo»¹⁰⁰. Egli allora individua nella cultura socialista il Mondo da materializzare nell'architettura; si tratta di un socialismo visto però al di sopra della politica come «puro e semplice rapporto tra gli uomini»¹⁰¹ ed esorta per questo alla costruzione di una *Stadtkrone* contemporanea «nella quale tutti si possano incontrare e riconoscere fratelli»¹⁰². Questo pensiero si traduce in un vero e proprio progetto, corredato di disegni e relativa stima dei costi¹⁰³, un'architettura che si inserisce nella città ed emerge da essa la cui forma non è giustificata da uno scopo pratico, dalla funzione, ma da motivi puramente simbolici e spirituali.

Il progetto proposto da Taut, per quanto ricerchi una via nuova, è viziato dalla tradizione ottocentesca che ricercava nel carattere dell'edificio, nella sua forma e nella sua estetica, le ragioni per cui potesse essere riconosciuto come portatore di valori pubblici e comuni. D'altra parte, però, la sua riflessione introduce un neologismo – *Stadtkrone* – che si offre come una definizione utile per superare quella di monumento che potrebbe altrimenti sembrare adeguata a descrivere architetture e spazi urbani significativi per la comunità all'interno della città. Questa precisazione è fondamentale: la *Stadtkrone*, così come il momento del chiarimento, sono altro dal monumento, pur rimanendo questi concetti non esclusivi. Quando si parla della necessità di comprendere quali architetture chiariscano oggi la mondialità nella città globale, non si ricercano i monumenti della globalizzazione. Il monumento si lega in maniera specifica a un evento o a un periodo storico; in altre parole, è un concetto capace di storicizzare l'architettura, di renderla un segno indissolubilmente legato a una memoria, considerando anche l'etimologia del termine derivante dal greco “mnê-ma, mnomeion” e quindi dal latino “mònere”, ovvero “ricordare”. La monumentalità è ciò che permane di un edificio nella storia, come spiega Giedion, «la memoria e i simboli che radicano gli uomini al tempo»¹⁰⁴. Il concetto della *Stadtkrone* non è tanto legato alla storia, quanto alla manifestazione di quella che potremmo chiamare spiritualità culturale che rimanda

99 B. Taut, *op. cit.*, p. 41.

100 Ivi, p. 42.

101 Ivi, p. 41.

102 L. Quaroni, *Saggio Introdotivo*, in B. Taut, *op. cit.*, p. XXIII.

103 cfr. B. Taut, *op. cit.*, pp. 53-62.

104 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 8.

fig. 24 Urbino, 1707, litografia tratta dalla copertina del testo "Cronica de Matematici", Bernardino Baldi.
figg. 25 Bruno Taut, *Stadtsilhouet und Vogelschaubild*, da "Die Stadtkrone", 1919.

alla capacità dell'uomo di costruire manufatti o spazi urbani che leghino il luogo contingente a un Mondo culturale.

Taut vede la città antica come un'unica grande architettura in cui spicca la Stadtkrone. Questa intuizione sarà alla base di una parte fondamentale del pensiero architettonico di tutto il Novecento fino ad arrivare ai giorni nostri. La cultura architettonica italiana, in modo particolare, si occuperà di dare forma all'idea di un'architettura urbana. Non è un caso, quindi, che proprio Quaroni introducendo il testo-manifesto di Taut, scriva:

«l'architettura non è l'edificio della città né della natura, ma in toto la nuova città e la nuova natura [...]. Lo spazio "reale" [...] è [...] quello determinato e concretamente tracciato dal movimento degli uomini, dal lavoro o dalla vita di una comunità [...]. Lo spazio figurato dell'architettura non sarà semplicemente il diagramma di un moto vitale ma l'espressione di una volontà o di un'aspirazione a un certo modo di vita. Aspirando a un nuovo modo di vita, la società ipotizza un nuovo spazio vitale»¹⁰⁵.

Nel ricercare i luoghi in cui il momento del chiarimento ancora oggi può accadere, si può quindi partire non dai singoli manufatti, ma da sistemi urbani complessi, costituiti da architetture, spazi collettivi, dispositivi di connessione, perché più facilmente in un sistema così fatto prende forma nella città l'aspirazione a un certo modo di vita. Infatti, anche i quaranta esempi di corone di città antiche inserite nel volume da Taut, pur appartenendo a epoche e luoghi diversi, assecondano questa caratteristica: si tratta di architetture urbane, pezzi di città. Osservare il modo in cui questa raccolta è costruita offre anche un ulteriore spunto di riflessione: gli esempi sono riportati attraverso una immagine capace di descrivere efficacemente il loro ruolo predominante all'interno della città: il profilo urbano. Questa collezione di "corone" non è altro che una raccolta di immagini di skyline, talvolta rappresentati per mezzo del supporto fotografico altre con illustrazioni e dipinti.

Emerge così un tema che si dimostra centrale anche nel nostro tempo: la Stadtkrone, o l'architettura del chiarimento, incide sull'immagine della città quanto, e forse più, che sulla sua forma. Nel caso delle grandi costruzioni in altezza, ovviamente l'immagine che ne subisce l'influenza è quella dello skyline, e questo è chiaro anche nelle intenzioni di Taut che intitola uno dei paragrafi centrali della sua trattazione «È necessaria una bandiera». Quasi automaticamente, il chiarimento dovrebbe accadere in luoghi che si presentano come un insieme compatto che tende formalmente verso l'alto, almeno con uno degli elementi, emergendo non più soltanto simbolicamente ma anche fisicamente dal tessuto urbano omogeneo.

¹⁰⁵ L. Quaroni, *op. cit.*, p. XIX.

Considerare la verticalità come uno dei caratteri fondamentali dell'architettura del chiarimento è un errore giustificato dalla storia, che prosegue ancora oggi quando si pensa che tutto ciò che non incide direttamente sullo skyline di una città non sia espressione del Mondo della cultura globale.

Come è stato spiegato in precedenza, come risultato della comparazione di piani strategici di diverse città, la mondialità è un mito che si esprime per mezzo di concetti differenti, declinabili formalmente e spazialmente nei modi più diversi. Si tratta di una questione né stilistica né tipologica; l'artisticità di una opera di architettura dovrebbe risiedere nella sua capacità di comprendere ciò che è alla base di un concetto puntando a mettere in opera un modo d'essere. Tra l'altro, fare riferimento al modo d'essere consente di andare oltre la monumentalità, essendo questo un concetto che non costruisce rigidi codici linguistici e caratteriali per l'architettura, ma fa riferimento al modo in cui il progetto articola lo spazio.

Per spiegare meglio questo concetto, si possono utilizzare due esempi che mettono a confronto differenti modi d'essere dell'architettura legati a due momenti storici, il Medioevo e la modernità. Nel Medioevo l'uomo concepiva la realtà come un cosmo ordinato, in cui ogni ruolo sociale aveva la sua posizione la cui significazione «veniva determinata per rivelazione divina. La concezione medievale del mondo può essere paragonata ad un edificio, ed è naturale pensare alla forma gerarchica e differenziata della cattedrale»¹⁰⁶. Diversamente, il compito dell'immagine dell'architettura moderna è stata «la presentificazione dell'apertura e della dinamica, ossia della posizione "globale" del mondo odierno»¹⁰⁷, in una forma libera, il cosiddetto "plan libre". Il costruttore medioevale come l'architetto del Movimento Moderno, colse il proprio mondo e lo esprime attraverso concetti universali, capaci di localizzarsi in posti diversi. Il modo d'essere dell'architettura medioevale era gerarchico e si esprimeva nella cattedrale, mentre quello dell'architettura moderna era democratico e plurale e si esprimeva nella pianta libera. Così l'architettura riesce a mettere in opera un Mondo attualizzando e localizzando un modo d'essere universale. Come spiega Norberg-Schulz, «queste aperture di mondi vengono fatte sulla base di un linguaggio comune, che l'opera d'arte usa però in modo originale»¹⁰⁸ e l'operazione può dirsi davvero compiuta quando questo contesto fino ad ora sconosciuto, viene davvero introiettato nella città ed «entra a far parte della dinamica del mondo della vita e le elargisce dei punti di sostegno»¹⁰⁹.

Oggi questa idea di Mondo può essere intesa tanto in senso

¹⁰⁶ C. Norberg-Schulz, *Significato in...*, cit., p. 258.

¹⁰⁷ C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, p. 13.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 111.

¹⁰⁹ *Ibid.*



fig. 26



fig. 27



fig. 28

metaforico che reale: l'architettura di una città globale deve aprire al mito della mondialità e alla cultura globale, ma deve anche essere capace di connettere il luogo specifico con il contesto planetario. Si intende indagare in che modo l'architettura oggi "chiarisce" la mondialità, portando questo concetto in prossimità dell'uomo. Non solo grattacieli e centri direzionali mettono in opera il modo d'essere mondiale nella città globale e, d'altra parte, l'immagine di una città non si esaurisce nel suo skyline. Questo cambio di prospettiva si rende necessario se si vogliono ricercare nella città globale momenti di chiarimento anche in luoghi in cui si articolano spazi maggiormente legati alla quotidianità della vita: anche singole architetture possono farsi imago mundi perché i momenti d'uso non sono legati a un concetto di scala o di dimensione degli spazi fruiti; essi possono ritrovarsi nell'urbano quanto nel più piccolo manufatto umano.

Di seguito sono stati ridisegnati e opportunamente riportati alcuni sistemi urbani complessi riconosciuti come immagini di Mondi intenzionalmente distanti tra loro e che hanno influenzato regioni geografiche differenti. In tutti e tre i casi ciò che si vuole mettere in evidenza è come un'Imago Mundi non si realizza pienamente se non nella somma delle singole parti che concorrono alla sua definizione. Il primo è quello definito dalla "mediterraneità" che trova in Procida, nella sua architettura rurale e in particolare nella Terra Murata, una delle rappresentazioni più coerenti. Il secondo è il sistema del corridoio vasariano a Firenze, un dispositivo di connessione a scala urbana che mette in relazione tre architetture (Palazzo Vecchio, Uffizi e Palazzo Pitti) di tre secoli differenti ma che raccontano nell'insieme il Mondo della "rinascimentalità". Infine, il sistema costituito da Buckingham Palace, St. James Park e il Mall è riportato come rappresentazione dell'"imperialità" britannica.

Non solo verticalismo. "Aperture" sul Mondo globale
fig. 26 Iwan Baan, *Media-TIC*, 2010, Enric Ruiz-Geli, Cloud9, Barcellona.

fig. 27 BIG Bjarke Ingels Group, *Gateway to City Life Milan*, rendering di Beauty and the Bit, 2019-...

fig. 28 Dominique Perrault Architecture, *Piazza Garibaldi*, 2004-2016, Napoli.



elementi del sistema urbano



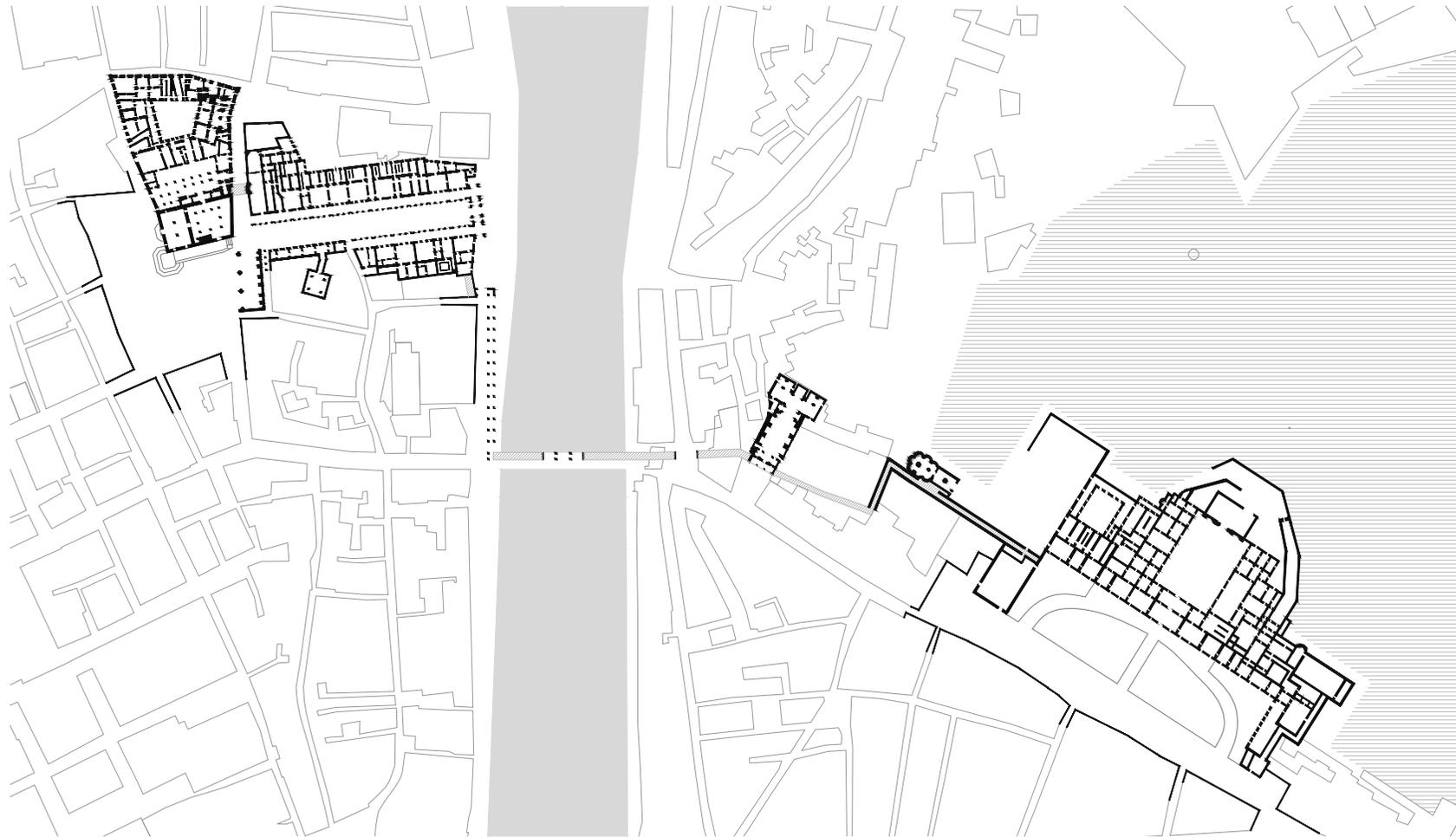
sistema urbano



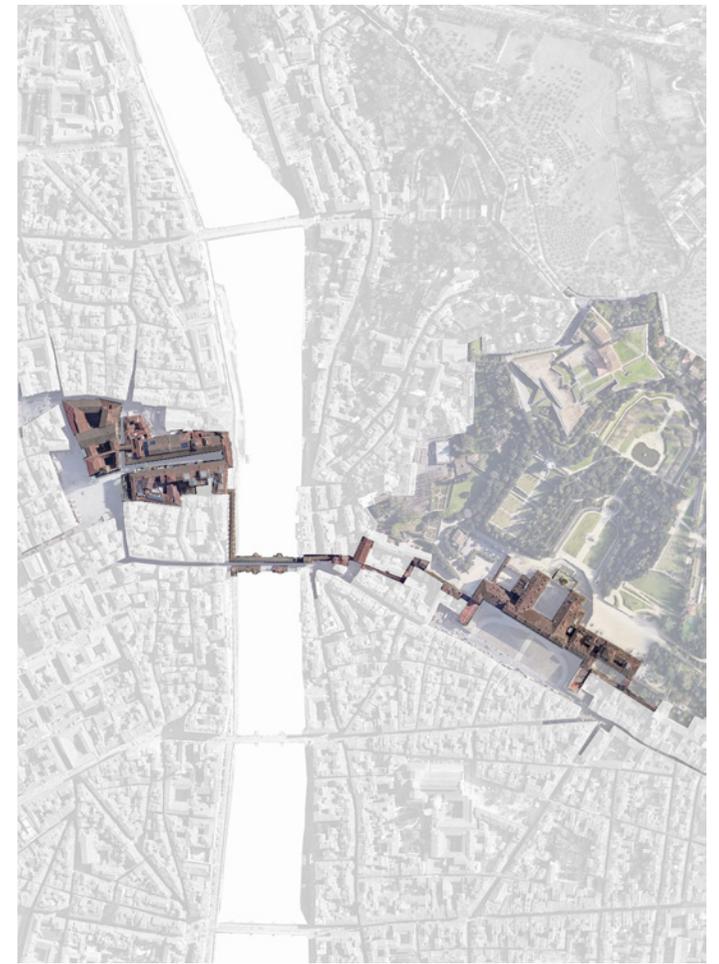
esperienza spaziale



Procida, una immagine della mediterraneità



elementi del sistema urbano



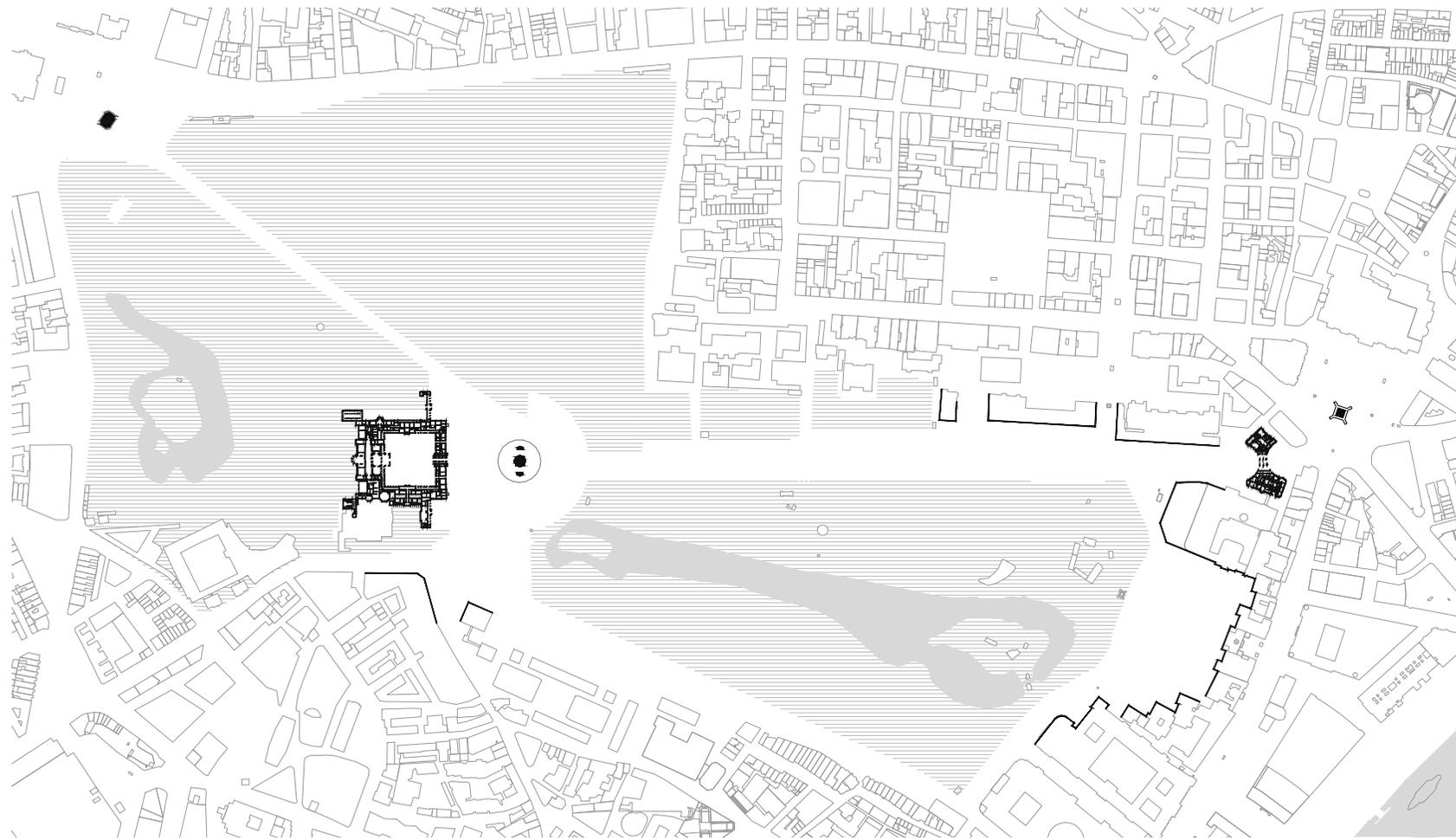
sistema urbano



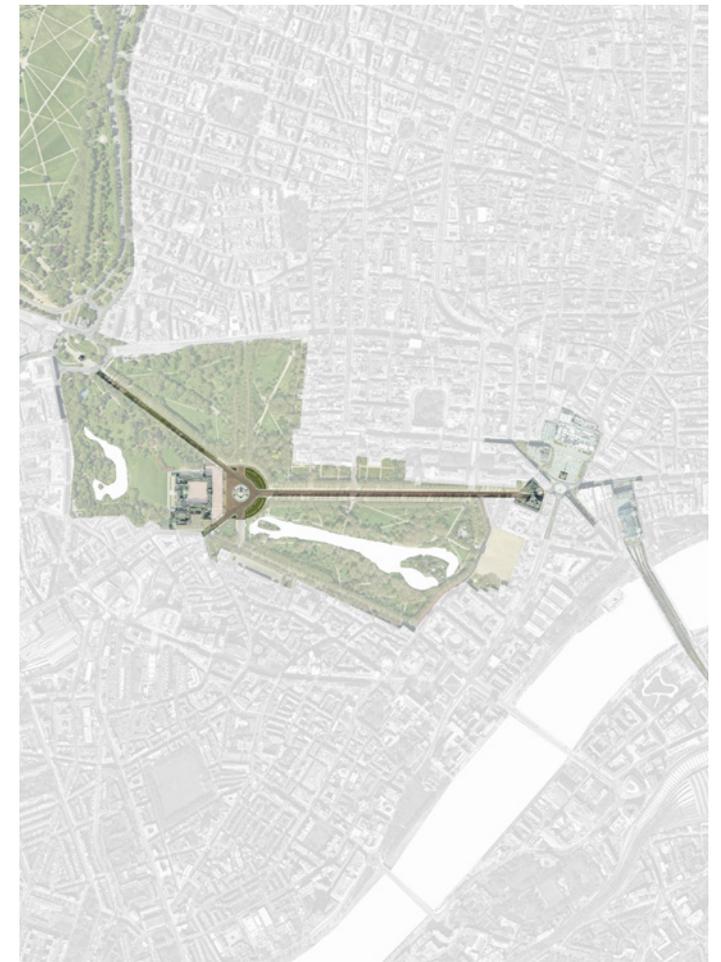
esperienza spaziale



Firenze, una immagine della rinascimentalità



elementi del sistema urbano



sistema urbano



esperienza spaziale



Londra, una immagine dell'imperialità

4.2. Il Terrestre: un nuovo contesto per il progetto

Quale Mondo dovrebbe chiarire l'architettura oggi? Si è individuato con il termine mondialità il mito che accompagna la trasformazione delle principali città del pianeta e che, in realtà, è indissolubilmente legato all'affermarsi della cultura globale. Secondo King la cultura globale accentua le pluralità, decostruisce l'idea di stato-nazione, enfatizza un nuovo sistema culturale omogeneizzato e, infine, accentua la consapevolezza del "planetario" come base di una cultura comune¹¹⁰. Questo aspetto si afferma all'inizio del secolo scorso, nascosto sotto il termine generico di "progresso" guidato dalle nuove invenzioni che a livello mondiale iniziavano a mettere in crisi le tradizioni locali. Già Adolf Loos, infatti, aveva percepito questo cambiamento di scala culturale, arrivando ad affermare che «le scoperte recenti, [...] non appartengono a una determinata regione, appartengono al mondo intero. Così come le nuove tendenze del pensiero appartengono a tutti gli abitanti della terra»¹¹¹. È evidente che la mondializzazione, e quindi il conseguente sentire planetario, non si realizza semplicemente in un'amplificazione dell'internazionalizzazione ma, come spiega Lussault, essa

«instaura un "globale" di taglia terrestre (mentre i mondi di una volta si rivelavano globalità di taglia infra-terrestre), che organizza in maniera inedita le realtà e tende a diventare il riferimento di un numero sempre più importante di fenomeni sociali e culturali, di attività, di pratiche, di immaginari, di ideologie»¹¹².

La nascita di questo nuovo "comune" pone le basi del superamento della dicotomia tra i due attrattori globale e locale.

La netta opposizione tra i due termini ha guidato l'umanità verso la globalizzazione e una presunta modernizzazione¹¹³ portando a un conflitto che impone un duplice movimento per cui, secondo Bruno Latour, «bisognerebbe essere capaci di [...] rimanere attaccati a un suolo da un lato; globalizzarsi dall'altro»¹¹⁴. Nel nuovo Millennio, la conciliazione tra queste due azioni, fa emergere un altro attrattore: il "Terrestre", utile a descrivere le nuove relazioni che si sono costituite tra soggetto e oggetto. Si può parlare quindi di un modo d'essere non più semplicemente mondiale, ma Terrestre, portando a un cambiamento lessicale fondamentale in quanto si tratta di un aggettivo che rende situabile localmente e temporalmente il mito della mondialità. Il Terrestre proposto da Latour muove dal riconoscimento del problema contemporaneo della crisi ecologica

110 A.D. King, *op. cit.*, p. 27.

111 A. Loos, *op. cit.*, p. 277.

112 M. Lussault, *op. cit.*, p. 31.

113 v. A. Giddens, *op. cit.*

114 B. Latour, *op. cit.*, p. 20.

definendo un "Nuovo Regime Climatico", che per il filosofo francese trascende la questione climatica e ambientale in senso stretto e si riconosce come un nuovo "modo di essere" dell'uomo sulla Terra reso più consapevole grazie all'affermarsi di una civiltà universale. La crisi ecologica, facendo riferimento all'etimologia del termine¹¹⁵, è una crisi della casa e, più in generale, del modo in cui l'uomo abita la propria casa; è la crisi del sistema dell'abitare contemporaneo, che ha visto il genere umano assurgere a «forza geologica globale»¹¹⁶, capace addirittura di definire con la propria azione trasformativa un'era del pianeta – l'antropocene. Per Latour, rispondere alla crisi ecologica e all'insostenibilità del modello proposta dall'antropocene significa passare da un punto di vista locale a uno mondiale e quindi che «si moltiplicano i punti di vista, che si registra un grandissimo numero di varietà, che si considera un maggior numero di esseri, culture, fenomeni, organismi e popolazioni»¹¹⁷, considerando la varietà che abita il pianeta e lavorando con essa rispetto alla contingenza. Si afferma un'idea globale del mondo come unità che significa assumere un atteggiamento capace di moltiplicare i punti di vista al fine di complicarli per mezzo di nuove varianti.

L'emergere sulla scena mondiale di questioni non politicamente risolvibili alla scala regionale o nazionale, così come il crescente numero di eventi capaci di mettere in rete e in comunicazione diverse parti del mondo, sono le cause principali della costruzione di quella che Mauro Ceruti ha efficacemente definito "comunità di destino", ovvero la presa di coscienza da parte degli esseri umani di convivere tutti insieme in un unico luogo, di condividere una casa comune. Secondo Ceruti, tra i principali teorici della teoria della complessità,

«noi possiamo confidare nella bussola del "pensiero complesso" per navigare nell'oceano della mondializzazione e per piantare nuove radici, tessere nuove e più dense solidarietà, anzi, una nuova "comunità di destino", articolata attraverso la ricomposizione inventiva di unità molteplici, su scala globale e planetaria. Per la prima volta nella storia umana, l'ecumene terrestre, la "grande famiglia umana", è divenuta realtà concreta e la Terra è diventata, secondo l'espressione di Edgar Morin, la "Terra-Patria" dell'umanità»¹¹⁸

In sintesi, come afferma Augé, siamo arrivati alla "fine della preistoria dell'umanità come società planetaria"¹¹⁹. La metafora di un pianeta

115 "Ecologia" è un neologismo derivato dal tedesco "Ökologie", coniato dal biologo E. Haeckel. La parola è formata da eco- (derivante dal greco oikos cioè "dimora") e da -logia, dal greco -λογία.

116 M. Lussault, *op. cit.*, p. 38.

117 B. Latour, *op. cit.*, p. 21.

118 M. Ceruti, F. Bellusci, *Abitare la complessità. La sfida di un destino comune*, Mimesis, Milano 2020, p. 84.

119 M. Augé, *La fine della preistoria dell'umanità come società planetaria*, trad. it., in AA.VV. (a cura di), *Le case dell'uomo. Abitare il mondo*, Utet, Torino 2016.

che come un'astronave naviga nello spazio riesce a esprimere significativamente questo concetto e, non a caso, è la stessa utilizzata da Richard Buckminster Fuller per indicare una sorta di "strategia" possibile per la risoluzione di questioni emergenti sempre più su una scala planetaria: l'idea portata avanti dall'architetto è infatti quella di una vera e propria rivoluzione progettuale globale¹²⁰ capace di anticipare e prevedere i problemi e coordini le azioni messe in campo in tutto il mondo. Per l'eccentrico architetto statunitense, «siamo oggi testimoni [...] della fuga dell'umanità dai vincoli del suo identificarsi soltanto con un qualche luogo sovrannato e geograficamente circoscritto»¹²¹. Proprio come per Latour, anche nel pensiero di Buckminster Fuller la questione ecologica è l'inesco che costituisce uno dei pretesti principali a partire dai quali si costruisce una nuova consapevolezza da parte dell'umanità tutta.

Questa consapevolezza planetaria ha radici profonde anche nel campo dell'architettura e il modo in cui è stata messa in opera in diverse esperienze è oggetto di approfondimento nel capitolo successivo. Una delle questioni più importanti su cui si è riflettuto, a partire dalla seconda metà del Novecento, è legata al diffondersi della pratica internazionale e sulla conseguente possibilità di individuare ancora specificità locali e regionalismi. In un numero di *Rassegna* del 1998 intitolato "Arcipelago Europa", Rykwert proprio rispetto all'emergere sulla scena mondiale del "villaggio globale" mcluhiano, si chiedeva quanto fosse appropriato parlare di un'architettura europea «in una civiltà globale che vede in Manhattan la sua capitale, quando un imprenditore canadese fa costruire a Londra l'edificio più alto d'Europa e ne affida la progettazione a un architetto argentino con studio a New York»¹²². Oggi è possibile rispondere a simili questioni superando l'idea di una mondializzazione univoca, guardando invece a come l'interazione continua tra i due attrattori, locale e globale, sia il motore principale capace di introdurre la cultura globale nei diversi luoghi con effetti ogni volta differenti rispetto alle specifiche contingenze, portando a una pluralità di situazioni e soluzioni. Partendo da questa consapevolezza, si può a questo punto operare una decostruzione della prospettiva dell'omologazione culturale con cui si è aperta questa ricerca. Già nel 1917, Rosenzweig affermava: «non ancora dimora l'umanità in un'unica casa»¹²³; in altre parole, non sembrava ancora essersi verificata una totale riduzione della varietà che abita il mondo, così come sembra impossibile una tale condizione oggi o in futuro. Piuttosto, si può osservare come questo discusso fenomeno ha aperto nuove possibilità di accrescimento della ricchezza culturale delle diverse località del mondo, innescando un

120 cfr. R. Buckminster Fuller, *op. cit.*, p. 13.

121 Ivi, p. 109.

122 J. Rykwert, *L'Europa: una pluralità architettonica*, in «Rassegna», n. 76 (1998).

123 F. Rosenzweig, *op. cit.*, p. 112.

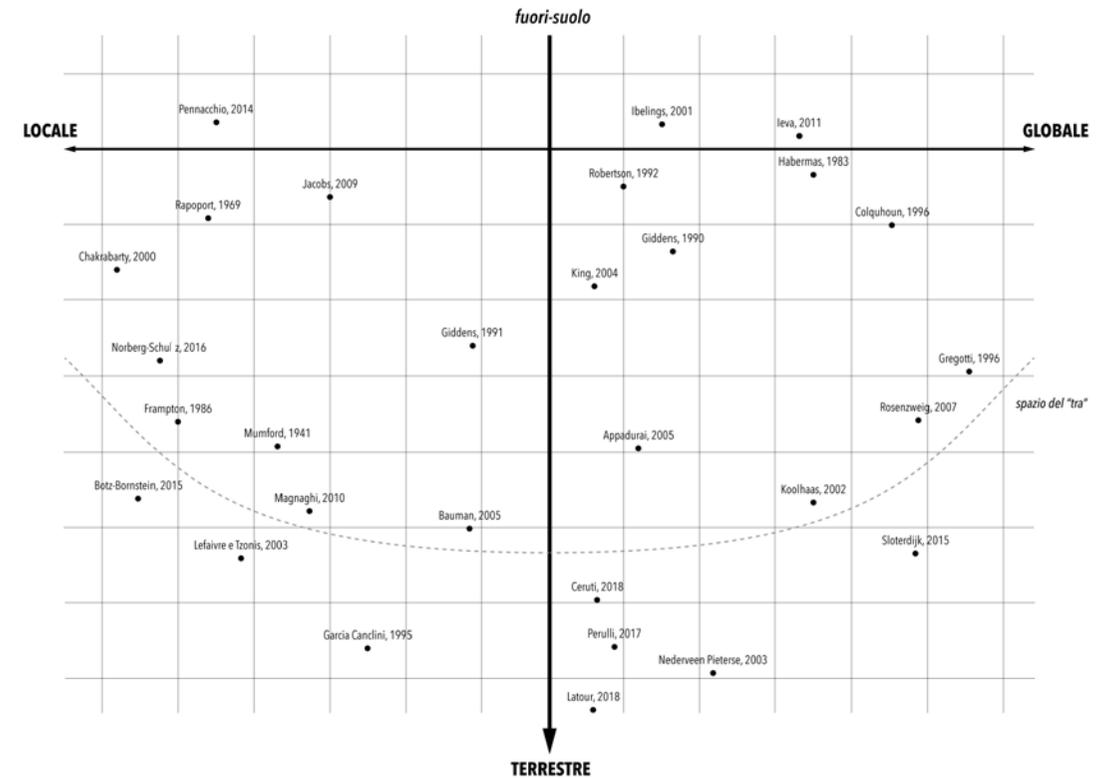


fig. 29 Mappa semantica delle posizioni.

processo d'ibridazione che Jan Nederveen Pieterse definisce *mélange* globale, una teoria che parte dalla considerazione che non solo la cultura occidentale ha avuto un impatto sulle altre, ma anche che le culture non-occidentali si sono influenzate a vicenda. Come scrive Michele De Lucchi in un editoriale su *Domus*, anche «in natura, il continuo processo di osmosi fa sì che tutto sia sottoposto a un fenomeno di ibridazione che genera vita e sviluppo»¹²⁴. Nel campo umano, si tratta di considerare una coesistenza di culture diverse che comporta la formazione di una terza cultura attraverso un processo di ibridazione culturale. Secondo Nederveen Pieterse,

«l'ibridazione è il rendere la cultura globale un *mélange* globale. L'ibridazione si basa sull'assunzione della differenza tra le categorie, le forme, le credenze che partecipano alla mescolanza. Tuttavia il processo di ibridazione mostra che la differenza è relativa e, con un leggero cambio di prospettiva, le relazioni possono essere anche descritte in termini di un'affermazione di somiglianza»¹²⁵.

124 M. De Lucchi, *Editoriale*, in «Domus», n. 1027 (2018), p. 4.

125 J. Nederveen Pieterse, *op. cit.*, p. 77.

Le espressioni culturali ibridate «non possono essere ridotte a chiare manifestazioni di “uniformità” o “differenza”»¹²⁶, ma si aprono nuove possibilità di accrescimento della ricchezza culturale delle diverse località del mondo, per cui «difficilmente qualsiasi società nel mondo oggi possiede un’“autentica” cultura autonoma»¹²⁷. Su questa linea si posiziona anche Bauman, il quale propone il termine “glocalizzazione”¹²⁸ per descrivere quei valori capaci di superare l’opposizione tra l’universalità tecnico-economica e la località propria della politica e dell’identità.

Il Terrestre è un concetto che aiuta a sintetizzare tutte queste posizioni e nel frattempo andare oltre, e per il progetto di architettura definisce un nuovo contesto, fatto di riferimenti architettonici e culturali esogeni che incidono però direttamente sulla pratica di trasformazione del luogo specifico. Si tratta di un contesto culturale, di ordine simbolico e topologico, che si affianca a quello fisico e contingente che pure continua a incidere sulla formazione dei luoghi. Come spiega Emanuela Casti introducendo il lavoro di Lussault sugli iper-luoghi, il locale viene risignificato e

«diventa l’ambiente in cui gli individui possono prendere meglio coscienza della loro ineguagliabile e indispensabile implicazione in ciò che alcuni presentano come un combattimento epico per ridefinire una civilizzazione e un’altra maniera di concepire la co-abitazione degli umani e dei non umani»¹²⁹

In parte è quindi vero, come afferma Perulli, che «la nostra libertà dal contesto aumenta. Anziché partire dal luogo in cui siamo, possiamo considerare la nostra circolazione tra luoghi: i siti del locale e del globale non stanno su livelli diversi ma sono collocati in un continuum»¹³⁰. Ma, paradossalmente, il lavoro dell’architetto si complica perché deve comprendere la dinamica tra questi due contesti e deve essere capace di esprimere efficacemente ed equilibratamente entrambi e a rispondere alle questioni che essi pongono. In questo lavoro di bilanciamento continuo si esaurisce la messa in opera di un’architettura Terrestre. Si aggiunge un tassello fondamentale ai concetti già individuati che perimetrano il mito della mondialità e attorno cui si costruisce il mondo contemporaneo. Un mondo che sicuramente si ritrova intorno a questa consapevolezza planetaria, ma che vive anche di complessità che porta in ogni luogo a una coesistenza di diversità e uniformità.

126 M.B. Steger, *op. cit.*, p. 86.

127 Ivi, p. 87.

128 v. Z. Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando Editore, Roma 2005.

129 E. Casti, *op. cit.*, p. 15.

130 P. Perulli, *Visioni di città...*, cit., p. 67.



La costruzione del Terrestre

cap. 5

Il progetto della mondialità

La città «è fatta di tanti piccoli esseri che cercano una loro sistemazione e insieme a questa, tutt'uno con questa, un loro piccolo ambiente più confacente all'ambiente generale»¹. Anche con l'avvento della mondializzazione questa affermazione resta valida, con l'eccezione che l'orizzonte dell'ambiente in cui abitare si è in realtà allargato: il piccolo ambiente si è esteso alla città, comprende intere regioni, e l'ambiente generale si estende al pianeta intero. Dai piani strategici è stato possibile estrapolare alcuni concetti che stabilissero dei poli necessari a definire il mito della mondialità. Se oggi si può ragionare su questo mito e i temi che impone al progetto di architettura è perché esso si è consolidato nell'immaginario collettivo della cultura architettonica attraverso progetti, immagini, suggestioni e visioni, risultati diversi di una comune ricerca guidata da un crescente "sentire" planetario sviluppatosi lungo tutto il secolo scorso e che ha coinvolto più personalità dal mondo dell'architettura, da Le Corbusier a Zaha Hadid. Una riflessione riguardo i diversi modi in cui la mondialità può essere portata nel progetto si rende necessaria nel momento in cui si comprende che «le nuove tendenze in architettura indicano che si sta delineando una nuova concezione del mondo, concezione che gli architetti contribuiscono a plasmare»² e che si riconosce sempre più come un'idea d'un mondo aperto e dinamico, fondato su una cultura complessa non limitata da confini geografici o politici.

Di particolare interesse rispetto a un "sentire planetario" del progetto, è la ricerca *The World According to Architecture*, condotta presso l'Università di Harvard e l'MIT, che si è occupata di ricercare proprio i diversi progetti che, a partire dal secolo scorso fino ad

¹ A. Rossi, *op. cit.*, p. 13.

² C. Norberg-Schulz, *Significato in...*, cit., p. 267.



fig. 1 Bruno Taut, *Earth, Asiatic Side*, 1917.



fig. 3



fig. 4



fig. 5

fig. 3 Iwan Baan, *Media-TIC*, 2010, Enric Ruiz-Geli, *Cloud9*, Barcellona.

figg. 4-5 Viktor Kalmykov, *Saturnia. La città anello*, 1929.

fig. 6 Saverio Muratori, *Studi per una Operante Storia del Territorio. Civiltà di impianto seriale-ecumense cinese: II*, non datata.

in continuità col pensiero della Ciudad Lineal e sviluppandola ulteriormente, Le Corbusier nel suo saggio *The Three Human Establishments* (1945) immagina un sistema territoriale basato sulla relazione tra il sistema infrastrutturale e, appunto, i tre sistemi insediativi tipo con l'obiettivo di rendere la Terra accessibile nella sua interezza⁶.

Diversamente, altre ricerche hanno sviluppato la questione studiando in maniera più specifica la possibile forma di un pattern insediativo alla scala globale, considerando l'infrastruttura come parte del tessuto stesso e non come innesco per rendere possibile il cambiamento di scala. Questo è stato il tentativo condotto da Saverio Muratori tra il 1967 e il 1973 con i suoi "Studi per una Operante Storia del Territorio" raccolti nel volume *Civiltà e Territorio*, che avevano come scopo la comprensione «dell'articolazione territoriale dell'«ecumene» e del «mondo»⁷. Il risultato è un vero e proprio progetto cartografico, in cui è messo in evidenza il dialogo tra uomo e Terra attraverso l'individuazione dei sistemi insediativi che, sovrapponendosi nella storia, hanno dato forma a territori e località differenti. Da queste carte emerge che solo uno studio dell'azione specifica degli individui su territori locali consente di poter meglio osservare i processi globali perché «il mondo si costruisce per mezzo della relazione di unità concrete geograficamente connesse»⁸.

6 cfr. H. Sarkis, R. Salgueiro Barrio, G. Kozłowski (a cura di), *The World as an Architectural Project*, MIT Press, Boston 2019, p. 162.

7 Ivi, p. 321.

8 Ivi, p. 323.

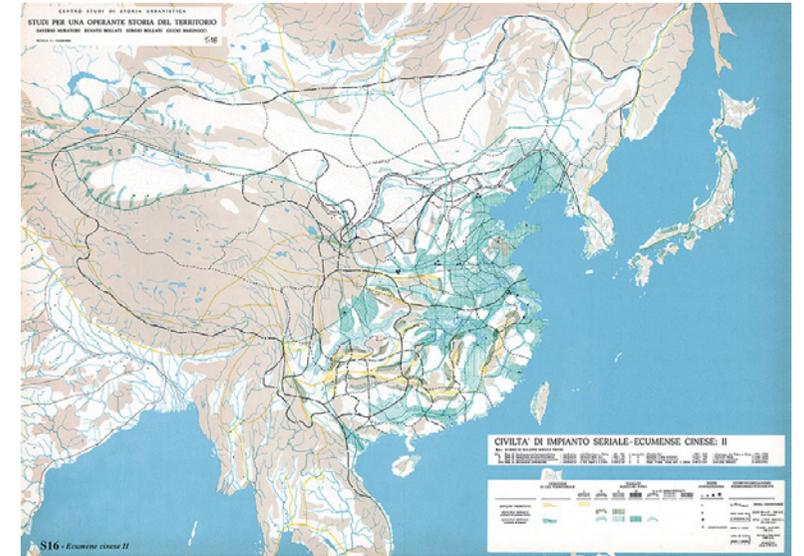


fig. 6

Una esperienza che si può ritenere significativa e che sintetizza questi approcci è Ecumenopolis di Constantinos A. Doxiadis. Questo progetto è di indubbio interesse perché da una parte ha portato alla fondazione di una nuova disciplina – l'Ekistica, che si interessa proprio dello studio degli insediamenti umani, ma anche perché è capace di tenere insieme le esperienze che considerano il progetto di architettura alla scala planetaria da un punto di vista formale, ricercando per esempio pattern insediativi reiterabili capaci di ricoprire la superficie della Terra, con quelle che considerano centrale la questione infrastrutturale, e con essa la necessità di connettere il pianeta creando un continuum di vita urbana. Doxiadis immagina un modo per trasformare il mondo in una rete interconnessa e continua di luoghi, «il più grande insediamento mai costruito»⁹. Da qui la proposta dell'Ecumenopolis, basata sulla constatazione del fatto che le maggiori megalopoli del mondo tendono a fondersi in un'unica rete planetaria. È la naturale conclusione del percorso di sviluppo dinamico di una città, per cui si hanno «prima i villaggi, poi la città statica, in seguito la città dinamica a causa dell'impatto della ferrovia e dell'automobile, e, finalmente, la presente area urbana. Dal villaggio attraverso la città, ci si muove verso Dynapolis, Metropolis, Dynametropolis, Megalopolis e, in questo momento, Dynamegalopolis»¹⁰. Secondo l'architetto greco, l'Ecumenopolis non è un'idea astratta ma una realtà del mondo contemporaneo.

9 C.A. Doxiadis, *Ecumenopolis*, in «Ekistics», vol. 21, n. 123 (1966), p. 110.

10 C. A. Doxiadis, *The coming world-city*, in «Ekistics», vol. 72, nn. 430/435 (2005), p. 190.



fig. 7

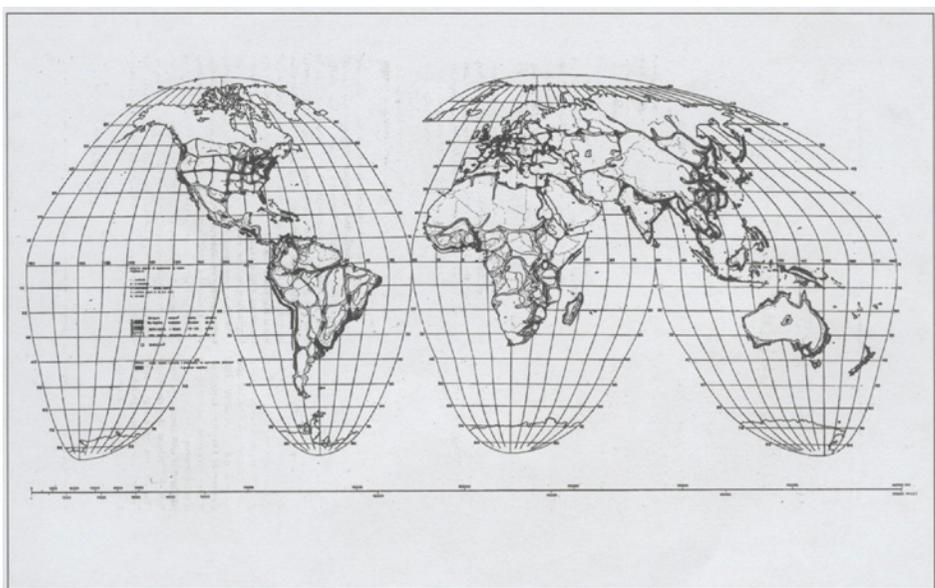


fig. 8

Infatti, all'epoca in cui scrive, per Doxiadis già un miliardo di persone vive nell'Ecumenopolis, un numero destinato ad aumentare per cui essa «coprirà l'intera Terra: la sua parte costruita rivestirà, in una grande rete continua, tutte le aree abitabili del globo»¹¹.

Il lato più innovativo del pensiero di Doxiadis risiede nel considerare questo mondo-città come costituito da una rete di insediamenti locali. Nonostante l'Ecumenopolis si sviluppi a partire dalla presa di coscienza dell'esistenza di «un unico mondo unito»¹², non sembra mettere in dubbio le specificità dei luoghi che costruiscono la rete. Più semplicemente, lo sguardo di Doxiadis lavora ad un'altra scala, costruisce un nuovo contesto globale a cui fare riferimento. In questo senso, egli afferma che

«la dimensione dei problemi così come le opportunità per la loro risoluzione stanno cambiando radicalmente. [...] Se cerchiamo di analizzare questa situazione e comparare la vecchia città all'Ecumenopolis, si prospetta che la Civiltà porterà all'Ecumenizzazione, una tappa dello sviluppo che apre opportunità molto più grandi all'umanità di quanto non abbia fatto la civiltà»¹³.

La localizzazione degli insediamenti continua ad avere importanza nell'Ecumenopolis dal momento che «la più grande concentrazione di persone e insediamenti sarà influenzata da tre condizioni principali: grandi pianure, un clima ragionevole e risorse idriche»¹⁴.

La forma di questo insediamento globale può essere descritta attraverso la figura di una rete che collega i centri e tiene insieme le diversità degli insediamenti umani. Doxiadis, con un approccio strutturalista, descrive l'Ecumenopolis come «un organismo molto complesso, il più complesso mai creato dall'uomo, dal momento che ha come tutti gli organismi sviluppati, sistemi separati per tutti i tipi di funzioni»¹⁵. Per descrivere il funzionamento di questo organismo è necessario fare riferimento alla scienza fondata dallo stesso Doxiadis, l'Ekistica. Secondo questa scienza è possibile riconoscere 15 livelli di insediamenti umani in base alla loro densità, che vanno dall'unità minima, la stanza, fino all'Ecumenopolis. Le diverse unità stanno tra loro in un rapporto gerarchico, per cui la superiore non annulla quella inferiore. In questo modo, i diversi insediamenti umani, mantengono le loro peculiarità, non si trasformano in centri ad alta densità, bensì sono collegati in un'unica entità. Per questo si può affermare che «l'Ecumenopolis avrà molti cuori in molte parti del mondo»¹⁶.

11 C.A. Doxiadis, *Ecumenopolis...*, cit., p. 111.

12 *Ibid.*

13 *Ivi*, p. 114.

14 *Ivi*, p. 111.

15 *Ivi*, p. 112.

16 *Ibid.*

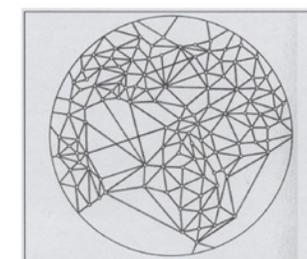


fig. 9

fig. 7 Constantinos A. Doxiadis, *Europa - Ecumenopolis nel 2060 (studio preliminare)*, 2005.

fig. 8 Constantinos A. Doxiadis, *Ecumenopolis nel 2060*, 2005.

fig. 9 Constantinos A. Doxiadis, «The city of the future will form a worldwide network consisting of centres of several orders interconnected by settled parts of various importance», da C. A. Doxiadis, *The coming world-city*, in «Ekistics», vol. 72, nn. 430/435 (2005), p. 198.

La struttura gerarchica immaginata da Doxiadis si fa garante della conservazione delle caratteristiche dei centri e così questa città universale

«non sarà uniforme. A differenza della città che abbiamo avuto nell'era delle città statiche, quando tutte le città erano praticamente simili una con l'altra nella loro concezione [...], la città del futuro avrà parti che differiranno l'una dall'altra, a seconda delle caratteristiche principali e delle ragioni alla base della loro creazione»¹⁷

e, inoltre, presenterà grandi e vaste aree che si espandono in tutte le direzioni alternate a fasce sottili e lineari che le connettono. Questa forma dipende da tre forze principali che agiscono sull'Ecumenopolis: forze concentriche che attraggono le persone verso i centri urbani esistenti; forze lineari che fanno sviluppare parti delle città lungo le principali linee di comunicazione; la terza è invece di tipo estetico e porta la città a svilupparsi lungo le coste, alla ricerca di uno skyline¹⁸. Le dinamiche prefigurate da Doxiadis sono quelle che oggi permettono di descrivere le trasformazioni delle città nella mondializzazione.

Il problema introdotto dall'architetto greco è di tipo morfologico e dimensionale ed è utile a figurare la fisicità del mondo che seguirà l'aumento dei flussi e delle interconnessioni mondiali. Tuttavia, uno dei temi più cari a Doxiadis è quello della comunità umana e la sua capacità di continuare a rappresentarsi nei centri di questo mondo-città. La città ecumenica deve essere costruita attraverso "unità di comunità umane", la dimensione di queste unità può variare, proprio come è successo nella storia, e solitamente corrisponde allo spazio che un uomo può percorrere in base ai mezzi di trasporto del proprio tempo. È per questo motivo che «stiamo ora iniziando a costruire comunità che formeranno le unità della città del futuro. Apparentemente, queste unità sono simili a quelle delle città minori del passato. In realtà, sebbene si basino su principi dimensionali simili, a livello di rappresentatività devono costituirsi come microcosmi dell'intera Terra,

«la comunità umana dovrebbe essere una replica dell'intera superficie della Terra a scala umana. [...] L'uomo sarà in controllo di questa comunità. Le sue dimensioni ne definiscono le dimensioni, la sua capacità di camminare definisce la scala, i suoi sensi definiscono l'estetica della comunità; l'architettura ha un significato, e il paesaggio e il lavoro artistico hanno di nuovo importanza, perché l'uomo è in rapporto con essi»¹⁹.

17 C. A. Doxiadis, *The coming world-city...*, cit., p. 193.

18 *cf. Ibid.*

19 Ivi, p. 206.

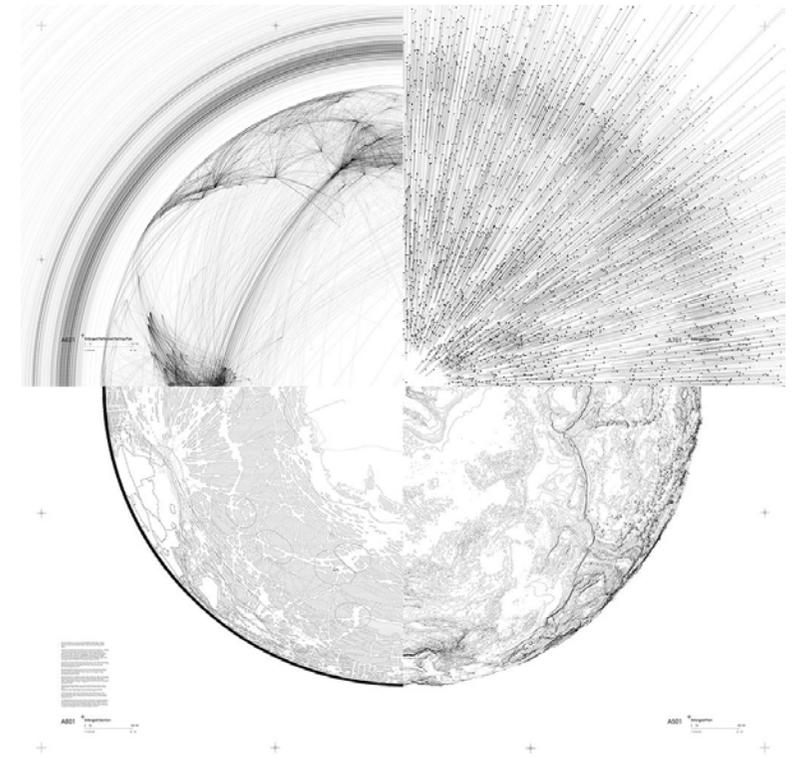


fig. 10 Plan B, City of 7 Billion, 2015.

La scala umana definisce i criteri alla base della trasformazione dei centri della città ecumenica, in cui è necessario ritrovare l'intero mondo.

Il passaggio dalla città-mondo al mondo-città rende chiaro quanto l'architettura possa aiutare a figurare, formalmente e semanticamente, principi e concezioni ideali nati da una comunità mondiale. L'Ecumenopolis immaginato da Doxiadis non è ancora realtà, ma sicuramente pone in evidenza una necessità innegabile: iniziare a pensare in maniera globale all'insediamento umano sulla Terra per costruire delle condizioni di vita migliori per tutti i suoi abitanti. Questa idea è confermata dal progetto City of 7 Billion (2015) di Plan B che cerca di costruire una immagine comprensiva del mondo-città con l'idea che «il planetario sia una realtà esistente, anche se è ancora sostanzialmente non strutturata»²⁰. Tutte queste esperienze di progetto non sono altro che il tentativo di svelare questa realtà e renderla quanto più possibile evidente.

20 H. Sarkis, R. Salgueiro Barrio, G. Kozłowski (a cura di), *op. cit.*, p. 515.

5.2. Prima della città globale: la città-mondo

La rassegna presentata ha inteso indagare la mondialità come produttrice di un mondo-città e quindi il modo in cui l'architettura si sia figurata questa entità urbana planetaria inedita. Invertendo i due termini, si pone una questione forse più vicina alla realtà quotidiana: la città-mondo, che richiama evidentemente la città globale. Questa espressione è stata coniata per descrivere un fenomeno economico ed urbano prodotto dalla globalizzazione ma questo termine è riduttivo dei processi in atto, perché essi non sono solo economici ma anche e soprattutto legati alla cultura e all'identità. Per questo si è preferito il termine mondializzazione, utilizzato anche da Roy e Ong per descrivere i fenomeni di *worlding* nella trasformazione delle città, mentre si è utilizzato il termine ecumene per descrivere l'ampliamento dei confini della casa dell'uomo al mondo intero.

Il termine città-mondo (non a caso il tedesco utilizza *Weltstadt* e l'inglese spesso *World City* per indicare la città globale) può aiutare a includere anche le caratteristiche culturali della globalizzazione, proprio come fa il termine mondializzazione. Due esperienze sono prese come riferimento perché particolarmente significative a riguardo: la capitale mondiale di Pieter Eijkman e il piano della *Cité Mondiale* di Le Corbusier e Paul Otlet. Questi due esempi affrontano diversamente l'integrazione dell'aspetto meramente formale e dimensionale, inevitabilmente da considerare nell'affrontare il problema di una città-mondo, con il più complesso rapporto della città con i suoi abitanti nella costruzione di un paesaggio urbano. Inoltre, essendo stati elaborati in due contesti storici differenti, offrono anche un quadro dell'evoluzione delle idee urbane rispetto al concetto di mondialità, arrivate fino a noi con i piani strategici e la città globale.

All'alba del XX secolo, a valle della Conferenza di Pace de L'Aia del 1899, viene decisa la costruzione del Palazzo della Pace, sede della Corte permanente di arbitrato, nella città olandese. Pieter Eijkman, un fisico olandese, insieme al giovane architetto Karel de Bazel, pianifica una capitale mondiale che avrebbe dovuto circondare il Palazzo della Pace con una città di alberghi, centri congressi internazionali e accademie delle scienze, tutte raggruppate intorno a un Monumento alla Fratellanza Internazionale²¹. L'obiettivo della Capitale del Mondo era di promuovere la pace internazionale e il progresso scientifico. La forma riprende i temi della città ottocentesca: la struttura si espande in maniera radiale a partire da un centro (il Monumento alla Fratellanza Internazionale), e si connette per mezzo di due assi al territorio circostante e a L'Aia,

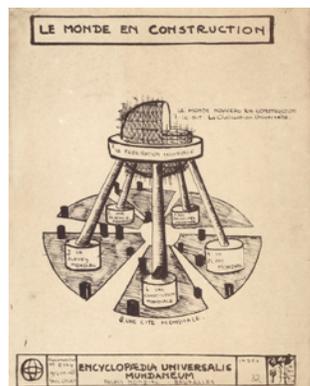


fig. 11

21 cfr. W. Van Acker, S. Geert, *A Tale of Two World Capitals: The Internationalisms of Pieter Eijkman and Paul Otlet*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», vol. 90, n. 4 (2012), Histoire Médiévale, Moderne et Contemporaine. Middeloeuwse, Moderne en Hedendaagse Geschiedenis. pp. 1389-1409;

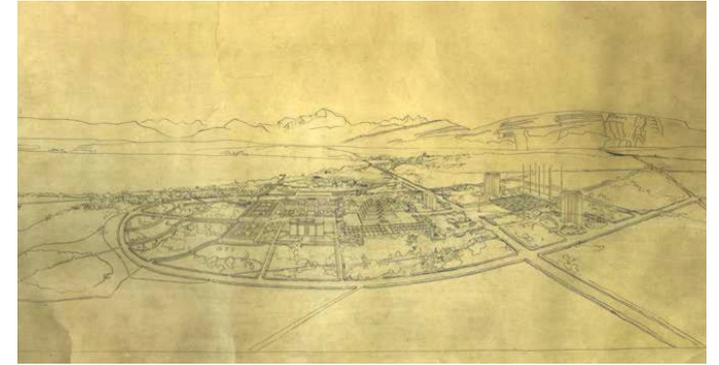


fig. 12

mentre i centri di ricerca sono ospitati in una città giardino destinata anche ai lavoratori. L'idea alla base della città è un internazionalismo che non si pone come un'ideologia socialista: i cambiamenti previsti da Eijkman «dovevano avere luogo all'interno dell'ordine esistente, e lui non parla mai di una rivoluzione tra i suoi obiettivi principali. [...] La sua attenzione è rivolta alla classe alta istruita, all'aristocrazia della mente», che farà avanzare la società lungo la strada della ragione e dell'internazionalizzazione²². La città non è in continuità con i modelli dei «socialisti utopisti» del XIX secolo e, in questo caso, l'utopia non si basa su principi politici: Eijkman rivendica la natura scientifica e razionale della sua creazione. La forma urbana riprende, però, una condizione sociale prefigurata e auspicata – una fratellanza internazionale. L'utilizzo di un centro e di una figura radiale veicola l'idea di parità tra i cittadini oltre a riunire, fisicamente, il mondo intorno a un'istituzione laica. La città giardino per i lavoratori favorisce invece la percezione di un luogo ideale in cui abitare, uno spazio decontestualizzato e restituito al mondo. Nella Capitale del Mondo non sono ancora presenti i temi della modernità, sebbene essa si basi su un'idea positivista del progresso scientifico e tecnologico; si tratta di un progetto ancorato alle aspirazioni del XIX secolo che, però, prefigura una condizione essenziale: la necessità di costruire un luogo in cui possano convergere tutti i flussi di un traffico transnazionale.

Anche la *Cité Mondiale* di Otlet formalizza l'idea di riunire l'umanità per mezzo di associazioni internazionali attorno a un'istituzione centrale. Il contesto storico in cui si sviluppa l'ideazione di questa città è però totalmente differente: dopo la Prima Guerra Mondiale, nel 1919 viene istituita la Società delle Nazioni la cui sede, costruita a Ginevra, è oggetto di un concorso di progettazione internazionale nel 1926 a cui parteciperà, senza vincere anche Le

22 Ivi, p. 1398.

fig. 11 Paul Otlet, *Il mondo in costruzione*, 1937.
fig. 12 Le Corbusier, *Mundaneum, Musée mondial*, 1929.

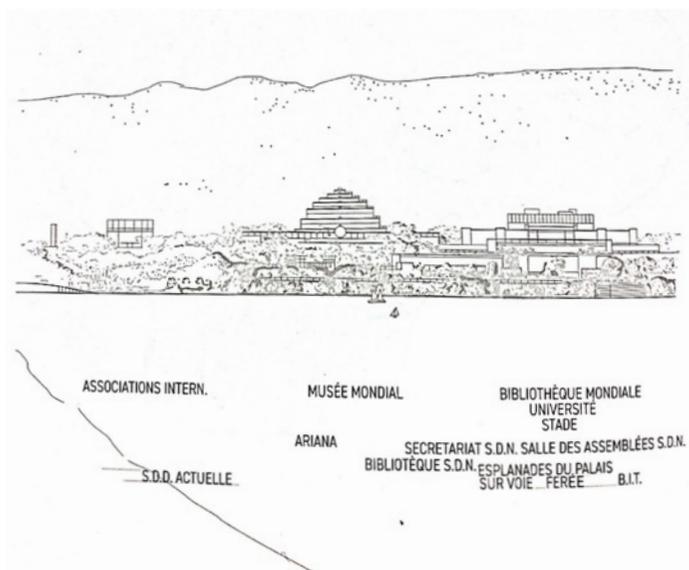


fig. 13 Le Corbusier, *Profilo della Cité Mondiale*, 1929.

Corbusier. Tra il 1928 e il 1929, Otlet, internazionalista belga, collabora proprio con l'architetto svizzero per la pianificazione di un "centro civico mondiale" da costruire sul Saconnex, vicino Ginevra, in continuità con le aspirazioni della Società delle Nazioni. La città si costruisce intorno a un edificio piramidale – il Mundaneum – in cui Otlet immagina di racchiudere tutto il sapere umano. Come nella città di Eijkman, anche nella Cité Mondiale si enfatizza il ruolo del centro e del sapere scientifico. Inoltre, il *Mundaneum* si costituisce quasi come un moderno condensatore di attività culturali a servizio di organizzazioni, congressi e movimenti internazionali. In generale, «Otlet concepisce la Cité Mondiale come un centro che istituzionalizzerebbe la vita internazionale in generale»²³. Per "vita internazionale" egli non intende «solo il gruppo di relazioni tra governi ma anche, [...] il gruppo di idee, attività e interessi umani che sono tradizionalmente chiamate sotto la nozione collettiva di "Umanità"»²⁴. Si fa strada l'idea che una città internazionale sia legata alla necessità di costruire forme rappresentative di una nuova identità mondiale. Ovviamente, lo schema della città immaginato da Otlet nel 1931 risulta didascalico: la città di basa su due assi, uno dedicato ai padiglioni delle nazioni e l'altro internazionale. All'incrocio si trovano invece le istituzioni principali. Il disegno proposto da Le Corbusier nel 1928 è invece un'elaborazione meno ingenua e che trova nella contestualizzazione dell'ideale la sua forza.

23 Ivi, p. 1396.

24 *Ibid.*

Infatti, sebbene il piano sia ispirato da principi e temi legati alla civiltà universale, nei fatti lo schema «subisce, nell'impatto con la realtà concreta del costruito esistente nel territorio ginevrino, una serie di radicali modifiche»²⁵. Le Corbusier disegna la sua visione della città mondiale attraverso una prospettiva a volo d'uccello che vede il centro inserito sullo sfondo del paesaggio delle montagne, una città ideale e localizzata allo stesso tempo. È evidente anche che l'intento dell'architetto svizzero è quello di proporre una città rappresentativa di un concetto di internazionalità legato non solo a principi politici, ma soprattutto a nuovi modi di abitare capaci di superare i confini nazionali e culturali. E infatti, egli utilizza l'esempio della Cité Mondiale nel 1929, nell'ultima lezione tenuta alla Facoltà delle Scienze Esatte di Buenos Aires, per descrivere le mutate condizioni storiche in cui l'architettura si trova a lavorare e a dover rispondere. Secondo l'architetto svizzero una città del genere si rende necessaria dal momento che

«il mondo vive, è agitato, si muove, reagisce. Ogni causa ha le sue conseguenze, ogni effetto la sua causa. In certi momenti il mondo si esprime; in certi momenti, le soluzioni appaiono alle menti pratiche o visionarie. Dalla colossale massa di forze presenti, in conflitto, spuntano proposte. Per unire queste proposte, classificarle, coordinarle, farle conoscere, farle discutere, occorre un luogo»²⁶.

La città mondiale per l'architetto svizzero è sicuramente «l'ufficio commerciale del mondo, la sede della grande corporazione degli interessi mondiali»²⁷, ma anche qualcosa in più di un semplice attore politico, economico e commerciale. Essa è «la stazione di smistamento delle idee del mondo; documenti storici, statistiche contemporanee, vengono arrivano in queste città»²⁸.

Le Corbusier intuisce la capacità della città-mondo di costituirsi come condensatore culturale ma, al tempo stesso, sostiene ripetutamente che «per tutto questo è necessario un luogo: nello specifico, edifici»²⁹. La risposta in termini architettonici è coerente con le idee della prima modernità: i piani presentati da Le Corbusier per la città mondiale considerano gli edifici come «strettamente utilitaristici, funzionali come il rigore di una macchina»³⁰. In entrambi i casi riportati, le città si costruiscono a partire da idee, politiche o sociali, provenienti da personalità lontane dall'architettura che però comprendono la necessità di formalizzare e visualizzare

25 G. Gresleri, *Presentazione*, in Le Corbusier, *La casa degli uomini*, trad. it., Jaca Book, Milano 2018, p. 8.

26 Le Corbusier, *Precisions...*, cit., p. 218.

27 Ivi, p. 216.

28 Ivi, p. 218.

29 Ivi, pp. 217-218.

30 Ivi, p. 219.

fig. 14 Patrick Geddes, *Outlook Tower*, 1892-1906.
 fig. 15 Eliséé Reclus, *Globo Terrestre in scala*
 1:100.000, 1895-1898.
 fig. 16 Richard Buckminster Fuller, *Airocean World*
Town Plan, 1927.

i propri principi e che per questo motivo, si avvalgono del lavoro di due architetti. Inoltre, attraverso la collaborazione di più esperti provenienti da diverse discipline, si risponde alla necessità di costruire luoghi coerenti con la complessa struttura urbana e con le sue caratteristiche formali, sociali, politiche ed economiche. Questi due piani, nonostante siano stati sviluppati in momenti storici differenti, presentano città pensate come

«come hub transnazionali per le interdipendenze globali. In questo, hanno segnato un cambiamento radicale nella geografia per passare da una distribuzione o circolazione di centri a una concentrazione in un unico luogo. Nei piani di Eijkman e Otlet, il mondo intero si riunisce in un unico luogo permanente»³¹.

Questa concentrazione anticipa e formalizza in due modi differenti uno dei temi fondamentali della mondialità contemporanea, ovvero quello della concentrazione che si è in precedenza espresso attraverso il concetto di “capitalità”. La città-mondo, in entrambe le proposte, è pensata non solo come luogo di incontro del pianeta attraverso la sua organizzazione spaziale; osservando i disegni e le prospettive che accompagnano i progetti, è possibile notare come anche l’immagine della città sia studiata perché sia abbastanza iconica da rappresentare un’architettura del mondo.

5.3. Portare il Mondo nell’architettura

Nell’introdurre il momento del chiarimento come chiave fondamentale per riconoscere le architetture e gli spazi urbani capaci di rappresentare la mondialità si è voluto fare riferimento alla dimensione simbolica dell’architettura³², ovvero alla sua capacità esprimere valori altri da quelli legati semplicemente alla funzione, alla tecnica o alla forma, ma attraverso di essi veicolare un significato riconosciuto e riconoscibile da parte di una comunità. Sono diversi i progetti che hanno indagato questa capacità rispetto a un allargamento dell’architettura al Terrestre, cercando modi per rappresentare quella che potremmo riassumere come dimensione simbolica della mondialità. Queste esperienze appartengono alla seconda categoria e si preoccupano di rappresentare il Mondo nell’architettura, alcune lo fanno in maniera quasi didascalica e ingenua, altre vanno più a fondo fino a indagare e svelare un modo d’essere mondiale dell’architettura.

Tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, il sentimento mondiale si inizia ad affacciare nella società e l’architettura si offre per dargli

31 cfr. W. Van Acker, S. Geert, *op. cit.*, p. 1392.

32 cfr. C. Norberg-Schulz, *Intenzioni in architettura* (1977), trad. it., Officina Edizioni, Roma 1983, pp. 62-99.

forma e mostrare questa novità con un approccio didascalico che ha l’obiettivo di educare le persone a una nuova visione universale e globale. Due progetti sono significativi di questa prima fase: l’Outlook Tower (1892-1906) di Patrick Geddes e il Globo Terrestre in scala 1:100.000 (1895-1898) di Eliséé Reclus. Entrambi gli autori pensavano che la società «sarà capace di comprendere e mettere in discussione l’emergente sistema mondiale con l’aiuto di nuovi mezzi di educazione collettiva che vadano oltre le convenzioni accademiche e il dominio della testualità»³³. Per questo motivo, i due progetti intendono costruire una esperienza spaziale di conoscenza della dimensione mondiale, mettendo simbolicamente in connessione l’individualità estremamente locale del fruitore con il contesto planetario. Nel caso di Geddes, questo contesto viene riportato in modo figurato e meno didascalico, attraverso la tecnica della camera oscura, costruendo un vero e proprio “tempio della visione” che organizzava la sezione dell’edificio in maniera crescente dall’alto verso l’alto, da Edimburgo fino al Mondo, passando per la Scozia e l’Europa, visualizzando in questo modo la successione di località sempre più estese e sistematizzate come in una matrisca. Nel caso di Reclus, invece, l’architettura progettata si offre come il contenitore che accoglie letteralmente il globo terrestre e permette di osservarlo da vicino. Per il francese, un’architettura del genere dovrebbe essere costruita in ogni grande città e doveva trovare posto, in maniera significativa, per la prima volta all’Esposizione Universale di Parigi nel 1900. Sulla stessa scia di queste due esperienze si pone la Globe Tower immaginata nel 1906 per Coney Island e resa celebre da Koolhaas in *Delirious New York*³⁴, un’architettura ideata da Samuel Friede abbastanza grande da contenere il mondo al suo interno.

Altri progetti si allontanano da soluzioni didascaliche, immaginando architetture che mettano in opera un nuovo modo di abitare. È questo il caso dell’Airocean World Town Plan (1927) di Buckminster Fuller, che prevede la costruzione di più torri capaci di rispondere alla crescente domanda di alloggi dell’epoca distribuite però in diversi punti del pianeta e connesse tra loro da una rete invisibile di aerei e sistemi di comunicazione radio. Questi edifici/torri sono pensati come effimeri e trasportabili, ma che offrono dei punti di ancoraggio forti per una vita planetaria. Infatti, ogni stanza della torre è pensata integrando architettura, comunicazione radio e trasporto aereo, diventando un centro di controllo da cui è possibile connettere ogni abitante con un altrove, cosicché «l’orizzonte visibile cessa di essere una soglia quando l’intero mondo trova il suo posto in ogni stanza ordinaria»³⁵. In maniera simile,

33 H. Sarkis, R. Salgueiro Barrio, G. Kozłowski (a cura di), *op. cit.*, p. 32.

34 cfr. R. Koolhaas, *Delirious New York* (1978), trad. it., Electa, Milano 2001, p. 67.

35 H. Sarkis, R. Salgueiro Barrio, G. Kozłowski (a cura di), *op. cit.*, p. 73.

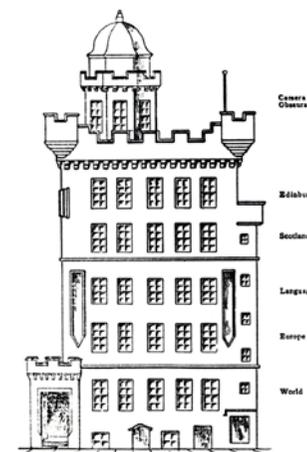


fig. 14

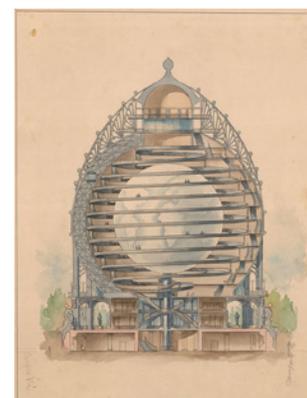


fig. 15



fig. 16

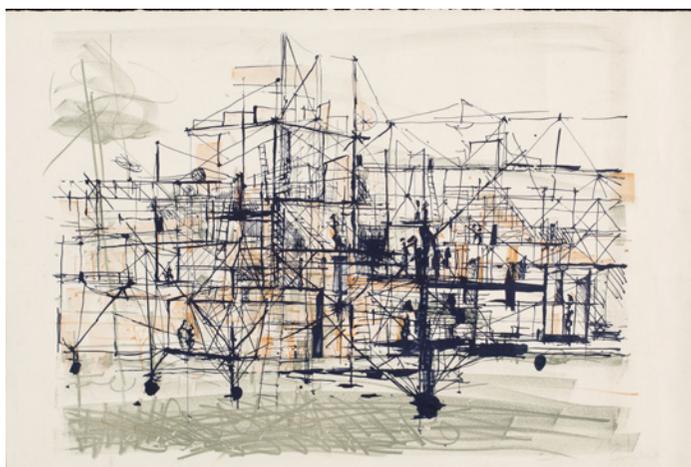


fig. 17



fig. 18

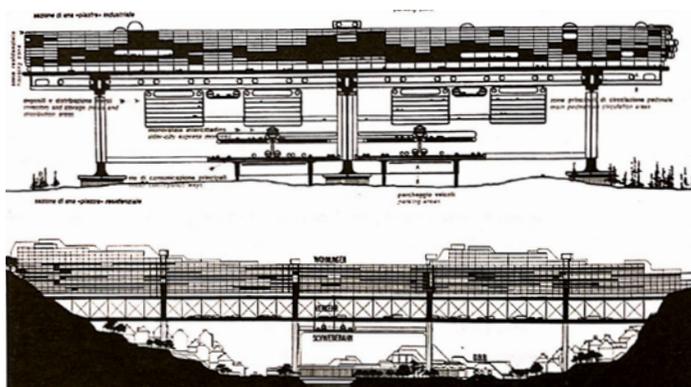


fig. 19

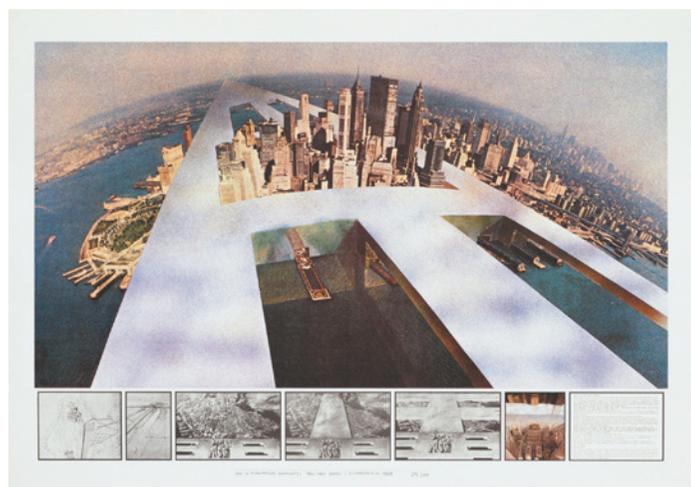


fig. 20

figg. 17-18 Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, 1957-1974.
 fig. 19 Alan Boutwell, Michael Mitchell, *The Continuous City*. Sezione di una piastra residenziale, 1970.
 fig. 20 Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969.
 fig. 21 Yona Friedman, *The Bridge-Town at Gibraltar*, ca. 1962.

ma portando alle estreme conseguenze l'idea di effimero, lavora la *New Babylon* (1957-1974) di Constant Nieuwenhuys. In questo caso, l'architettura offre semplicemente un telaio di appoggio per una società globale estremamente mobile in cui niente è fisso e tutto è aperto al cambiamento costante. Si tratta di un progetto che interpreta uno dei valori pregnanti della mondialità – la mobilità – e offre una visione figurativa più che formale di una rete capace di estendersi all'infinito superando ogni confine nazionale, offrendosi come luogo da abitare per l'emergente cittadinanza planetaria.

New Babylon si inserisce in una visione consolidata tra gli anni Sessanta e Settanta che la mondialità possa trovare una coerente espressione nelle megastrutture esprimendo, da una parte un cambiamento della scala di intervento e dall'altra la possibilità ospitare la crescente mobilità di cose e persone. Una spinta a questo pensiero è data sicuramente da Reyner Banham il quale vede nell'approccio megastrutturale all'architettura «la definitiva rappresentazione della pretesa della modernità di progettare l'intero ambiente umano»³⁶. Uno dei progetti significativi per Banham è la *Continuous City* (1968-1971) di Boutwell e Mitchell, che si configura come una serie di saggi sul progetto di un'architettura alla scala terrestre piuttosto che come una unica proposta consistente. Nel progetto, un ordine nuovo si sovrappone all'esistente senza sostituirlo ma intrecciandosi ad esso, configurando un nuovo livello posto a una quota differente, una vera e propria città elevata rispetto al suolo.

Assecondando questa logica megastrutturale, Yona Friedman sviluppa la sua proposta di *Sette Città-Ponte* per collegare quattro continenti (1963), mentre *Superstudio* tra il 1968 e il 1972 porta avanti una ricerca riguardo questa scala architettonica mondiale postmetropolitana. Per il gruppo italiano la Terra «non è più un possibile progetto tra gli altri, ma la vera scala a partire dalla quale interrogare il ruolo dell'architettura e le condizioni dell'esistenza umana»³⁷ e così il loro lavoro si pone a limite tra l'offrire soluzioni formali, provocatorie, che rendono figurativo e per questo intellegibile il cambiamento di scala e un approccio maggiormente simbolico, che costruisce questa mondialità non con l'architettura ma per mezzo di altri media (come nel caso di *Five Fundamental Acts*). Per il primo caso, si pensi al *Monumento Continuo* che, come una infrastruttura continua, circonda il mondo costruendo un nuovo parallelo.

La megastruttura è il tentativo di costruire una versione artificiale e umana del paesaggio andando a sostituire e a sovrapporre il proprio ordine formale e organizzativo a quello preesistente naturale portando a un'architettura tutta interna capace di dare forma a un

36 Ivi, p. 343.

37 Ivi, p. 392.

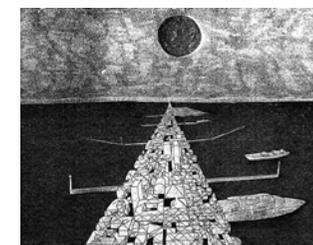


fig. 21

ambiente autonomo, isolato e controllato. Questo approccio si afferma con sempre più forza come il modo in cui l'architettura risponde alle sfide globali. Da utopia, la megastruttura in parte diventa una realtà presente della contemporaneità fatta di grandi contenitori e spazi fuori scala che trovano la loro ragione d'essere in loro stessi, indipendenti dal contesto. Questo fenomeno è ben spiegato da Koolhaas nel suo saggio sulla Bigness secondo cui queste strutture «saranno i punti di riferimento di un paesaggio post-architettonico»³⁸ in un mondo segnato da una condizione di tabula rasa globale.

L'approccio tecnico al progetto proprio della megastruttura appartiene a una visione antropocentrica che pone in secondo piano la natura e la questione ecologica che si presenta oggi come il principale problema alla scala globale e che invece indaga Paolo Soleri con le sue Arcologie (1969), in cui invece l'architetto mette in opera la mondialità traducendo in architettura proprio l'interconnessione tra esseri umani e natura. In questo modo, «il valore estetico dell'architettura e la sua capacità di legare gli individui e l'ecologia in una nuova forma di corpo collettivo diventa un modo per costruire una "etica planetaria", che trasforma l'idiosincratico in universale»³⁹.

Il progetto di Alison e Peter Smithson per Berlin Hauptstadt (1957) è pioniero per la sua capacità di tenere insieme la dimensione megastrutturale con quella ecologica e, allo stesso tempo, di offrirsi come dispositivo di connessione per una nuova urbanità. In generale, per gli Smithson l'emergere di un'architettura mondiale è un fenomeno non slegato dall'urbanizzazione della società per cui è necessario parlare di una "urban re-identification", dal momento che «ferrovie e canali che tagliano senza compromessi campagne e città seguono le loro leggi ed estendono il nostro senso del luogo oltre la regione a interi continenti»⁴⁰. Il progetto per l'Hauptstadt propone una visione di ordine territoriale dando forma a una nuova topografia urbana che si traduce in una grande piastra sopraelevata che ospita uno spazio pubblico staccato dalla viabilità stradale sottostante.

Questo distacco non corrisponde però a una negligenza rispetto alla questione della mobilità, anzi, «il cuore del progetto è una rete di connessioni locali, regionali, e transnazionali»⁴¹ che restituisce a questo pezzo di Berlino la sua centralità urbana. Al tempo stesso, se si guarda la prospettiva disegnata dagli Smithson e presentata per il concorso, si comprende quanto il progetto riesca a dare forma a un immaginario di città futura e futuribile che ha le sue radici nelle immagini di Metropolis di Fritz Lang, nei testi di Simmel o nella

38 R. Koolhaas, *Bigness*, in Id., *Junkspace...*, cit., p. 24.

39 H. Sarkis, R. Salgueiro Barrio, G. Kozłowski (a cura di), *op. cit.*, p. 364.

40 Alison Smithson, Peter Smithson, *Urban Re-Identification*, p. 68.

41 H. Sarkis, R. Salgueiro Barrio, G. Kozłowski (a cura di), *op. cit.*, p. 194.

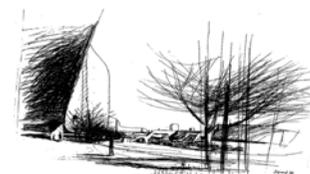
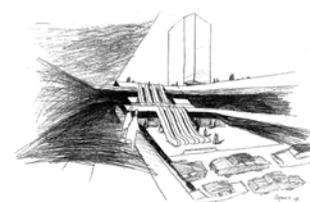


fig. 22

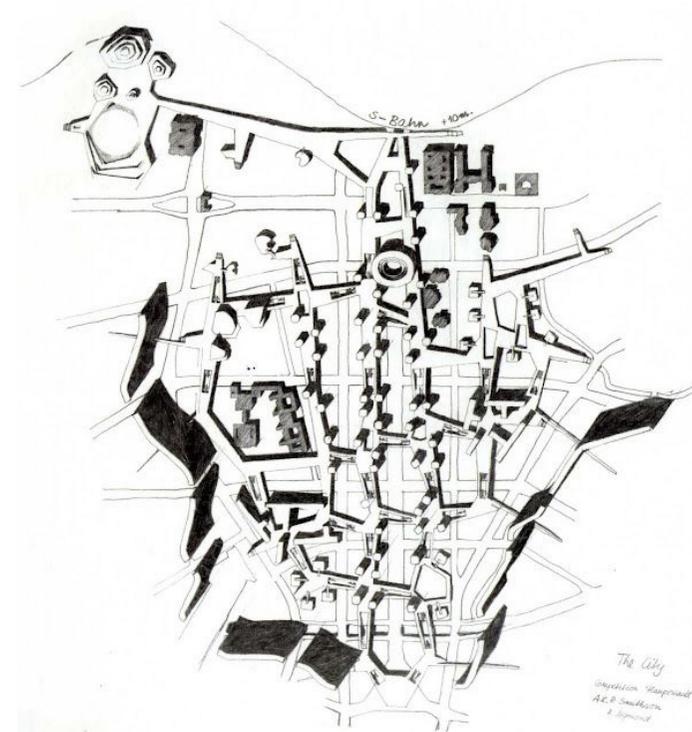


fig. 23



fig. 24

figg. 22-24 Alison e Peter Smithson, *Disegni per Berlin Hauptstadt*, 1957.

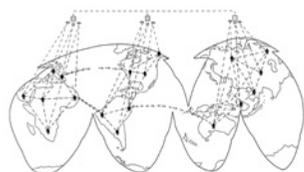


fig. 25

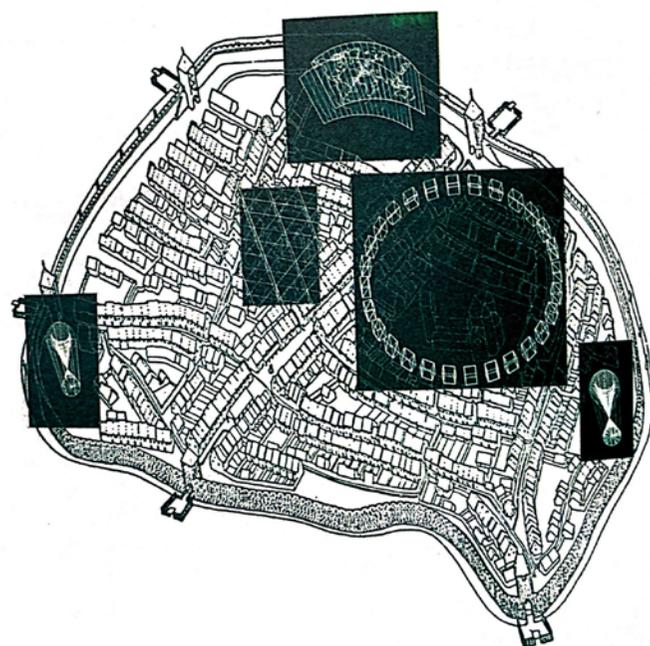


fig. 26

fantascienza di Asimov. Questo immaginario trova sicuramente una figurazione nei progetti di megastrutture citati in precedenza, ma in maniera meno chiara e dai bordi meno definiti di quanto invece non faccia il progetto degli Smithsonian.

La loro proposta riesce a rendere più che verosimile, anzi, davvero realistica una visione che dà forma a un nuovo modo di concepire e di abitare lo spazio urbano. Si tratta di una prefigurazione di quelli che saranno gli iper-luoghi, trattati nel capitolo seguente; a posteriori si può affermare che sia anche uno dei primi progetti in cui il mito della mondialità, così come delineato a partire dai piani strategici, è messo coerentemente in opera. Il progetto dell'Hauptstadt si completa con la Tavola Ecologica che segna un distacco fondamentale con il sogno megastrutturale. Si tratta di uno schema che gli Smithsonian mettono a punto individuando gli elementi che possono dare forma potenzialmente a un sistema mondiale, basati sul loro uso da parte degli utenti, cosicché la complessità finale del progetto «riflette l'idea critica degli Smithsonian riguardo l'urbanesimo moderno come un sistema incapace di trattare l'urbano come un sistema mondiale multi-livello fatto di infrastrutture, telecomunicazioni, natura ed edifici»⁴².

42 Ivi, p. 195.

L'ultimo gruppo di progetti raccoglie tre visioni di architetture differenti: Planetary Architecture (1983) di Zaha Hadid, Puertas (1971) di Navarro Baldeweg e le Earth Stations (2021) di Michele De Lucchi. Il pensiero di Hadid, legato alla cultura suprematista sovietica di Malevich, «volutamente svaluta le condizioni urbane e naturali esistenti a favore di una occupazione totalmente nuova della superficie della Terra»⁴³ esprimendo la volontà di riorganizzarla ed esprimendo al contempo un generale desiderio di complessità. Il planetario qui si fa nuovo contesto del progetto, capace di legittimare le novità formali che traducono nello spazio un nuovo modo di abitare di una società sempre più connessa. Questi principi trovano chiara rappresentazione in *The World (89 degrees)*, una delle opere che fanno parte della mostra *Planetary Architecture Two*, in cui tutti i progetti di Hadid vengono presentati in un'unica tavola volumetricamente rispetto al tessuto preesistente che resta piatto e rappresentato solo in pianta, quasi a segnare come la nuova architettura che dà ora forma al mondo trascenda quella precedente così legata al luogo specifico. In *Puertas*, Navarro Baldeweg, quasi analogamente, sovrappone a uno schema di una classica città murata medievale u nuovo sistema di porte che integrano quelle storiche. I nuovi dispositivi sono però cancelli verso il mondo, "Gates" in inglese introducendo una chiara similitudine con gli aeroporti, ognuno dei quali proietta la città verso l'esterno rispetto a uno specifico tematismo. La città si estroflette in questo modo attraverso l'innesto di questi dispositivi che le permettono davvero di farsi soglia topologica in cui flussi diversi, di persone, cose e informazioni, convergono e partono.

Quasi cinquant'anni dopo questa visione, Michele De Lucchi propone le *Earth Stations*, «architetture attive che formano delle reti che sono di facile accesso e sono costruite in luoghi che formano o rigenerano nodi urbani e infrastrutturali»⁴⁴. L'idea alla base di questo progetto è che la Terra possa essere disseminata di luoghi in cui le persone possano arrivare o partire e, nel frattempo, fare esperienza di momenti di apprendimento, gioia, interazione e riflessione. Per questo motivo, si tratta di architetture che non si basano su una definizione dello spazio formale o visuale ma sull'esperienza sensoriale ed atmosferica che questo può offrire. Al di là del risultato formale, questa ricerca di De Lucchi ben sintetizza il percorso compiuto dall'architettura nell'indagare il valore simbolico della mondialità, evidenziando come oggi la consapevolezza del pianeta come contesto del progetto non si sia esaurita ma, anzi, sia più viva che mai.

43 Ivi, p. 413.

44 M. De Lucchi, *Amdl Circle, What are Earth Stations, in Earth Stations*. Disponibile online: <https://earth-stations.com/philosophy/> [7 gennaio 2022]

figg. 25-26 Juan Navarro Baldeweg, *Puertas*, 1970.
figg. 27-28 Michele De Lucchi, *Amdl Circle, Earth Stations*, 2021.



fig. 27



fig. 28

5.4. Il progetto come strumento per la risoluzione di questioni globali

La ricerca progettuale di De Lucchi esposta alla Biennale di Architettura di Venezia del 2021 è una possibile risposta alla domanda posta dal curatore della mostra, Sarkis, “How will we live together?”. La mostra raccoglie i risultati in diverse sezioni tematiche organizzate rispetto alla scala delle riflessioni prodotte e tra queste di particolare interesse è quella che propone una comunità che si identifica “As one Planet”, come un unico pianeta. Secondo il curatore, che riprende il pensiero di Isabelle Stengers,

«l'unica politica possibile è la cosmopolita. La globalizzazione e le sue conseguenze, come il cambiamento climatico e le pandemie, hanno portato a qualche azione cosmopolita, ma gli esseri umani devono percorrere ancora molta strada per dare forma a politiche efficaci su scala planetaria»⁴⁵.

Il pensiero alla base di questa sezione si sposa totalmente con l'idea di Terrestre, andando quindi a ricercare e ad esporre i lavori che immaginano un futuro spaziale del pianeta, dando continuità nella contemporaneità alle visioni che dal XIX secolo sono state prodotte dall'architettura e che hanno strutturato un immaginario collettivo planetario.

Il progetto viene qui inteso nel suo senso più ampio, non solo come strumento con cui prefigurare forme costruite, ma anche come un'attitudine del pensiero con cui approcciare le questioni globali e, in particolare, quella ambientale e climatica. Buckminster Fuller nel suo Manuale operativo per Nave Spaziale Terra, aveva già compreso come «l'umanità stesse entrando in un “momento critico”»⁴⁶ che si traduce nella necessità di scegliere tra una visione mondiale, comprensiva di tutti gli esseri che abitano il pianeta e per questo sostenibile, e un approccio che invece continua a considerare la particolarità dei problemi e non la loro interrelazione a scala globale. La prima strada è ovviamente quella preferibile che si traduce in una “scienza della progettazione globale anticipatoria”, ovvero «la disciplina di essere allo stesso tempo “macrocomprensivi” e “microincisivi”»⁴⁷. La Terra diventa così una nave spaziale che viaggia nell'universo, una metafora che si concretizza nella foto scattata da Bill Anders dalla Luna nel 1968, per cui ogni problematica che riguarda questa grande macchina da abitare andrebbe risolta con uno sguardo che potremmo definire “strabico” che oscilla tra il particolare e il quadro più generale. Per Buckminster Fuller «il

45 H. Sarkis, *manifesto introduttivo alla sezione “As One Planet” della 17. Mostra Internazionale di Architettura. How will we live together?* (Venezia, Biennale di Venezia 2021).

46 R. Buckminster Fuller, *Manuale Operativo per Nave Spaziale Terra* (1969), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2018, p. 10.

47 Ivi, p. 12.



fig. 29 Design Earth: Renia Ghosn e El Hadi Jazairy, *After Oil: 'Das Island, Das Crude'*, 2016.

contesto – il modo di vedere con chiarezza la nostra via attraverso le sfide poste all'umanità – vuol dire sempre “partire da Universo intero”⁴⁸ e quindi bisogna «iniziare ad agire nella più ampia scala del pensiero globale di cui siamo capaci»⁴⁹. L'approccio alla totalità è necessariamente quello sistemico e, soprattutto, non specializzato; prendere in considerazione un sistema planetario significa considerare l'interrelazione tra le diverse parti che lo compongono. In questo senso, secondo Buckminster Fuller bisogna mettere in opera un processo sinergico planetario, andando oltre la visione di sistemi locali che operano separatamente perché «soltanto la completa desovranizzazione del cosmo può permettere di realizzare un alto standard di sostentamento per tutta l'umanità»⁵⁰.

Insedimenti e infrastruttura lavorano insieme in una visione onnicomprensiva del problema “costruire la Terra” nel lavoro del gruppo Design Earth che guarda all'infrastrutturazione del pianeta non più semplicemente come l'introduzione di dispositivi di connessione, ma come la progettazione sistemica e contestuale di diversi elementi utili alla risoluzione di problematiche globali, una

48 Ivi, p. 26.

49 Ivi, p. 73.

50 Ivi, p. 107.

su tutte quella ecologica. L'intenzione è quella di produrre visioni architettoniche che si radichino «in un nuovo tipo di immaginario sociale che riconosce che le azioni umane sono, alla fine, tipi di produzione terrestre»⁵¹. L'operazione portata avanti da Design Earth riesce a visualizzare e concretizzare l'approccio progettuale di Buckminster Fuller attraverso, tra l'altro, una estetica che propone un immaginario tecnico che la metafora della Nave Spaziale Terra già anticipava.

5.5. Fare luogo nel mondo: la via del Regionalismo Critico

Il Terrestre, che si basa su un'idea di mondialità come superamento dell'opposizione globale/locale, apre a una nuova possibilità per l'architettura di ripensare i propri riferimenti e gli strumenti con il quale "fa luogo". Una possibilità di azione in questo senso è stata già indagata a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, molto prima che Latour proponesse la sua visione per la contemporaneità. Liane Lefaivre e Alexander Tzonis introducono l'idea del Regionalismo Critico nel saggio *The Grid and the Pathway* del 1981. Ciò che propongono è una strategia per «mediare l'impatto della civilizzazione universale con elementi derivati indirettamente dalle peculiarità di un luogo specifico»⁵². Questa idea tenta di risolvere il dilemma di Koolhaas tra "l'ignoto regionale e il conosciuto internazionale". Lefaivre e Tzonis fanno riferimento principalmente al testo di Lewis Mumford "The South in Architecture" del 1941. Per Mumford «ogni cultura regionale ha necessariamente un lato universale. È costantemente aperta alle influenze che provengono da altre parti del mondo e da altre culture, separate dalla regione locale dallo spazio o dal tempo o da entrambe»⁵³. Frampton, riprendendo i temi di Lefaivre e Tzonis, rende il Regionalismo Critico un vessillo contro la tabula-rasa operata dalla deriva dell'avanguardia modernista⁵⁴. Le idee del critico inglese animano il dibattito anche negli anni Novanta del Novecento, aprendo una contesa con l'Internazionalismo Critico.

Il numero di Casabella 630-631 del 1996, curato da Vittorio Gregotti, è totalmente dedicato a definire il perimetro teorico dell'Internazionalismo Critico. Nel suo intervento, Jean-Louis Cohen opera una chiara critica al Regionalismo affermando che questo

51 H. Sarkis, R. Salgueiro Barrio, G. Kozlowski (a cura di), *op. cit.*, p. 493.

52 K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983, p. 21.

53 L. Mumford, *Excerpts from The South in Architecture*, in V.B. Canizaro (a cura di), *op. cit.*, p. 100.

54 v. K. Frampton, *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo Critico*, in «Casabella», n. 500 (1984), pp. 22-25.

fig. 30 Jørn Utzon, Chiesa di Bagsvaerd, 1968-1976, Bagsvaerd.

fig. 31 Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá, 1958-1963, Matosinhos. (foto dell'autore)

fig. 32 Eduardo Souto de Moura, Casa das Histórias Paula Rego, 2008, Matosinhos. (foto dell'autore)



fig. 30

«è pensato sulla base di una opposizione tra la configurazione locale dei valori e i sistemi planetari. L'interazione complessa delle reti che porta a un certo pluralismo nei rapporti tra culture e ideologie, è però ridotta un po' a una caricatura in una visione del mondo che a suo tempo ha avuto dei meriti. [...] Le modalità dell'internazionalizzazione delle pratiche e delle culture non corrispondono più, tuttavia, alla configurazione conflittuale suggerita nello schema di Tzonis e Lefaivre poi rivista da Frampton. Non c'è più un dispositivo unico e uniformatore in opposizione ai sistemi locali, ma un insieme più complesso di relazioni che coesiste su differenti piani»⁵⁵.

Da queste parole si comprende come, già nel 1996, il problema della globalizzazione in architettura si sposti verso la necessità di trovare un modo per far dialogare differenti istanze – modernità e tradizione, locale e internazionale – all'interno del progetto. D'altra parte, l'idea di Frampton ha come supporto le teorie filosofiche di Paul Ricoeur, il quale sostiene che

«nessuno può sapere cosa ne sarà della nostra civiltà quando avrà davvero incontrato diverse civiltà attraverso mezzi che non siano quelli dello shock della conquista e della dominazione. Ma dobbiamo ammettere che questo incontro, al livello di un autentico dialogo, non è ancora avvenuto»⁵⁶.

Questo incontro, a sessant'anni dalle parole di Ricoeur, sembra essere avvenuto; non si parla più di conquiste e dominazioni culturali, ma di integrazioni, incontri e dialoghi.

55 J.-L. Cohen, *Alla ricerca di una pratica critica*, in «Casabella», n. 630-631 (1996), pp. 24-25.

56 P. Ricoeur in Frampton, *Anti-tabula rasa...*, cit., p. 23.

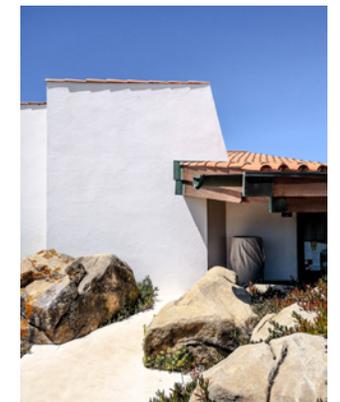


fig. 31

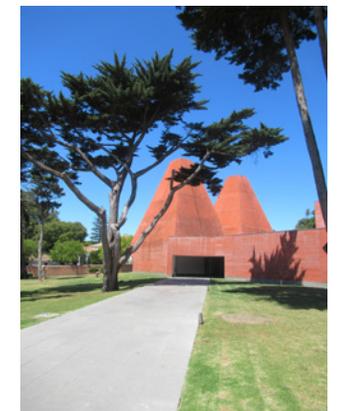


fig. 32

fig. 33 Aires Mateus, *EDP Headquarters*, 2015, Lisbona. (foto dell'autore)

fig. 34 Álvaro Siza Vieira, *Terraços de Bragança*, 2012, Lisbona. (foto dell'autore)

figg. 35-36 RPBW, *Tjibaou Cultural Center*, 1998, Nouméa.

fig. 37 Ricardo Porro, *Scuola di Arti Plastiche*, 1964, L'Avana.

fig. 38 Germán del Sol, *Bagni Termali*, 2000, San Pedro de Atacama.

A valle del dibattito di fine secolo scorso, possiamo affermare che sia il Regionalismo Critico che l'Internazionalismo Critico si sviluppano sulla base dell'esperienza del Movimento Moderno ma, laddove il primo muove dal locale, il secondo si fa portatore della richiesta di universalità del globale. Ciò che accomuna queste teorie è l'aggettivo "critico" che auspica un atteggiamento di riflessione profonda sull'apporto della mondializzazione all'architettura in termini linguistici, di uso dei materiali, dell'attività dell'architetto e il suo mutevole rapporto col contesto. Così, avvicinandosi al nuovo attrattore Terrestre proposto da Latour, Tzonis e Lefavre riprendono i principi del Regionalismo Critico con l'avvento del XXI secolo⁵⁷ partendo dalla considerazione che

«il compito del Regionalismo è di ripensare l'architettura attraverso il concetto di regione. [...] Il Regionalismo si oppone all'adottare dei dogmi narcisistici in nome dell'universalità, che portano ad ambienti economicamente costosi ed ecologicamente distruttivi per la comunità umana. Ciò che indichiamo come approccio regionalista critico alla progettazione e all'architettura dell'identità riconosce il valore del singolare, circoscrive i progetti all'interno dei vincoli fisici, sociali e culturali del particolare, ambendo a sostenere la diversità e al tempo stesso traendo benefici dall'universale»⁵⁸.

Gli esempi architettonici riportati dai due studiosi non a caso appartengono a luoghi lontani tanto fisicamente quanto temporalmente; l'unica proprietà che li accomuna è di appartenere al mondo. Le opere sono differenti rappresentazioni di un comune modo d'essere del progetto di architettura rispetto al sentire contemporaneo. Come aveva intuito Le Corbusier, è vero che «siamo di fronte a un evento del pensiero contemporaneo, un evento internazionale»⁵⁹ e che «le tecniche, i problemi sollevati, così come i mezzi scientifici per risolverli, sono universali. Tuttavia, non vi sarà alcuna confusione tra le diverse regioni; perché le condizioni climatiche, geografiche, topografiche, [...] guideranno sempre le soluzioni verso forme da esse condizionate»⁶⁰. I progetti veicolano efficacemente le istanze su cui si basa il Regionalismo Critico: il rifiuto dello storicismo e della condizione romantica puramente estetica del paesaggio, l'utilizzo di tecnologie innovative purché sostenibili, la valorizzazione attraverso l'architettura dei valori di comunità caratterizzate da diversità culturali. Queste istanze si esplicano nei temi del progetto legati alla topografia, al contesto, al clima, alla luce

57 v. L. Lefavre, A. Tzonis, *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization*, Routledge, New York 2012.

58 L. Lefavre, A. Tzonis, *Critical Regionalism...*, cit., p. 20.

59 Le Corbusier, *Excerpts from Precisions: On the Present State of Architecture and City Planning*, in V.B. Canizaro (a cura di), op. cit., p. 274.

60 *Ibid.*



fig. 33



fig. 34



fig. 35

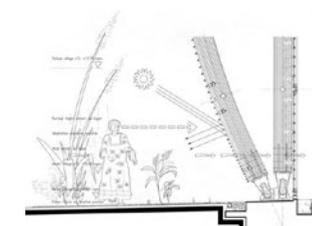


fig. 36

e alla tettonica degli edifici⁶¹. A partire da questa chiave di lettura, Lefavre e Tzonis analizzano diversi esempi: il *Centro Culturale Jean-Marie Tjibaou* di Renzo Piano a Nouméa che «mette la tecnologia e la competenza europea al servizio delle tradizioni e delle aspettative dei Kanak»⁶²; la *Scuola di Arti Plastiche* di Ricardo Porro a L'Avana che offre «una sintesi tra le forme coloniali spagnole e quelle afro-cubane»⁶³; il *Complesso dei bagni termali* realizzato a San Pedro de Atacama da Germán del Sol che richiama invece in un contesto totalmente differente «l'originale progetto di land art di Dimitri Pikionis per l'Acropoli e la collina del Filopappo»⁶⁴.

Il valore di queste idee è tale da riportare in auge il dibattito sul Regionalismo Critico come testimoniato dalla varietà di pubblicazioni degli ultimi anni⁶⁵. L'obiettivo generale di queste ricerche è la ricerca di criteri per il progetto di architettura capaci di proporre una visione rispetto ai cambiamenti dettati dalla mondializzazione che costituisca un'alternativa possibile alla risposta miope e reazionaria che vede nel ritorno dei confini (culturali e politici) una replica alla deriva globalista omologante⁶⁶. Ogni regione

61 cfr. K. Frampton, *Anti-tabula rasa...*, cit., p. 24.

62 L. Lefavre, A. Tzonis, *Critical Regionalism...*, cit., p. 82.

63 *Ivi*, p. 74.

64 *Ivi*, p. 106.

65 Per approfondire si veda la sezione della bibliografia "Fare luogo nel mondo: sul Regionalismo Critico".

66 Un esempio di questa tendenza arriva dalla Cina: dal 27 aprile del 2020 il governo ha promulgato una legge con cui «vieta rigorosamente» progetti di "plagio, imitazione e copiatura" di architetture esterofile e straniere per l'edificazione delle nuove strutture pubbliche in tutto il territorio cinese. Il documento ribadisce come la nuova architettura debba "incarnare lo spirito della città ed evidenziare le caratteristiche cinesi". Da: M. P. Repellino, *Cina, stop a supertall e fake*, in «Il Giornale dell'Architettura», 29 luglio 2020.

Disponibile online: <https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2020/07/29/cina-stop-a-supertall-e-fake/> [15 settembre 2020]



fig. 37



fig. 38



fig. 39



fig. 40



fig. 41

fig. 39 Adjaye Associates, *Ruby City Contemporary Art Center*, 2019, San Antonio.

fig. 40 Adjaye Associates, *Abrahamic Family House*, 2021–, Abu Dhabi.

fig. 41 Adjaye Associates, *130 William*, 2021–, New York.

e ogni città può mettere in campo un processo di “ri-conoscimento” delle proprie peculiarità attraverso il confronto con il mondo che si identifica ora come il nuovo contesto di riferimento. Bisogna imparare a «con-vivere nel globale, [...] sapendo inventare nuovi luoghi e spazi dotati di senso»⁶⁷. Il luogo, come tradizionalmente pensato, viene in questo modo riconcettualizzato e assume un nuovo valore compromettendo le proprie istanze particolari con le aspirazioni universali della cultura globale, con la consapevolezza che «la scoperta dell’estraneo non può che illuminare il familiare. Così accade quello che sempre è accaduto e il fondersi dell’estraneo e del familiare risulta in una messa in opera concreta, radicata sia nel particolare sia nell’universale»⁶⁸.

Questo modo di agire avviene in maniera maggiormente consapevole nel cosiddetto Global South, ovvero nei paesi in cui l’esperienza coloniale ha radicalmente cambiato la cultura portando gli architetti a interrogarsi sul bisogno di dare voce a uno scenario culturale ibrido, risignificando il costume edilizio locale. La rivista *Domus* negli ultimi due anni ha dato ampio spazio a questo fenomeno, riportando l’attività di diversi architetti e studi come l’indonesiano Andra Martin, il cui lavoro riesce a coniugare identità e senso del luogo con strumenti contemporanei e principi modernisti⁶⁹, o il ghanese David Adjaye, secondo il quale l’architettura oggi deve «rappresentare il pensiero e la volontà delle persone nel mondo»⁷⁰ scindendo «la singolarità della narrazione architettonica in molti futuri possibili, che siano in grado di rispondere alle specificità delle culture e dei luoghi geografici, alle persone, in una dimensione sia locale sia migratoria»⁷¹. Adjaye si fa portavoce di una generazione che vuole ridare significato ai luoghi e all’esistenza dell’uomo e che è consapevole della necessità di definire nuove modalità per farlo dal momento che «siamo tutti in costante migrazione, siamo un flusso»⁷². Sulla stessa linea si muove anche la nigerina Mariam Kamara, la quale lavora nel suo paese affianco a artigiani e maestranze locali cercando di adattare la propria formazione occidentale⁷³. Secondo Kamara esiste una “nuova estetica del progresso” che sembra essere il segno più evidente della mondializzazione e, soprattutto,

67 P. Perulli, *Visioni di città...*, cit., p. 34.

68 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 93.

69 cfr. D. Chipperfield, *La buona pratica. Andra Martin*, in «*Domus*», n. 1049 (2020), pp. 20-27.

70 G. Ricci, «*Architettura è rappresentazione e riconoscimento dell’altro*», intervista a David Adjaye, in «*Domus*», n. 1039 (2019). Disponibile online: <https://www.domusweb.it/it/speciali/guest-editor/winy-maas/gallery/2019/10/24/architettura-e-rappresentazione-e-riconoscimento-dell-altro-intervista-a-david-adjaye.html> [7 gennaio 2022]

71 *Ibid.*

72 *Ibid.*

73 v. M. Guernieri, *Mariam Kamara: “Non usiamo la conoscenza che possediamo, che è antica di secoli”*, in *Domusweb*, 10 giugno 2019.

Disponibile online: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2019/06/10/mariam-kamara-non-usiamo-la-conoscenza-che-possediamo-che-antica-di-secoli.html> [7 gennaio 2022]



fig. 42



fig. 43



fig. 44

fig. 42 atelier masōmi (Mariam Kamara), *Regional Market*, 2018, Dandaji, Niger.

fig. 43 atelier masōmi (Mariam Kamara), *Niamei 2000 Housing*, 2016, Niamey, Niger.

fig. 44 andramatin, *IH Residence*, Bandung, Indonesia.

fig. 45 andramatin, *Binus School Bekasi*, Bantargebang, Indonesia.

fig. 46 andramatin, *Vida Bekasi Marketing Office*, Bantargebang, Indonesia.



fig. 45

l’unica strada possibile per la modernità e lo sviluppo⁷⁴. Invece, esiste un’altra strada che si concentra sulla presenza dell’uomo e sull’esperienza umana per cui «se l’inizio del XX secolo riguardava i progressi tecnologici, il XXI secolo potrebbe prepararsi a ricondurre all’umanità dell’architettura, invece che alla sua abilità tecnica»⁷⁵. Questo principio supera l’idea che la mondializzazione influenzi l’architettura soprattutto dal punto di vista della standardizzazione della tecnica e dei materiali, per indagare più a fondo le questioni dell’identificazione del cittadino globale in uno spazio – in altre parole il problema del fare luogo nella mondializzazione, ovvero abitare.

74 cfr. M. Kamara, *Oltre il Regionalismo Critico*, in «*Domus*», n. 1044 (2020), pp. 26-43.

75 *Ibid.*



fig. 46



fig. 47 Abelardo Morell, Camera Obscura-Times Square in Hotel Room, 1997.

cap. 6 Dal globo alla casa: il progetto per un'architettura *Terrestre*

Terrestre è un aggettivo, una parola che attribuisce un valore in questo caso di natura geografica, capace di definire un “luogo” comune. Si tratta di un termine che descrive una presa di coscienza di una comune identità e, soprattutto, una questione culturale, prima che economica, una vera rivoluzione del pensiero che ha inizio quando i primi esseri umani osservano il nostro pianeta dallo spazio, nella sua interezza. Una distanza che genera unità e che sfuma le differenze: proprio questo dà inizio alla mondializzazione, proprio come il passaggio al sistema eliocentrico nel XVII secolo diede avvio alla stagione del Barocco. Stiamo assistendo da più di mezzo secolo ormai a un cambiamento epocale nella nostra consapevolezza di esseri umani, un'evoluzione che guarda allo spazio e alla possibilità di estendere ulteriormente l'ecumene. Come spiega l'artista e futuro astronauta, Michael Najjar:

«il cambio di paradigma verso la Prospettiva Copernicana nel sedicesimo secolo rese esplicito il fatto che la Terra non è solo un sistema nella sua interezza, di cui gli esseri umani sono una parte, ma anche una parte del sistema solare. Se il prossimo passo nell'evoluzione umana è di costruire una civiltà solare, dobbiamo confrontarci con i problemi e le opportunità su un livello globale»⁷⁶

Anche l'architettura non è lontana da questa visione; BIG nel suo ultimo volume, pubblicato nel 2020, *Formgiving*, riconosce nella Luna, Marte e anche la Terra come pianeta nel suo complesso, i campi d'azione e sperimentazione futura per il progetto⁷⁷ e, riferendosi all'esperienza della pandemia di COVID-19, l'architetto danese afferma: «all'improvviso il talento locale è diventato talento globale. [...] Niente potrebbe fermarci dall'assemblare il team ideale, a prescindere dalla geografia»⁷⁸. Si tratta di una esortazione a un pensiero complesso comune che tiene insieme il mondo intero. Ma se si osserva la vasta produzione architettonica contemporanea, esistono opere che riescono davvero a mettere in opera la

⁷⁶ M. Najjar, *Maintaining Spaceship Earth*. In *Conversation with Michael Najjar*, in L. Feireiss (a cura di), *Space is the Place. Current reflections on Art and Architecture*, Spector Books, München 2018, p. 161.

⁷⁷ v. BIG, Bjarke Ingels Group, *Formgiving*, Taschen, Köln 2020.

⁷⁸ Ivi, p. 729.

“comprensione” di questo Mondo, di questo tempo, o potremmo dire del Terrestre, all’interno di un contesto stratificato senza negarlo o acriticamente assecondarlo?

Circa un secolo fa, quando nel mondo iniziava a farsi strada questa visione globale comune dei modi di abitare, una delle risposte date dall’architettura fu cercare di interpretare il cambiamento secondo le categorie critiche che le erano note e, quindi, con la ricerca di uno stile, un codice linguistico, che riuscisse a descrivere e a guidare i progettisti che si confrontavano con l’internazionalità della loro pratica e con un’analoga richiesta da parte dei committenti. La complessità degli spazi urbani che strutturano le città globali oggi è tale da non poter essere affrontata guardando semplicisticamente allo stile delle architetture che li conformano quanto, piuttosto, osservando l’articolazione di questi spazi, il modo in cui sono concepiti e le possibili relazioni che essi instaurano con la struttura urbana preesistente. Questi tre fattori sono determinati da intenzioni differenti, politiche, economiche, sociali ma, come spiegato in precedenza, è possibile sintetizzare questo concetto assumendo che ciò che osserviamo nell’ambiente costruito sia il risultato di una volontà comune che abbiamo definito immaginario collettivo derivato dalla cultura globale. Si può così giungere a un insieme di principi che possono essere utili prima di tutto a delineare uno schema interpretativo nuovo, attraverso cui leggere le trasformazioni che hanno luogo nelle città globali e stabilire, quindi, un modo d’essere di questa architettura, una sorta di principio comune che riguarda l’articolazione degli spazi e delle forme capace di mettere in opera il concetto di mondialità.

Si presentano alcuni spazi urbani complessi appartenenti ai casi di tre città (Barcellona, Milano, Parigi) volutamente di importanza e grandezza differente, che attualmente sono interessate da piani strategici di trasformazione che prefigurano per questi centri urbani un futuro sempre più da protagonisti sulla scena globale. Questo studio comparativo consente di individuare i fenomeni architettonici e urbani che conferiscono alla città il carattere di mondialità tanto ricercato e la elevano a un contesto planetario: essi si ritrovano perfettamente all’interno della definizione di “motivi spaziali del mondo” utilizzata da Lussault. L’appartenenza di queste metropoli al contesto europeo è una condizione importante per cercare di capire in che modo gli interventi di trasformazione alla scala urbana o, più semplicemente, singole architetture che ritrovano i propri significati anche nel confronto con un più ampio contesto globale, si relazionano con un contesto locale dall’identità invece fortemente caratterizzata e consolidata.

D’altra parte, non tutti i progetti, le cui immagini in questo libro hanno costruito una narrazione parallela a quella testuale, riescono in questa operazione: ognuno di essi può essere infatti posizionato in

un immaginario spazio cartesiano definito dai due vettori globale/locale e la situazione che ne emerge è abbastanza polarizzata verso i due attrattori. Se molto spesso è possibile ritrovare dei tratti comuni in cui si riconosce l’appartenenza al contesto mondiale, è anche vero che la lontananza dal contesto locale è tanto forte da dover necessariamente essere oggetto di critica. Una caratteristica della città globale è quindi la coesistenza di spazi e architetture con diversi gradi di mondialità e generosità che nell’insieme però fanno emergere una eterogeneità che comprende produzioni architettoniche appartenenti a ogni scala: tutte le dimensioni della vita e tutti gli spazi che l’accolgono sono in ugual modo interessati da questo cambiamento culturale, dal singolo manufatto al complesso spazio urbano.

Sarebbe limitato pensare che la mondializzazione si esaurisce nella grande dimensione definita dai grandi centri direzionali, dagli aeroporti o dai nodi infrastrutturali; la cultura globale, infatti, si radica nell’esperienza della quotidianità, costruisce un immaginario collettivo che richiede luoghi rappresentativi sicuramente a scala urbana, ma anche negli spazi più intimi che un architetto possa concepire. In realtà, si può affermare che proprio nel confronto con questa scala minore si apre uno spazio di conflitto tra la cultura globale e l’identità locale che vale la pena di essere indagato a fondo perché lì si ritrovano alcune delle esperienze progettuali più interessanti in merito e che offrono una visione differente, forse più sperimentale, rispetto a una possibile risoluzione di questo conflitto nell’ottica del Terrestre.

Questo fenomeno è davvero riscontrabile a Buenos Aires e nell’architettura contemporanea della casa; la capacità degli architetti che operano nella capitale argentina di dare forma all’incrocio di culture del luogo e all’aspirazione di costruire un lessico universale⁷⁹, mette in luce una comprensione che riesce a porsi come una via possibile e alternativa alla risposta reazionaria nei confronti della globalizzazione omologante, che vede nel ritorno dei confini e delle divisioni territoriali una replica alla deriva globalista. Come si è cercato di dimostrare nei capitoli precedenti, questo tipo di architettura “nazionale” oggi non è più in grado di rappresentare la complessità di valori espressi dalla cittadinanza cosmopolita che abita le città globali. D’altra parte, come potrebbe un’architettura esprimere un’identità nazionale se il concetto stesso di nazione, dal punto di vista politico e culturale, viene messo continuamente in crisi dalla crescente presa di potere e di importanza delle principali città del mondo?

79 v. J. M. Marco, R. Meri de la Maza (a cura di), *Adamo-Faiden – El Constructor Contemporáneo 2007- 2018*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2018.

6.1. I motivi spaziali del mondo

A partire dal XIX secolo, si è affermata l'idea che alcuni tipi così come determinati caratteri architettonici potessero rappresentare la funzione degli edifici e la loro appartenenza a un mondo culturale. Sulla scia di questa convinzione ancora oggi si tende ad associare anche la mondialità ad alcune tipologie di edifici. J.G. Ballard scrive su "Blueprint" nel settembre del 1997 che negli aeroporti si diventa veri cittadini del mondo. In modo analogo, Koolhaas afferma che considerato che «la Città Generica sta passando dall'orizzontalità alla verticalità»⁸⁰ allora «il grattacielo appare come la tipologia ultima, definitiva»⁸¹. Lussault studia alcune tipologie classiche della mondializzazione per desumere le caratteristiche di quelli che, in maniera più estensiva, egli definisce iper-luoghi, partendo da Times Square inteso come caso paradigmatico, passando quindi ai malls, agli aeroporti, alle stazioni e, infine, alle costruzioni in altezza e il conseguente affermarsi dello skyline non come semplice profilo della città, ma come «iscrizione spaziale di una società urbana connessa e mondializzata»⁸².

Che sia il mall, l'aeroporto, la stazione o il grattacielo, davvero un tipo da solo può sostenere il peso delle aspirazioni e dei modi di vita della cittadinanza cosmopolita che abita la città globale? Si intende dimostrare che la sola presenza di un mall piuttosto che di grattacielo o di un aeroporto all'interno del tessuto urbano continuo della città globale, non riesce a mettere in opera la mondialità. È innegabile che la comparsa di questi edifici sulla scena architettonica ha coinciso storicamente con l'avvento di una società mondialmente più connessa e con il diffondersi di una coscienza internazionale. Per indagare le ragioni architettoniche degli spazi urbani della mondialità sicuramente è utile partire da queste tipologie per poi comprendere come oggi questi elementi differenti vengono composti e messi in opera per dare vita ai cosiddetti iper-luoghi.

Times Square, a New York, può essere considerato davvero uno spazio urbano in cui la mondialità è messa in opera. Prima di tutto, questo luogo formalmente non può essere considerato una piazza, o comunque non nel tradizionale senso europeo del termine, ma uno snodo stradale la cui esistenza particolare nasce da una eccezione: l'unica strada obliqua, Broadway, che interseca il reticolo ortogonale della griglia di Manhattan. Oggi, da un punto di vista spaziale e formale, Times Square è una centralità urbana iperconcentrata, ma un altro aspetto interessante riguarda il processo che l'ha portata a essere una piazza e non un semplice incrocio. Si tratta di una storia squisitamente americana, ma che ha reso Times Square un modello

80 R. Koolhaas, *La Città Generica...*, cit., p. 38.

81 *Ibid.*

82 M. Lussault, *op. cit.*, p. 109.



fig. 48



fig. 49

per una prassi riscontrabile anche in altri luoghi, la cui protagonista principale è l'iniziativa privata. Nel caso di Manhattan, lo strumento urbanistico con cui il privato viene autorizzato a "fare il pubblico" è il Business Improvement District: con esso la città concede ad attori economici l'onere di occuparsi di «una serie di compiti di sorveglianza, riparazione, manutenzione e miglioramento delle condizioni urbane in cambio di diritti economici speciali e potenziati»⁸³. Proprio in questo modo, le diverse aziende, molte delle appartenenti al mondo della telecomunicazione e dell'intrattenimento (dalla Disney alla ABC), che hanno sede negli edifici che definiscono i margini di questo invaso urbano hanno contribuito fattualmente nel tempo alla costruzione di questo luogo come "The Crossroads of the World", dotandolo di una vera e propria strategia di costruzione di una immagine e di gestione di quello che comunque resta uno spazio pubblico,

«un perimetro di pratiche miste; la clientela si rivela socialmente e "razzialmente" diversa. La piazza gioca un ruolo maggiore nella costituzione di un'urbanità newyorkese contemporanea, delle sue immagini, del suo immaginario, che si forgiavano in parte in questo crogiolo»⁸⁴.

Un crogiolo in parte frutto della garanzia di sicurezza che favorisce sicuramente una co-abitazione pacifica tra gli individui. È anche vero che è molto difficile bilanciare la necessità di controllo dello spazio, da un lato, e la sua apertura e fruibilità dall'altro. L'esigenza di sicurezza si traduce spesso in chiusura fisica, portando a enclaves e comunità chiuse e auto segregatesi attraverso recinti, cancelli, e

83 Ivi, p. 51.

84 Ivi, p. 54.

figg. 48-49 Michael Grimm, *Times Square*, 2017, New York.



fig. 50



fig. 51

delimitazioni di varia natura. Sicuramente, non è questo il caso di Times Square che può continuare a essere riconosciuto come lo spazio urbano mondializzato “zero” e forse non è un caso che un luogo simile lo si può ritrovare nelle altre due città globali originariamente indicate da Sassen, Tokyo, a Shibuya, e Londra, a Piccadilly Circus.

In modo analogo, anche nel mall si assiste alla costruzione di uno spazio pubblico e di un nuovo urbanità a partire da una iniziativa privata. In questo caso, si tratta di un luogo ambiguo, di particolare interesse, perché riesce a costruire il suo carattere pubblico a partire da un principio di introversione spaziale e non di apertura. Una caratteristica fondamentale dei mall, che tutti possono sperimentare facilmente, è la non corrispondenza tra la scatola esterna e l'iperaccumulazione di realtà contenuta all'interno, ottenuta attraverso “prodezze architettoniche”⁸⁵ che lavorano sulla moltiplicazione dei livelli, portando a una incommensurabilità dall'esterno delle possibilità spaziali che hanno luogo all'interno. L'introversione totale dello spazio è sicuramente l'obiettivo principale di questi grandi contenitori commerciali affinché i percorsi possano convergere verso un punto centrale che si propone a metà tra una corte centrale e una piazza, offrendo spesso una centralità all'infinita agglomerazione della suburbia. Si tratta di uno spazio ambiguo, il più interno di questa architettura introversa e, contemporaneamente, quello più pubblico, dove il contatto tra le persone è favorito e ricercato, anche attraverso il cambiamento della luce: questa piazza, a differenza delle gallerie, è spesso illuminata dall'alto attraverso un tetto vetrato, la luce non è più soltanto artificiale, ma soprattutto naturale. L'introversione si realizza anche attraverso la messa in opera di una soglia che separa la condizione esterna da quella interna. Spesso, questa soglia è sproporzionata, l'ingresso al mall o è troppo piccolo o è troppo grande rispetto alla scala del contenitore, perché ha

figg. 50 Incrocio di Shibuya, Tokyo.

figg. 51 Piccadilly Circus, Londra.

figg. 52 Hutton+Crow, Aeroporto di Pechino, Zaha

Hadid Architects, 2019, Pechino.

figg. 53 Estudio Lamela, Rogers Stirk Harbour +

Partners, Madrid-Barajas Airport Terminal 4, 2005,

Madrid.

85 Ivi, p. 72.

valore come elemento in sé, un'architettura altra che vive di una vita e logiche proprie. Possiamo affermare che l'ingresso al mall è un dispositivo, non si tratta mai di una semplice apertura, ma di un sistema di filtri e di spazi che accompagnano il “passaggio di stato”. Si è usata questa espressione, presa in prestito dalla fisica, non a caso. Il mall si separa dall'esterno anche da un punto di vista climatico: grazie all'aria condizionata vive di un microclima che separa non solo formalmente e spazialmente, ma anche atmosfericamente l'interno dall'esterno.

In sintesi, «non c'è nulla di inumano nei nostri malls, se non la nostra stessa umanità, o comunque quella di questo preciso momento che dobbiamo vivere e comprendere, non fosse che per tentare di invertire le sue logiche»⁸⁶. L'eredità del mall non può che essere la sua qualità più interessante, ovvero l'offerta ai suoi fruitori di una esperienza definibile come passante, passeggera e attraversante; portando avanti, in termini dimensionali e funzionali, la tradizione delle grandi gallerie vetrate europee ottocentesche, questi edifici restituiscono «all'atto dell'acquisto la sua dimensione di passeggiata»⁸⁷: attraverso il camminare si realizza la pratica e la conoscenza dello spazio. Così, il mall «localizza l'esperienza a partire da metriche pedestri, le più vicine all'individuo»⁸⁸, riportando l'esperienza dello spazio, anche in un'architettura che tende alla bigness, più vicina alla dimensione dell'uomo.

Anche l'aeroporto fonda la propria esistenza sui principi generali di attraversamento e introversione. Una differenza sostanziale è, però, nel tipo di esperienza passeggera offerta al fruitore, in questo caso molto più ritmata e contraddistinta da spazi che scandiscono e segnano il passare. Questa scansione si realizza in sequenze spaziali di ambienti di forme e dimensioni differenti, presentando anche limiti e barriere, talvolta dissimulati e altre più evidenti. Lo si può definire un «trionfo di urbanità commerciale e dello svago»⁸⁹ che «si basa su un postulato: qui si può gestire ciò che non si può inquadrare in uno spazio pubblico classico, “padroneggiato” dal solo potere pubblico»⁹⁰. Il fatto che questi complessi siano finora stati considerati dei nonluoghi è dovuta al limitare l'esperienza della mobilità al semplice trasporto, non realizzando che «abitiamo anche le reti»⁹¹. Per quanto in modo passeggero, nell'aeroporto

«si incrocia e si scambia una grande varietà di persone: cosmopolita e socialmente distante, che partecipa a una mondialità basata sul contatto di individui diversi [...]».

86 Ivi, pp. 79.

87 Ivi, p. 76.

88 Ivi, p. 77.

89 Ivi, p. 91.

90 Ivi, p. 91.

91 Ivi, p. 81.



fig. 52



fig. 53<



fig. 54



fig. 55

Qui possiamo cogliere e vivere direttamente la varietà delle posizioni sociali che esiste nel mondo»⁹².

L'aeroporto si organizza quindi come un grande centro metropolitano, in cui coesistono anime a gradi di urbanità differenti: esso, infatti, contiene al suo interno gallerie commerciali, salotti domestici, aree di svago e, talvolta, persino pezzi di museo. Più del mall, gli scali aeroportuali materializzano l'iperspazialità attraverso la concentrazione di funzioni e usi differenti nello stesso spazio o, letteralmente sotto lo stesso tetto. La copertura diventa infatti l'elemento determinante dell'edificio perché capace di fare della frammentazione data dalla sequenza degli spazi un'unità riconoscibile e continua. In parte, questo principio è mutuato dalle grandi stazioni ferroviarie ma, a differenza di questi in cui prevale un grado di introversione dello spazio elevato, nella

«grande stazione, una sorta di “sfera infinita il cui centro è ovunque, la circonferenza da nessuna parte”, è tutto il contrario: l'unica cosa che conta veramente è l'espansione, la chiamata dell'esterno. È un iper-luogo di “estroversione”, che offre di condurre e di accedere al dispiegamento del mondo esterno»⁹³.

Nella stazione lo spazio si articola per agevolare la forza centrifuga che spinge le persone, in partenza o in arrivo, ad uscire dall'edificio, verso l'esterno. Questa stessa forza certamente si esprime anche nell'aeroporto, il quale però presenta una sequenza di spazi più rigidi che una stazione e un grado di introversione maggiore. In una stazione non si ha mai percezione di essere in un “dentro”. Si può affermare che se l'aeroporto sta al mall, allora la stazione ha nei *passages*, nelle gallerie coperte ma aperte in cui si è comunque

figg. 54-55 Balthazar Korab, JFK International Airport, Eero Saarinen, 1962, New York.
fig. 56 Duccio Malagamba, Estación Puerta de Atocha, Rafael Moneo, 1985, Madrid.
fig. 57 Duccio Malagamba, Ampliamento della Stazione SBB, Cruz y Ortiz Arquitectos, 1997-2003, Basilea.
fig. 58 Santiago Calatrava, World Trade Center Transportation Hub, 2003-2016, New York.

92 Ivi, p. 96.
93 Ivi, p. 101.

all'esterno, il corrispettivo spaziale strutturalmente più simile.

Andando oltre le specificità funzionali di ognuno di questi edifici, che inevitabilmente ne condiziona l'articolazione spaziale, si può affermare che essi mettono in evidenza alcuni principi legati all'esperienza spaziale – l'introversione, la sequenzialità, la separazione, la centralità, la concentrazione, l'estroversione – e tutti alla fine concorrono a rendere l'iper-luogo un insieme di spazi da vivere di passaggio. L'universalità di questi principi è tale da dare vita a quelli che Lussault chiama “motivi spaziali del mondo”, ovvero «dei dispositivi locali che si tende a ritrovare ovunque, sia in forme standard che nelle diverse declinazioni che è possibile individuare, in funzione dei contesti economici e sociali»⁹⁴. A partire da queste tipologie specifiche, questi principi si sono generalizzati abbastanza da influenzare altri spazi urbani legandosi al mito della mondialità, ovvero gli iper-luoghi.

6.2. Dai nonluoghi agli iper-luoghi

La mondializzazione promuove la costruzione di una identità costituendo «un nuovo spazio sociale, di scala planetaria e sempre più integrato da principi comuni, che diventa l'habitat di riferimento della specie umana»⁹⁵ e che richiede luoghi capaci di rappresentarlo. Da questa considerazione deriva un apparente paradosso che definisce la questione: l'omogeneità e la genericità dei luoghi prodotti dalla mondializzazione sono caratteri che ne definiscono l'identità e proprio queste due caratteristiche li rendono capaci di rappresentare lo spazio sociale di scala planetaria, se si assume come dato di realtà il fatto che «è il contesto a essere cambiato, è il contesto a essere globale»⁹⁶. Questo modo nuovo di articolare la vita dell'uomo globale nello spazio urbano resta un punto cieco nella maggior parte delle ricerche sull'architettura. Un tentativo fondamentale nel ricercarne i tratti fondamentali è invece quello compiuto da Augé alla fine del secolo scorso con la definizione dei nonluoghi, a cui comunemente si fa riferimento per descrivere i tipi trattati in precedenza. Partendo da un punto di vista critico sicuramente negativo rispetto agli effetti della mondializzazione sui luoghi e sull'abitare, Augé spiega:

«se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un nonluogo. L'ipotesi che qui sosteniamo è che la surmodernità è produttrice di nonluoghi antropologici e che, contrariamente alla modernità baudelairiana, non integra in sé i luoghi antichi»⁹⁷.

94 Ivi, p. 104.
95 Ivi, p. 43.
96 M. Augé, *Nonluoghi...*, cit., p. 17.
97 Ivi, p. 93.



fig. 56



fig. 57

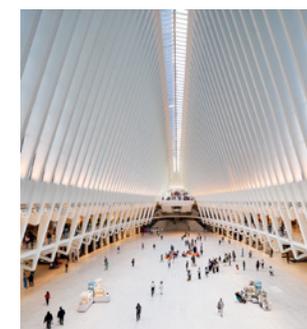


fig. 58

Nei nonluoghi è possibile riconoscere la capacità di rendere quantificabili i cambiamenti del nostro tempo, ovvero di descrivere efficacemente lo spirito della mondializzazione che si esprimerebbe al meglio nel passaggio e nel movimento. Conseguentemente, i nonluoghi sono rappresentati da tutti quei dispositivi che consentono questo attraversamento, fisico e immateriale, dello spazio. Conseguentemente, proprio perché i nonluoghi sono spazi destinati al transito e al passaggio, «il gioco sociale sembra svolgersi lontano dagli avamposti della contemporaneità»⁹⁸, ciò a significare che in questi spazi sarebbe difficile mettere in atto pratiche abitative di orientamento, identificazione e socializzazione tra gli individui. I luoghi “tradizionali”, punti di partenza e di arrivo tra i quali si pone per un tempo preciso dell’esistenza dell’individuo la parentesi del nonluogo, restano invece gli spazi in cui «gli individui si accostano tra loro, fanno del sociale»⁹⁹. In tutto ciò risiede il giudizio negativo che segna il nonluogo, definendo uno stigma che lo ha segnato per decenni come «il contrario dell’utopia: esso esiste e non accoglie alcuna società organica»¹⁰⁰. Questo pregiudizio è viziato però da una miopia di fondo, legata anche al fatto che il contesto culturale in cui si inserisce la riflessione di Augé non era ancora abbastanza maturo rispetto a questo nuovo habitat planetario, insieme alle relative abitudini. A trent’anni di distanza possiamo affermare che sicuramente la mobilità non è l’unico concetto attraverso cui si realizza la mondializzazione, ma anche che, al netto della tendenza al generico e alla standardizzazione oggettivamente riscontrabile ovunque nel mondo, «i luoghi siano tornati a contare di più [...]». Il mondo prodotto dall’urbanizzazione è sempre più differenziato in spazi mobili che si affermano come “prese” di globalizzazione, attrattori e centri di gravità della vita urbana»¹⁰¹.

L’atto dell’abitare è una costante imprescindibile dell’esistenza umana che dipende dall’instaurarsi di un rapporto dialettico con lo spazio, che non necessariamente deriva da un principio di stanzialità o sedentarietà. Ciò che l’idea di nonluogo non prende in considerazione è il fatto che questa azione, proprio perché intrinseca all’essere umano, alla fine arriva ad esprimersi anche nelle parentesi temporali dell’attraversamento che si consumano in spazi transitori che, a un’attenta osservazione, proprio l’attività umana riesce alla fine a riconoscere come piattaforme in cui la vita sociale può avere luogo. «Un “non-luogo non è, in fin dei conti, che un luogo male osservato e mal compreso»¹⁰²: questa è la tesi intorno cui Lussault costruisce una idea alternativa ai nonluoghi di Augé, ovvero l’iper-

98 Ivi, p. 120.

99 Ivi, p. 120.

100 Ivi, p. 121.

101 E. Casti, *op. cit.*, p. 13.

102 M. Lussault, *op. cit.*, p. 82.

luogo che si presenta

«come un dispositivo generico, che si ritrova in qualsiasi tipo di situazione [...]. È proprio su topoi come questi che una larga parte degli studi delle scienze sociali ha fallito nel cogliere il loro ruolo di potenti “attrattori” della vita sociale e le loro potenzialità in termini di co-abitazione degli individui»¹⁰³.

La ricerca di Lussault muove da una chiave interpretativa legata alla geografia e arriva al riconoscimento di alcuni tipi fondamentali di iper-luoghi, cercando di comprendere le ragioni che li sottendono. Affermare che un iper-luogo sia sempre urbano è una tautologia, è infatti difficile individuare luoghi simili in contesti differenti. D’altra parte, i fattori che ne rendono possibile la creazione sono legati alla vita della città e dei cittadini: la mobilità materiale e immateriale, il commercio, il turismo, lo svago, il business e la finanza; mentre le caratteristiche sono l’intensità, l’iperspazialità, l’iperscalarità, la dimensione esperienziale e l’affinità spaziale¹⁰⁴. Questi ultimi sono di particolare interesse per la pratica architettonica perché introducono concetti di ordine spaziale ed esperienziale che incidono direttamente sulla l’ideazione e dell’architettura, alcuni sulla dimensione fisica del progetto e altri su quella simbolica e rappresentativa.

L’intensità rimanda a un principio organizzativo che trova nella concentrazione delle funzioni una prima, incompleta, definizione. L’economia globalizzata, i core investor, tendono a investire in spazi dove c’è concentrazione e, proprio per questo motivo, si verifica il fenomeno della costruzione in altezza anche in città dove non esisterebbe, teoricamente, il problema tutto newyorkese dello sfruttamento del suolo. La concentrazione porta con sé, però, anche una densità di azioni possibili e quindi non solo una loro varietà e diversità «ma soprattutto la quantità, il vigore e la massimizzazione delle loro interazioni»¹⁰⁵. Queste interazioni si moltiplicano al punto tale da arrivare al massimo dell’espressione possibile con l’iperspazialità, ovvero la possibilità di interagire non solo con il luogo contingente in cui l’azione fisicamente si compie e di cui si ha esperienza tangibile, ma anche con un altrove attraverso l’integrazione nello spazio urbano di dispositivi, tanto di trasporto quanto digitali, in grado di costruire connessioni di carattere topologico e non solo topografico e che favoriscono un’altra caratteristica: l’iperscalarità. Proprio come la città globale, anche un iper-luogo non può essere definito sulla base della sua taglia fisica, ma si riconosce piuttosto come «un punto di incontro di rizomi mobilitari e comunicazionali, dove gli umani vengono ad ancorare

103 Ivi, p. 27.

104 cfr. Ivi, pp. 58-63.

105 Ivi, p. 59.

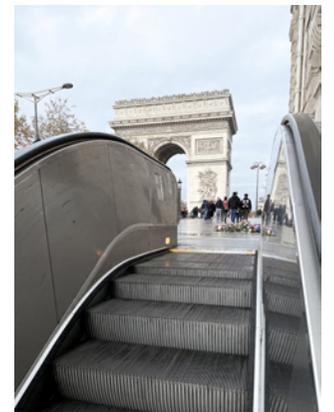


fig. 59 Connessioni topologiche. L’Arco di Trionfo visto dalle scale mobili della stazione metropolitana, 2020. (foto dell’autore)

la loro esistenza»¹⁰⁶, superando qualsiasi concetto di scala finora utilizzato. La relazione tra dispositivi di interconnessione topologica e luoghi urbani rende così evidente l'incrocio dei flussi e dei luoghi in uno spazio fisico reale, descrivibile e nominabile, appunto l'iper-luogo.

Le tre caratteristiche finora descritte (intensità, iperspazialità e iperscalarità) agiscono direttamente sull'articolazione degli spazi che conforma l'iper-luogo e, conseguentemente, incidono sulla dimensione esperienziale del fruitore che, si ricorda, in questo caso è il cittadino globale. Il concetto di iper-luogo rimette al centro della riflessione sull'ambiente costruito l'esperienza, perché è l'essere umano che vive l'intensità dell'iper-luogo e tutti gli usi possibili che esso concentra. Ciò avviene prima soprattutto in maniera individuale coinvolgendo tutte le sfere della percezione e rendendo l'iper-luogo parte integrante del vissuto umano. Questa esperienza individuale si confonde e si completa nel momento in cui però ci si rende conto di essere in uno spazio complesso insieme ad «altri individui, sconosciuti, ma resi relativamente familiari dal fatto di trovarsi anche loro lì, per provare la stessa cosa che provo io, partecipare a questa esperienza comune e riconoscersi in quanto co-partecipanti»¹⁰⁷. La dimensione esperienziale rende l'interazione tra i fruitori una parte integrante e fondamentale della scenografia urbana dell'iper-luogo, quella capace di conferirgli maggiormente senso e che permette di comprendere il modo in cui questi luoghi siano capaci di rappresentare la cittadinanza cosmopolita definita dalla cultura globale. L'iper-luogo si riconosce anche perché si tratta di spazi che accolgono l'evento e in questo modo la scena può presentarsi sempre nuova e concitata, assecondando il concetto di «nuovità» che, insieme agli altri, descrive la mondialità capovolgendo «il rapporto tradizionale tra comunità-intimità e chiarimento, in quanto quest'ultimo è il risultato di quel che accade»¹⁰⁸. Il chiarimento ha luogo quando l'uomo è immerso in una totalità significativa di un Mondo; nello spazio vissuto e nella concitazione degli iper-luoghi si realizza questa epifania di mondialità, per cui essi sono davvero gli spazi in grado di mettere in opera questo concetto e di presentificarlo all'interno della città globale.

L'iper-luogo è lo spazio in cui si consuma quell'ambivalenza tra particolare e generico che guida la mondializzazione in architettura. Infatti, se da una parte si tratta di spazi iper-localizzati, ovvero che si costituiscono come nodi fondamentali delle città in cui si situano e, in alcuni casi ne definiscono o ne aggiornano anche l'immagine in chiave contemporanea, dall'altra presentano caratteri e articolazioni facilmente ritrovabili in luoghi analoghi. Questa genericità situata

106 Ivi, p. 60.

107 Ivi, pp. 62.

108 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 313.

rende possibile, da parte dei fruitori, la messa in opera del processo di «comunizzazione elettiva» ovvero la possibilità di riconoscersi in un iper-luogo in seguito a una scelta di coappartenenza temporanea con gli altri individui costruendo una comunità, sebbene fondata su legami labili e transitori. È interessante notare come negli iper-luoghi gli individui appartengano spesso a gruppi ipoteticamente distanti socialmente e politicamente, e come sia proprio la mobilitazione a consentirne un incontro che, tuttavia, come spiega lo stesso Lussault è

«fondato sulla vicinanza inerente l'incrocio e la mobilità [...] più che sulla coappartenenza durevole: mi identifico in maniera labile con una configurazione instabile [...]. Questo processo di comunizzazione elettiva [...] permette a chiunque di crearsi degli appigli locali in seno a una mondializzazione fatta di urbanizzazione e mobilitazione, confondendo la carta delle sezioni territoriali classiche e delle appartenenze di una volta»¹⁰⁹.

L'iper-luogo si fa *melting-pot*, una caratteristica agevolata dalle specificità architettoniche e spaziali che volutamente, quindi, tenderebbero a una sorta di neutralizzazione che permette però di addolcire la coesistenza tra gli individui nello spazio e a conferirgli «una specie di carattere familiare, quasi pacifico all'occorrenza, nell'incrocio di ciò che è socialmente lontano da ciascuno»¹¹⁰. L'iper-luogo, attraverso le sue caratteristiche spaziali, risolve la diversità che contraddistingue gli abitanti della città contemporanea e della città globale in particolare favorendo la costituzione di «legami deboli che nascono tra individui di passaggio»¹¹¹. Questa debolezza è favorita dalla genericità, che è stata in precedenza descritta col termine «generosità», la quale si esprime sia in termini spaziali assecondando le caratteristiche dell'iper-luogo, sia in termini di carattere e di atmosfera come si vedrà nel capitolo successivo. E così, la cittadinanza cosmopolita riesce a riconoscersi come una comunità portatrice di aspirazioni che trovano una rappresentazione, per quanto transitoria, coerente nel luogo.

109 M. Lussault, *op. cit.*, pp. 63-64.

110 Ivi, p. 63.

111 *Ibid.*



fig. 60



fig. 61



fig. 62



fig. 63

6.3. Cinque iper-luoghi per tre città globali

Sono stati individuati cinque casi di iper-luoghi esistenti in tre città globali europee: Barcellona e l'area della Plaça de les Glòries Catalanes fino al Parc del Fòrum; Milano e i due interventi di City Life e Porta Nuova; Parigi con La Défense e la trasformazione del Musée du Louvre. Non si tratta solo di business center, ma di luoghi dalle funzioni, dimensioni e scale differenti, come diversi sono il loro ruolo all'interno dell'urbano e la storia della loro costruzione. La scelta è ricaduta su questi tre centri perché si tratta di città con un livello di globalità crescente, come attestato dai diversi ranking trattati nel capitolo 3. Inoltre, l'appartenenza al contesto europeo di tutti e tre i casi consente di indagare il modo in cui la mondialità si mette in opera in questi luoghi che si inseriscono all'interno di un tessuto consolidato e storicizzato, talvolta innestandosi e costruendo una continuità urbana compiuta, altre ponendosi come un'isola con relazioni meno esplicite col contesto prossimo.

In modo analogo a quanto fatto per le "immagini di mondi" riportate nel quarto capitolo, anche in questo caso non ci soffermeremo sulla genesi e le motivazioni della loro costruzione, ma soprattutto sulla loro consistenza in quanto iper-luoghi che si innestano nei tessuti urbani e concorrono a portare le rispettive città a un livello di mondialità superiore. A conclusione del paragrafo sono presenti tre tavole in cui sono riportati i ridisegni interpretati a partire dai quali e con l'aiuto dei sopralluoghi e delle immagini, è stato possibile enucleare alcuni temi che accomunano questi iper-luoghi e che consentono di descrivere la complessa esperienza spaziale che essi offrono. Sicuramente, si riconoscono in questi temi le caratteristiche dell'iper-luogo (l'intensità, l'iperspazialità, l'iperscalarità), ma anche i motivi spaziali di mondialità (l'introversione, la sequenzialità, la separazione, la centralità, la concentrazione, l'estroversione).

La descrizione dell'esperienza spaziale che questi diversi complessi offrono, procede a partire da tre condizioni: la prima riguarda la consistenza architettonica degli elementi che conformano e delimitano lo spazio; la seconda considera il valore di internità del complesso e quindi l'articolazione dello spazio al suo interno; la terza, infine, considera il valore di esternità e la relazione dell'iper-luogo con il contesto urbano circostante.

6.3.1. Il giardino delle riflessioni incrociate

Lungo la grande esplanade de La Défense a Parigi, i grandi edifici si dispongono ai margini andando a costituire nell'insieme una grande scenografia urbana composta da elementi eterogenei che si affacciano su un grande spazio centrale. Al di là del valore simbolico (l'asse centrale prosegue la direzione degli Champs-Élysées e figurativamente connette l'Arc de Triomphe con la Grande Arche), questo spazio assume significato nell'esigenza di creare una distanza tra



fig. 64

il fruitore e gli edifici così da poterli osservare contemporaneamente sia come singolarità figurative sia nel loro concorrere insieme a una figura unitaria ma eterogenea. Questa scenografia è il risultato di una accumulazione di elementi formalmente diversi, che si è stratificata nel tempo e nello spazio, andando progressivamente a saturare i bordi dell'esplanade. La varietà formale è dovuta quindi in parte alla differente epoca di costruzione, ma anche all'esigenza di aggiungere ogni volta un segno riconoscibile e autonomo all'interno del panorama urbano. Anche a Milano, nei due casi di Porta Nuova e di City Life è possibile osservare una simile eterogeneità, con la differenza che qui non si tratta di una qualità ottenuta anche come risultato di una stratificazione storica, ma ricercata fin dal principio. In questi luoghi, l'accumulazione degli elementi avviene sulla base di un ordine topologico volto a costruire relazioni che si basano sui reciproci valori di posizione, un principio compositivo che tra l'altro richiama l'intensità, caratteristica fondamentale dell'iper-luogo. In questa accumulazione, l'elemento verticale assume il ruolo di oggetto significativamente più importante: in generale, da un punto di vista formale, esso rappresenta un contrassegno che rende visibile una centralizzazione dello spazio. Ciò avviene in modo esplicito, per esempio, nell'area di les Glòries con il ruolo ricoperto dalla torre progettata da Jean Nouvel e, in modo simile, con la Piramide di Pei al Louvre; ma nel momento in cui le torri si moltiplicano lavorano insieme per formare una figura verticale unitaria e il complesso nella sua totalità si afferma come centralità urbana. L'accumulazione di forme eterogenee avviene quindi sempre facendo riferimento a un centro, non geometrico, ma topologico, basando quindi la posizione degli elementi su un principio di prossimità relativa.

Nel caso di les Glòries a Barcellona, tutti gli edifici principali si accumulano intorno alla piazza e questa accumulazione si protende verso El Poblenou lungo la Diagonal, estendendo la scenografia

fig. 60 Barcellona.
fig. 61 Milano, City Life.
fig. 62 Milano, Porta Nuova.
fig. 63 Parigi, Musée du Louvre.
fig. 64 Parigi, La Défense. (foto dell'autore)



fig. 65



fig. 66



fig. 67



fig. 68

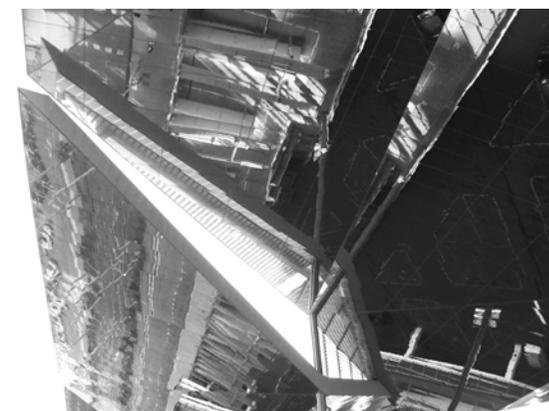


fig. 69

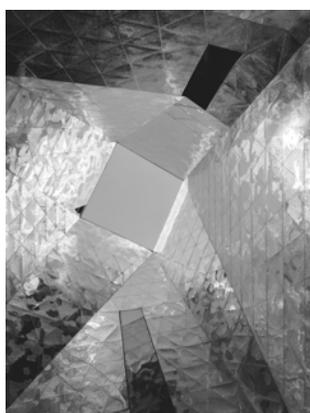


fig. 70



fig. 71

urbana dalla piazza fino all'area del Fòrum. La Diagonal, in questo tratto, diventa un'esposizione urbana di mondialità a cielo aperto che, nella piazza, trova nel Mercat de les Encants un grande dispositivo che riflette e moltiplica la varietà formale dell'intorno con la sua copertura riflettente. È giusto soffermarsi su questo tema: in tutti questi luoghi, sono presenti dispositivi di riflessione che possono assumere forme e tipologie differenti. Spesso, sono gli stessi elementi architettonici ad avere superfici vetrate, con gradi di traslucenza differenti; alternativamente, o in aggiunta a questo, i complessi sono situati in prossimità di corsi d'acqua naturali o apposite vasche d'acqua sono inserite nel disegno del suolo. Le superfici riflettenti agiscono come schermi che "trasmettono" in diretta la vita reale dell'iper-luogo. In questo senso, si può affermare che gli schermi multimediali, e un caso significativo in questo senso è proprio Times Square, rappresentano un'interpretazione iperbolica di questo concetto.

Accumulazione e riflessione danno vita a quello che si può definire un giardino delle riflessioni incrociate: "giardino" è una parola con una radice indogermanica, "gart", che significa "cingere" o anche "circondare". Anche se non direttamente chiusi da recinti o limitazioni fisiche, e nonostante l'eterogeneità formale, gli iper-luoghi sono sempre riconoscibili come unità, grazie proprio all'accumulazione, alla prossimità tra gli elementi, la continuità del sistema di spazi pubblici e la presenza di elementi che fanno da centro del sistema: è sempre possibile, a partire da queste proprietà, riconoscere una figura unitaria, un limite dell'iper-luogo. D'altra parte, l'idea del giardino ben sintetizza anche la varietà, ma anche l'eccentricità, degli elementi presenti e il conseguente senso della scoperta a cui è portato il fruitore stimolato da questa molteplicità che non è solo degli edifici, ma spesso anche relativa alla tipologia

di spazi pubblici che si sviluppa al livello del suolo. E, in questo, la stimolazione ambientale è aumentata dalla riflessione, dal complesso gioco di specchi che investe il fruitore e aumenta esponenzialmente da un punto di vista percettivo l'intensità dell'ambiente, moltiplicando virtualmente forme, colori, spazi.

6.3.2. *Pittoresco mondiale*

La concentrazione degli elementi eterogenei è necessaria per costruire una differenza fondamentale con il resto della città e, nello stesso tempo, questa concentrazione può avere luogo con gradi di densità differenti. La Défense, per esempio, si presenta come un luogo altamente strutturato, con un disegno planimetrico pianificato in cui l'asse, lo spazio urbano pubblico più rappresentativo, costituisce l'unico elemento d'ordine di natura geometrica. Infatti, a partire da questo, lo spazio pubblico si frammenta e si articola intorno alle singole torri e edifici più bassi che, a gruppi di interventi singolari, popolano i lati dell'esplanade. In modo analogo, ciò accade anche per la Diagonal a Barcellona e per Porta Nuova a Milano. Qui lo spazio è organizzato in maniera topologica, costruendo molteplici tipologie di relazioni tra gli elementi, dovute anche alla particolarità dei singoli gruppi di edifici. In generale, la compresenza di un ordine regolatore geometrico generale e di più spazi organizzati in maniera topologica è una caratteristica dell'articolazione dello spazio degli iper-luoghi. Mentre quello geometrico orienta la fruizione in modo più autoritario, portando in spazio comunque la necessità di rappresentare un luogo pubblico e in qualche modo "istituzionale", l'ordine topologico aiuta ad umanizzare l'esperienza spaziale, portando il fruitore ad avere una maggiore responsabilità nella scelta dell'uso del luogo. La concentrazione avviene sempre, ma a gradi di densità differenti: i tre casi citati, assumono uno spazio vuoto come

fig. 65 Yaacov Agam, *La Défense*, dettaglio della vasca centrale, ca. 1977, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 66 Gustafson Porter, *City Life*, dettaglio della vasca centrale, 2010, Milano. (foto dell'autore)

fig. 67 César Pelli, *Piazza Gae Aulenti*, 2012, Milano. (foto dell'autore)

fig. 68 I. M. Pei, *Musée du Louvre*, atrio, 1983-1989, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 69 b720 Fermín Vázquez Arquitectos, *Mercat de L'Encants*. Dettaglio della copertura, 2013, Barcellona. (foto dell'autore)

fig. 70 Herzog & De Meuron, *Edificio Forum*, dettaglio di uno dei pozzi di luce, 2004, Barcellona. (foto dell'autore)

fig. 71 *La Défense*, tra le torri, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 72 Attraversando Plaça de les Glòries, Barcellona. (foto dell'autore)

fig. 73 Gustafson Porter, *City Life*, vista sul parco, 2010, Milano. (foto dell'autore)

fig. 74 I diversi livelli de La Défense a contatto con il contesto, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 75 Jean-Pierre Jouve, Andrei Frieschlander, Charles Mamfredos, *Residence Vision 80*, 1973, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 76 Arata Isozaki, *Torre Isozaki*, 2012, Milano. (foto dell'autore)



fig. 72



fig. 73



fig. 74

centro (rispettivamente l'esplanade a La Défense, la Diagonal e la Plaça a Barcellona, il Parco a Milano) e accumulano gli elementi ai bordi, diversamente da quanto avviene per City Life. In questi casi, l'unità è ancora più forte e il complesso, per scelta o contingenza, costruisce un numero di relazioni minore con il contesto, quasi come se la mondialità rimanesse confinata e controllata all'interno di un'area e non riuscisse a "infettare" le aree circostanti.

L'iper-luogo giardino si fonda sicuramente sulla densità e la prossimità degli elementi, ma ciò incide sull'esperienza spaziale nel momento in cui li si osserva nella totalità della loro esistenza all'interno del complesso disegno di suolo che si conforma per favorire l'attraversamento e il passaggio dell'uomo. Il suolo, insieme ai singoli elementi, costruisce vere e proprie situazioni, mettendo in opera una varietà di spazi pubblici che favoriscono i diversi momenti d'uso del luogo; dall'arrivo, passando per l'incontro, fino al chiarimento, non è difficile fare esperienza di questi momenti perché non si tratta di spazi univoci, ma di una costruzione attenta alla varietà e alla diversificazione dell'esperienza, sebbene si ammetta la possibilità che questo aspetto sia semplicemente una conseguenza "collaterale" del concetto di "nuovità", di cui si è discusso nel capitolo due. In ogni caso, intenzionale o meno, si tratta di una caratteristica che è utile studiare per comprendere in che modo possa essere replicata e messa in opera.

Per descrivere l'effetto prodotto dall'interazione tra la densità relativa degli elementi e la varietà di spazi al suolo, si può utilizzare il termine "pittoresco". Si tratta di un aggettivo che descrive «un tipo di scenario naturale libero e fantasioso»¹¹² che infatti viene riproposto nel giardino all'inglese, ma che può essere utilizzato per indicare in generale una qualsiasi composizione libera e ricca

112 Definizione "pittoresco" da Treccani Enciclopedia Online.

di contrasti, sia in termini estetici ma anche in termini spaziali. Un luogo pittoresco presenta una spazialità articolata a partire da principi topologici e, soprattutto, legata alla dimensione umana della percezione, puntando quindi alla messa in opera di percorsi, soglie, mete e domini che differenziano e scandiscono lo spazio complessivo per usi diversi. Un iper-luogo si riconosce perfettamente all'interno di questa descrizione e, proprio per questo, comporlo non è semplice; si tratta infatti di dare vita a un'urbanità che introietta l'alto livello di complessità della società globale, non punta alla riduzione o alla semplificazione, ma a una vera polifonia di spazi ed elementi, dando vita a dei "borghi" mondiali, dove il fruitore è continuamente sottoposto a percezioni nuove dovute a scorci e vedute differenti, aperture e chiusure improvvise dello spazio, dilatazioni e compressioni nell'altezza degli elementi che modificano la percezione degli spazi sia aperti sia chiusi.

6.3.3. Dov'è la linea di terra?/Altro, ma nella città

Si è già parlato del disegno del suolo dell'iper-luogo e della sua capacità di articolare ambiti spaziali differenti. Il suolo diventa un elemento unificante e un'architettura in sé: non è mai una superficie bidimensionale, ma talvolta una massa scavata, altre una sovrapposizione di livelli e di strati successivi; in ogni caso, questa complessa architettura svolge più ruoli fondamentali. Il "ground zero", che non è mai posto a un'unica quota, è il livello più esterno della stratificazione, la pelle di questa architettura che nasconde un interno ipogeo complesso, che ospita gli spazi più vari: da aree commerciali ai dispositivi di connessione.

Il ruolo della superficie esterna è quello di connettere tutti gli spazi esterni pubblici e di dare spazio alla vita dell'uomo che ha luogo tra le cose che compongono l'iper-luogo. Proprio per questo, non è indifferente alla presenza degli elementi ed è influenzato dal



fig. 75



fig. 76



fig. 77



fig. 78

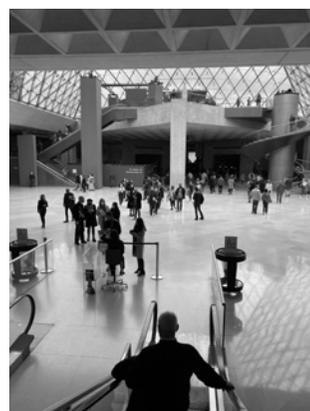


fig. 79



fig. 80



fig. 81



fig. 58

loro “peso” specifico: si deforma e si articola andando a mediare l’attacco a terra degli edifici alti, diventando talvolta basamento, altre una grande piazza scoperta di accoglienza che prolunga la hall nello spazio pubblico. Alla fine, ciò che ne deriva è l’impossibilità di determinare esattamente quale sia la quota di imposta media del complesso, come se la linea di terra perdesse la sua continuità e si spezzasse ogni volta per far appoggiare gli edifici su livelli differenti. Può succedere che questa superficie esterna si ponga su una quota altra rispetto a quella stradale esistente, rialzandosi e andando a formare una piastra, un nuovo livello di spazio pubblico, proprio come nel progetto per l’Hauptstadt Berlin dei coniugi Smithson. Ciò accade per esempio a Porta Nuova a Milano, in cui questa separazione è segnata da nuovi accessi e soglie che diventano non solo dispositivi necessari a recuperare il salto di quota creato, ma anche degli elementi simbolici che segnano il “passaggio di stato”, una esperienza spaziale già descritta quando si è parlato dei malls.

Analogamente, questi dispositivi esistono anche se l’accesso avviene non dalla strada, ma dal sottosuolo, spesso attraverso dispositivi di connessione come le metropolitane, esperienza che si può avere per esempio nel Musée du Louvre o a City Life a Milano. Se la concentrazione e l’unità figurale, così come lo sviluppo dello spazio pubblico a una quota differente, rendono in potenza l’iperluogo una entità altra rispetto alla città, la presenza costante delle fermate della metropolitana o di altri mezzi di trasporto urbano, all’interno di questi complessi permette di identificarli in delle grandi stazioni, accessibili in potenza a qualsiasi cittadino. L’iperluogo viene scoperto attraverso il dispositivo di connessione e in questo si può ritrovare l’iperspazialità: esso è connesso al resto della città attraverso un sistema di trasporti che tiene insieme nodi puntuali di una rete continua. Il passaggio di stato avviene così per

fig. 77 Johan Otto von Spreckelsen, Erik Reitzel, Grande Arche de la Défense, vista dall’uscita della metropolitana, 1985-1989, Parigi. (foto dell’autore)

fig. 78 César Pelli, Ingresso a Piazza Gae Aulenti, 2012, Milano. (foto dell’autore)

fig. 79 I. M. Pei, Musée du Louvre, atrio, 1983-1989, Parigi. (foto dell’autore)

fig. 80 Arata Isozaki, Torre Isozaki, ingresso da Piazza Tre Torri, 2012, Milano. (foto dell’autore)

fig. 81 b720 Fermín Vázquez Arquitectos, Mercat de L’Encants, 2013, Barcellona.

fig. 82 César Pelli, Piazza Gae Aulenti, 2012, Milano. (foto dell’autore)

fig. 82 Piazza Tre Torri, City Life, Milano. (foto dell’autore)



fig. 82

effetto di un estraniamento che si prova passando attraverso un dispositivo di connessione che conduce il fruitore *in medias res*, al centro dell’azione e lo rende immediatamente partecipante della vita che sta avendo luogo in quel momento. Ciò produce e consente un processo di ri-identificazione dell’individuo in un nuovo stato, quello dell’iperluogo, che lo ricolloca in un nuovo contesto, quello definito dal concetto di mondialità.

Questo tipo di inserimento all’interno della città può non avvenire soltanto da un punto di vista topologico e d’uso ma l’iperluogo può costruire una continuità fisica e formale anche con il contesto più prossimo e, allora, i suoi contorni si sfumano e il complesso



fig. 83



fig. 84

fig. 83 Cino Zucchi CZA, *La Corte Verde*, vista da Piazza Gae Aulenti, 2006-2012, Milano. (foto dell'autore)

fig. 84 Discesa da Piazza Alvar Aalto verso Torre Diamante, Milano. (foto dell'autore)

fig. 85 *L'esplanade de La Défense* dalla scalinata de La Grande Arche, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 86 I. M. Pei, *Musée du Louvre*, atrio, 1983-1989, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 87 Zaha Hadid Architects, *Torre Hadid*, 2014, Milano.

fig. 88 *La Grande Arche* riflessa nella vasca d'acqua centrale, La Défense, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 89 Arquitectonica, *Accesso a Piazza Alvar Aalto*, ca. 2010, Milano. (foto dell'autore)

fig. 90 b720 Fermín Vázquez Arquitectos, *Mercat de L'Encants*, 2013, Barcellona.

assume molto più la qualità di un innesto di mondialità all'interno del tessuto urbano che di una cittadella isolata. A Milano, questi due modi di relazionarsi col contesto sono particolarmente evidenti nei due casi riportati: l'estensione del City Life è perfettamente riconoscibile all'interno del geometrico perimetro rettangolare tracciato dalle larghe strade ai suoi bordi. La sua complessità è tutta introiettata all'interno, conferendo al luogo una caratteristica di introversione che lo allontana dalla città, nonostante l'asse principale su cui si basa la sua composizione derivi dall'intersezione delle direzioni provenienti dai due viali esterni, via Buonarroti e via Domodossola. Al contrario, il bordo dell'intervento di Porta Nuova non è riconoscibile, è frammentato perché ricuce i differenti tessuti presenti al contorno e anche i diversi interventi, pur mantenendo la propria singolarità figurativa e formale, lavorano insieme al fine di realizzare un unico innesto urbano. Qui, l'introversione è ricercata ma immediatamente messa in discussione: ciò avviene ancora una volta attraverso il suolo che a volte separa e altre ricuce e si fonde con l'esistente, ma anche attraverso la posizione specifica degli elementi che costruiscono continuamente spazi introversi ma che, contemporaneamente, si estroflettono verso l'esterno, in una successione di piazze e percorsi.

Attraverso questi tre temi generali, dedotti da cinque casi esemplari, si è voluto rappresentare il modo in cui la spazialità di questi luoghi è articolata andando oltre le funzioni specifiche degli elementi architettonici e guardando invece al modo in cui essi sono composti insieme a dispositivi di mobilità e di attraversamento, aree commerciali ma, anche, elementi naturali e preesistenze storiche. Sicuramente, l'esperienza spaziale non può essere descritta soltanto da un punto di vista formale e infatti questa analisi non può soddisfare totalmente un architetto che intende comprendere in che modo mettere in opera la mondialità nella città globale: esiste, infatti, anche un'estetica della mondialità che verrà indagata nel capitolo successivo utilizzando un altro strumento interpretativo, l'immagine.



fig. 85



fig. 86



fig. 87



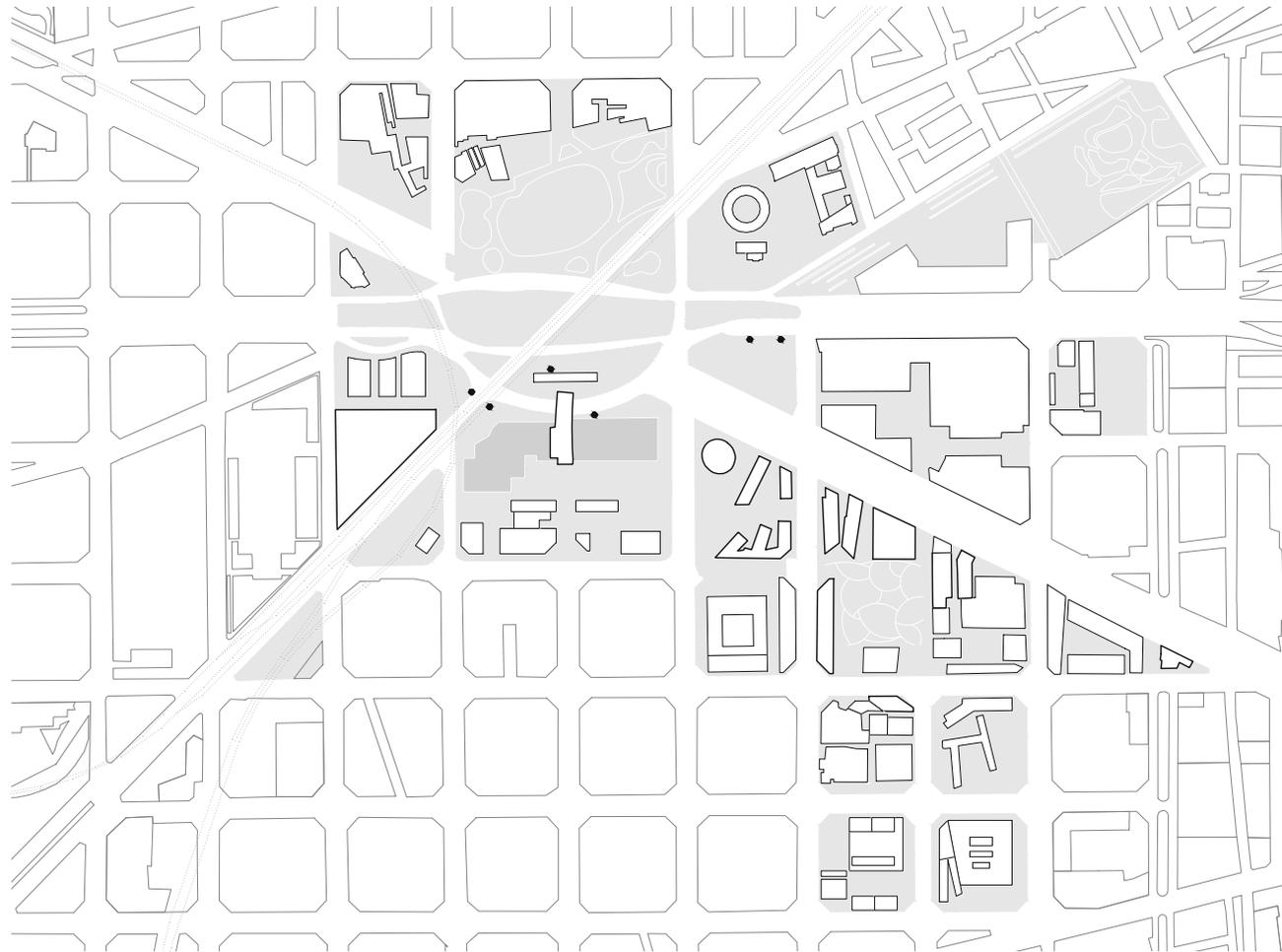
fig. 88



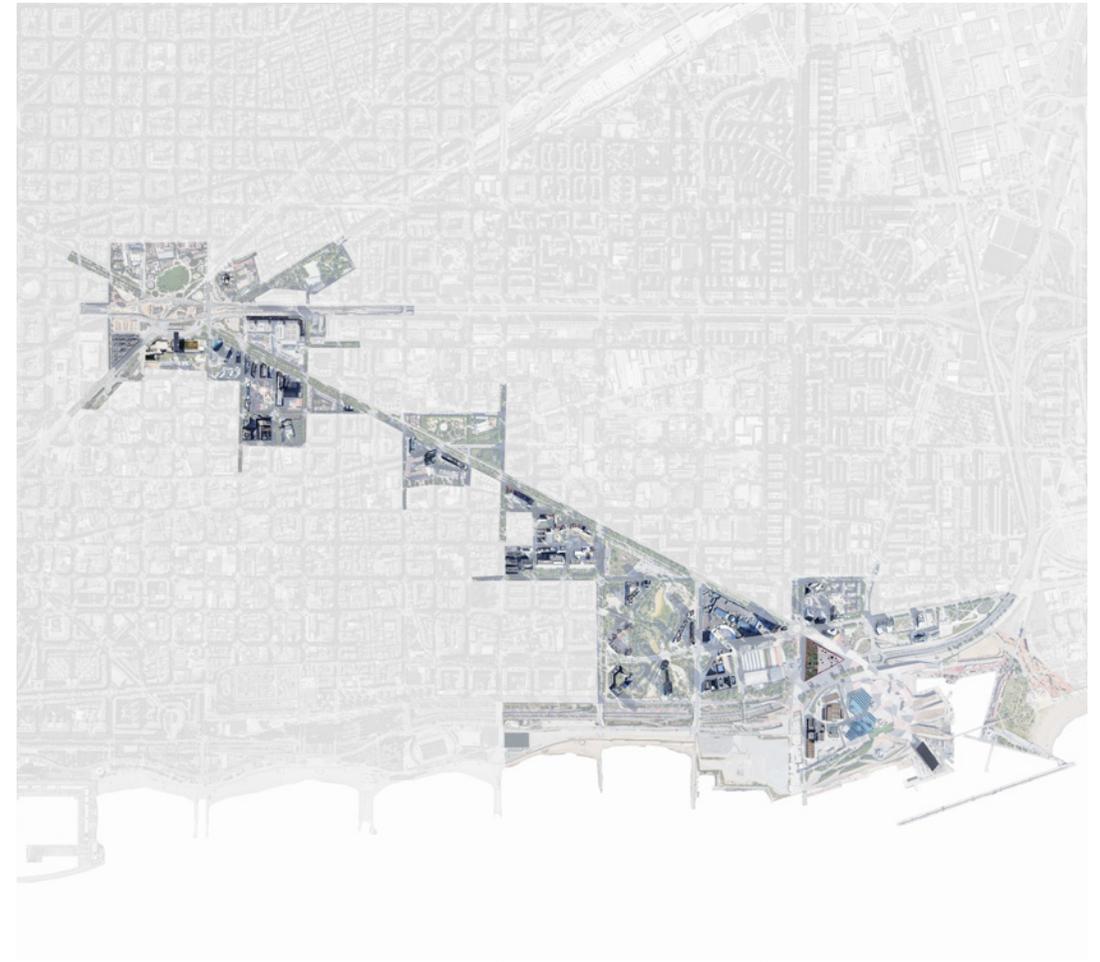
fig. 89



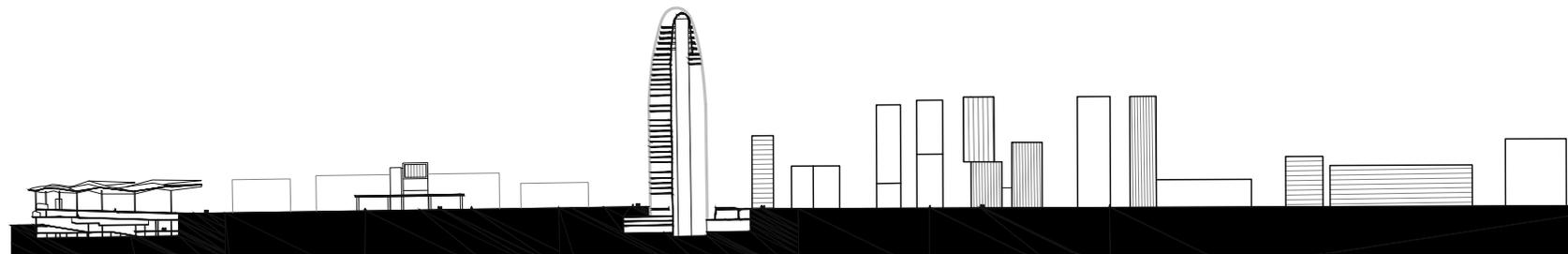
fig. 90



elementi del sistema urbano



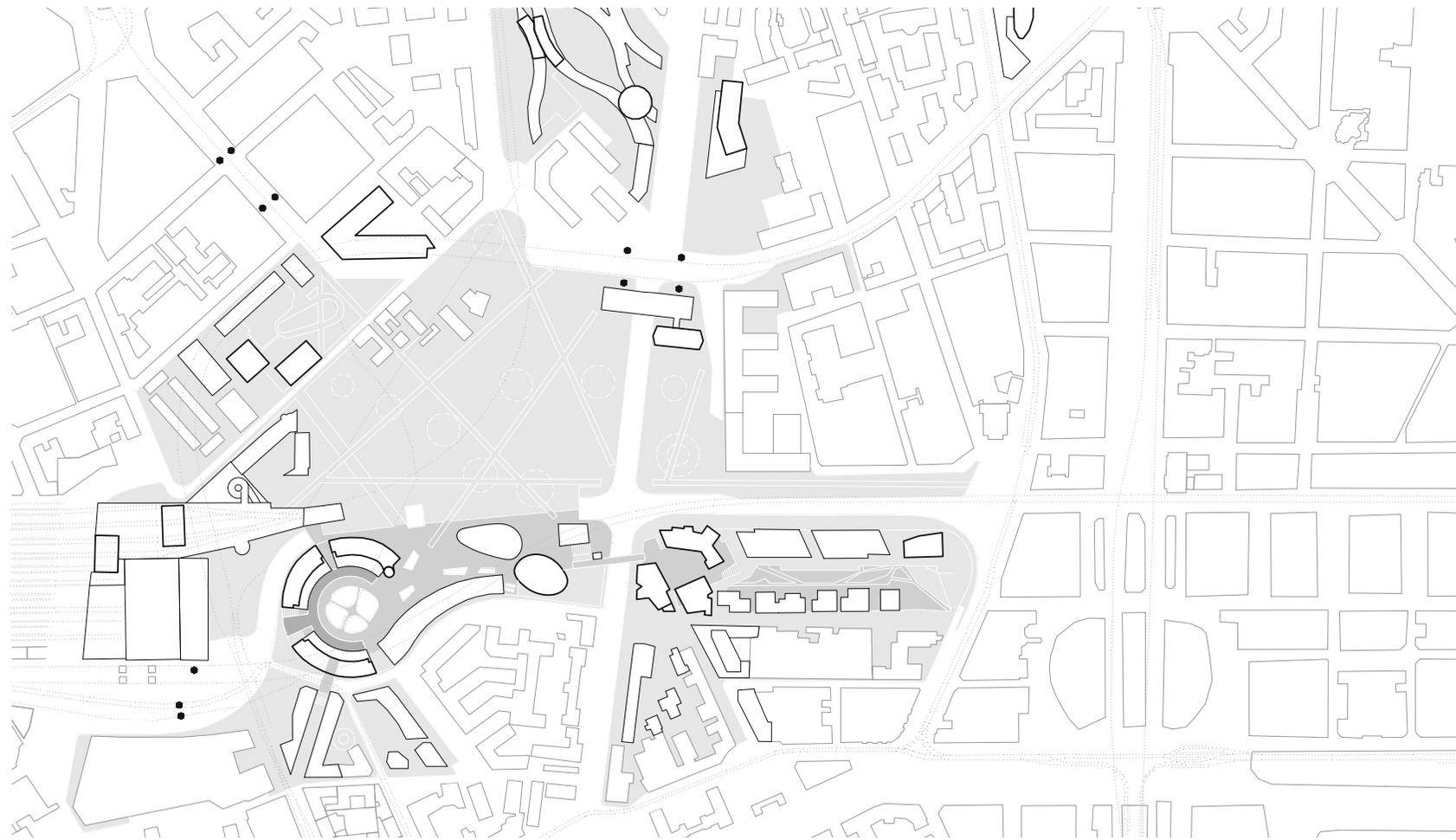
estensione del sistema urbano



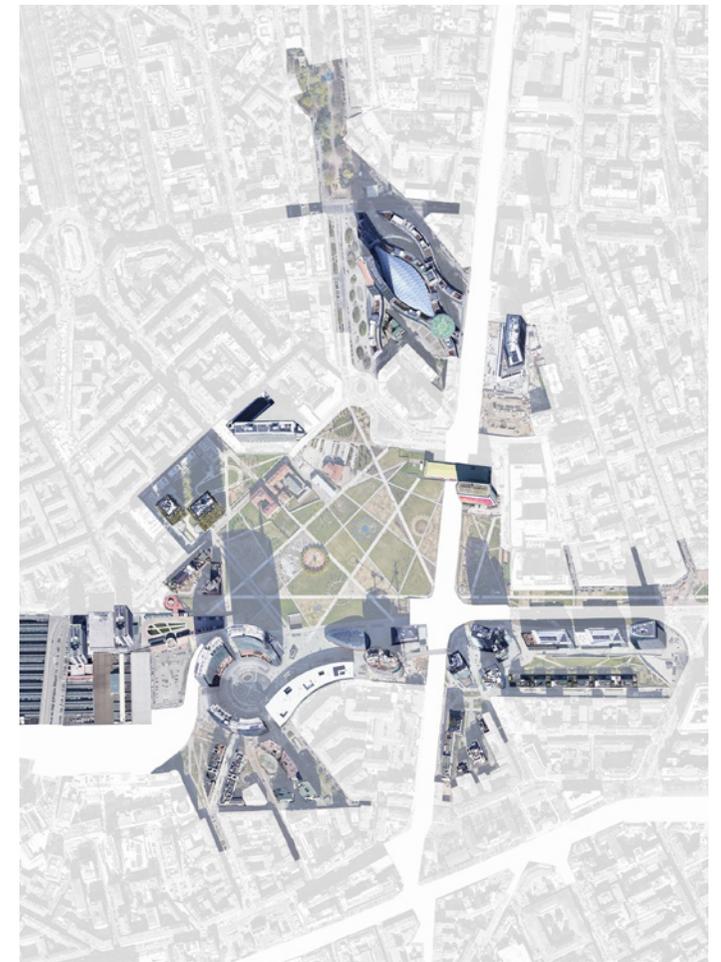
sezione sulla piazza e lungo la Diagonal e prospetto sud



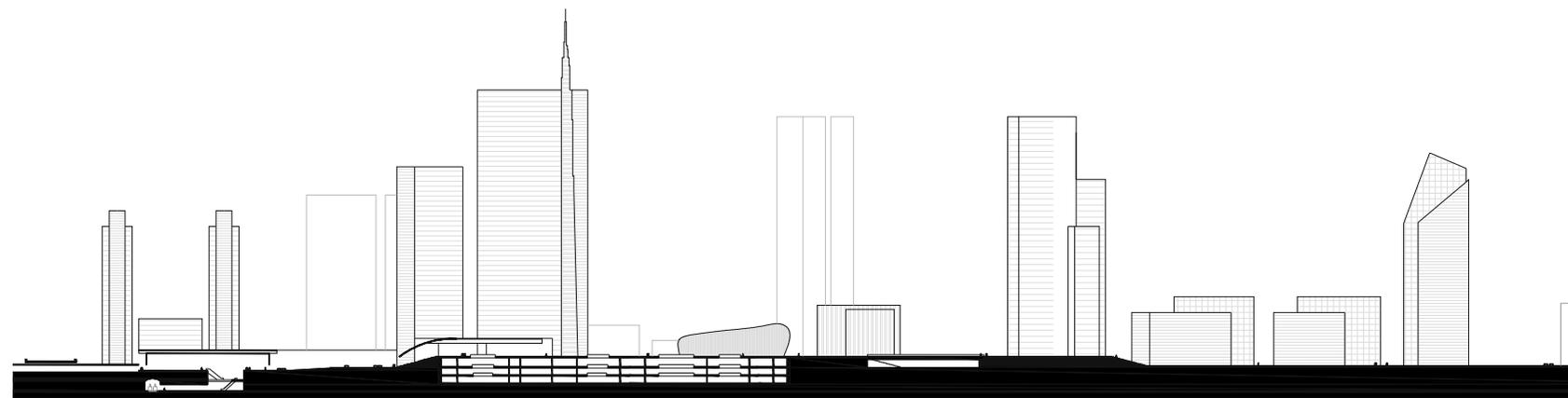
Barcelona, da Plaça de les Glòries
Catalanes al Parc del Fòrum



elementi del sistema urbano

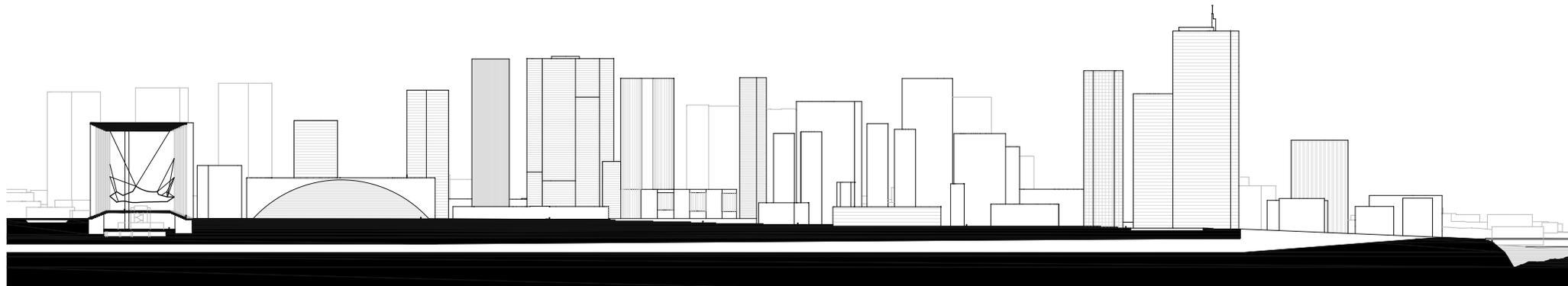


estensione del sistema urbano



sezione da piazza Gae Aulenti a piazza Alvar Aalto e prospetto verso ovest

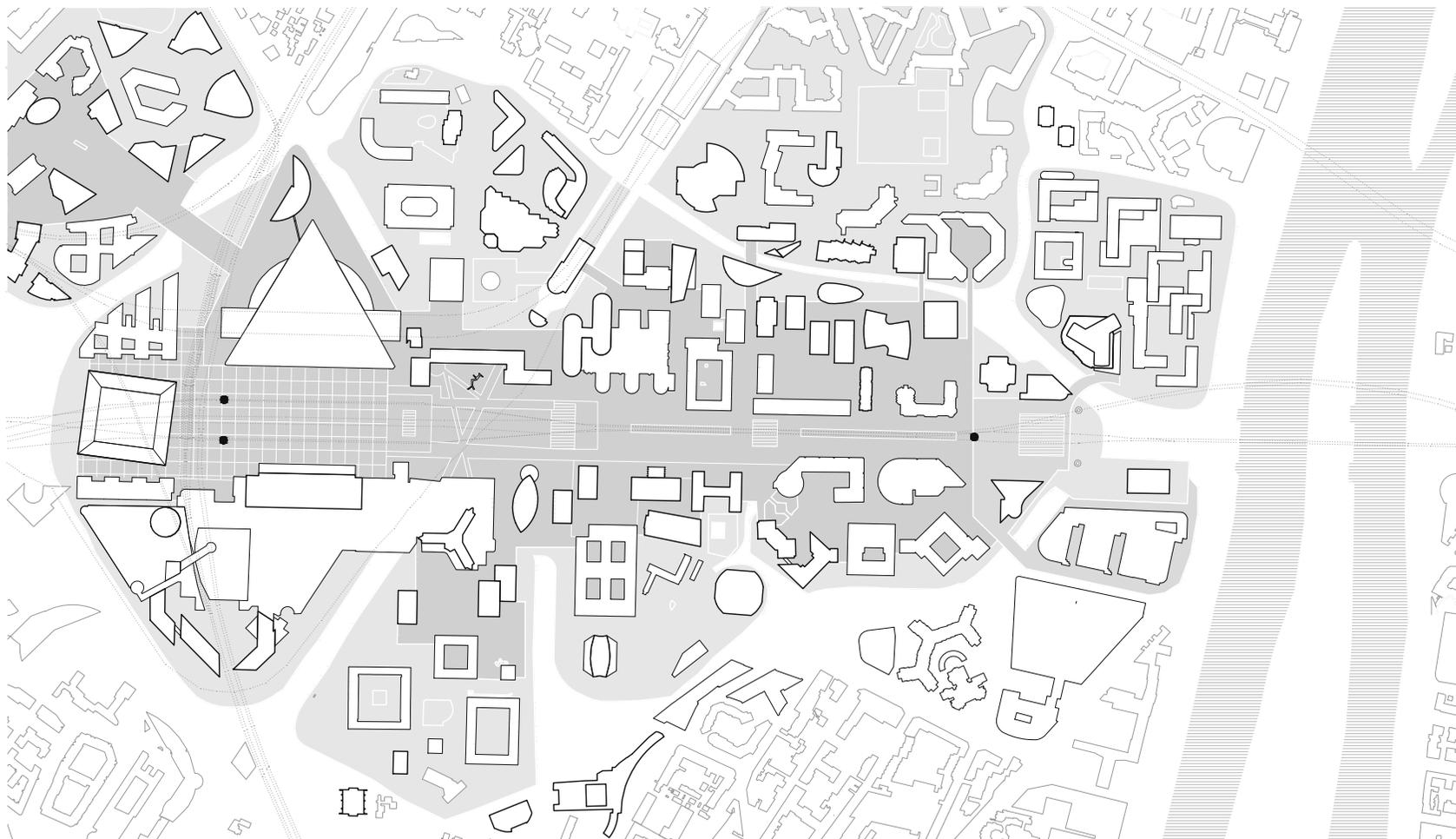
Milano, *Porta Nuova*



sezione sull'Esplanade e la Grande Arche e prospetto est

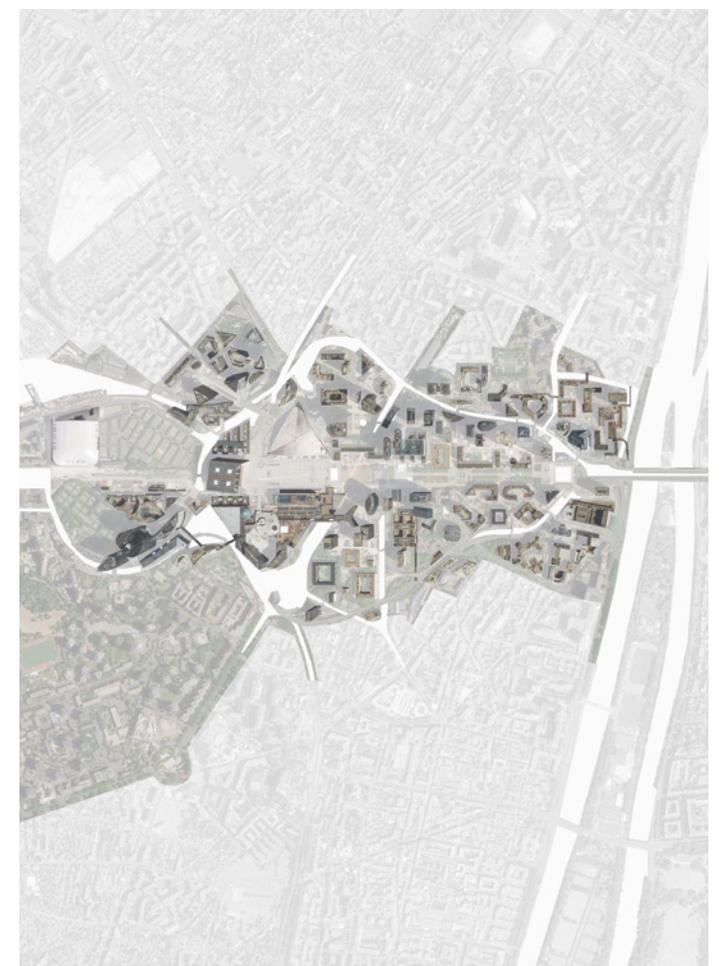
0 20 50 100m

Parigi, La Défense



elementi del sistema urbano

0 20 50 100m



estensione del sistema urbano

6.4. Camera obscura: la casa come stazione di ricezione

Nel comprendere in che modo l'architettura mette in opera il sentire planetario sono stati individuati e raccontati alcuni iperluoghi urbani. Riconoscere nelle trame della città spazi di mondialità non è difficile perché le aspirazioni della cittadinanza cosmopolita che abita le città globali precipitano e si condensano prima di tutto in quei luoghi che, come collettività, essa vive ogni giorno; si tratta di luoghi di comunità o, per richiamare un'espressione già utilizzata, di "comunizzazione elettiva". Più difficile e forse meno istintivo, è andare a cercare la mondialità nei luoghi dell'intimità, nell'abitazione che costituisce la sfera più ristretta a cui la vita del cittadino globale fa riferimento. In realtà, si tratta di un atteggiamento che dovrebbe essere naturale per comprendere davvero il mondo della vita generato e influenzato dalla mondializzazione. Per Sloterdijk l'immagine dell'unica sfera, del globo, che ha guidato la mondializzazione è implorsa portando non a un Mondo unitario, bensì a una realtà schiumosa, in cui «la "vita" ha un dispiegamento multifocale, multiprospettico ed eterarchico»¹¹³ e «ha come effetto quello di costituire spazi infinitamente diversi»¹¹⁴ ognuno dei quali è connesso con gli altri e costituisce un aspetto differente di una stessa esistenza. Spazi urbani, edifici pubblici, business center, malls, dispositivi di trasporto ed abitazioni: come si è affermato in precedenza, la mondialità non fa distinzioni di scala, ma pervade la vita umana in tutte le sue sfere spaziali. È allora utile domandarsi in che modo essa incide anche sull'intimità degli spazi della vita quotidiana.

L'abitazione è diventata, a partire dal Movimento Moderno, un campo di sperimentazione fondamentale dell'architettura mantenendo, nello stesso tempo, la sua caratteristica di essere la rappresentazione più coerente del proprio abitante. Il XX secolo «ha dispiegato l'esistenza come soggiorno in luoghi specifici [...]: ha reso esplicito l'abitare»¹¹⁵ e questa è una delle eredità più importanti trasmessa dall'architettura del secolo scorso; si potrebbe affermare che la modernità è una continua ricerca intorno all'interno¹¹⁶, ovvero la dimensione più intima e vicina all'uomo. Il progetto dell'interiorità trova esempi fondamentali nelle architetture domestiche di Le Corbusier, come a Maison La Roche o la sua casa studio entrambe e a Parigi; nelle abitazioni di Aalto, sicuramente Villa Mairea o la Casa Sperimentale a Muuratsalo; nelle residenze di Wright, come la Robie House. In tutti questi esempi, si può notare come siano aboliti «i tipi statici del costume e i limiti morfologici



fig. 93



fig. 94

e topologici dello stile»¹¹⁷ puntando invece a mettere in opera l'interazione continua tra spazi e accadimenti, luoghi e momenti d'uso. Ma il grande successo raggiunto in queste opere è stato quello di partire sempre da «uno spunto "globale" e non più locale»¹¹⁸ e, così, mentre Le Corbusier indica i suoi cinque "punti", Wright opera la "distruzione della scatola", ma in ogni caso ogni architetto si impegna a ricercare un modo d'essere dell'architettura che potesse dare forma, e farsi immagine di un nuovo Mondo.

Come visto nello spazio urbano, anche nella casa moderna si ritrova una compenetrazione di situazioni, una successione quasi cinematografica di eventi costruita intorno all'esistenza dell'uomo. Così, il modernismo ci ha mostrato «che anche il nostro tempo può conformare la sua immagine del mondo»¹¹⁹, sicuramente non statica e costretta in forme e codici linguistici predeterminati. Ancora più chiaramente, forse, gli esperimenti condotti negli Stati Uniti nell'ambito del Case Study Houses Program¹²⁰ offrono degli esempi chiari di come l'architettura si sia impegnata a cercare questa nuova immagine permettendo l'avere luogo di un modo di vita che stava appena nascendo e affermandosi in quegli anni. Sicuramente, il rapporto tra vita e architettura mai come in questo caso è biunivoco: queste opere avrebbero influenzato l'immaginario dell'uomo del

117 C. Norberg-Schulz, *Architettura...*, cit., p. 312.

118 Ivi, p. 315.

119 *Ibid.*

120 Il Case Study Houses Program è un programma volto alla realizzazione di abitazioni sperimentali sponsorizzato dalla rivista Arts & Architecture, attivo tra il 1945 e il 1966 nella regione della West Coast degli Stati Uniti d'America, in particolare nell'area di Los Angeles. L'obiettivo del programma era la progettazione e la costruzione di case modello per rispondere alla crescente richiesta di alloggi nel paese che si verificò in seguito alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Tra gli architetti coinvolti figurano Richard Neutra, Charles e Ray Eames, Pierre Koenig, Eero Saarinen, mentre in totale furono progettate circa trenta abitazioni, non tutte effettivamente costruite.



fig. 95



fig. 91



fig. 92

113 P. Sloterdijk, *Sfere III...*, cit., p. 15.

114 *Ibid.*

115 Ivi, p. 473.

116 cfr. Ivi, p. 478.

figg. 91-92 Le Corbusier, *Maison La Roche*, 1923, Parigi. (foto dell'autore)

fig. 93 Frank Lloyd Wright, *Robie House*, interno, 1909, Chicago.

fig. 94 Alvar Aalto, *Casa sperimentale*, 1952-1954, Muuratsalo.

fig. 95 Julius Shulman, *Recreation Pavilion, Mirman Residence*, 1959, Bufl, Straub and Hensman, architects, Arcadia CA.



fig. 96

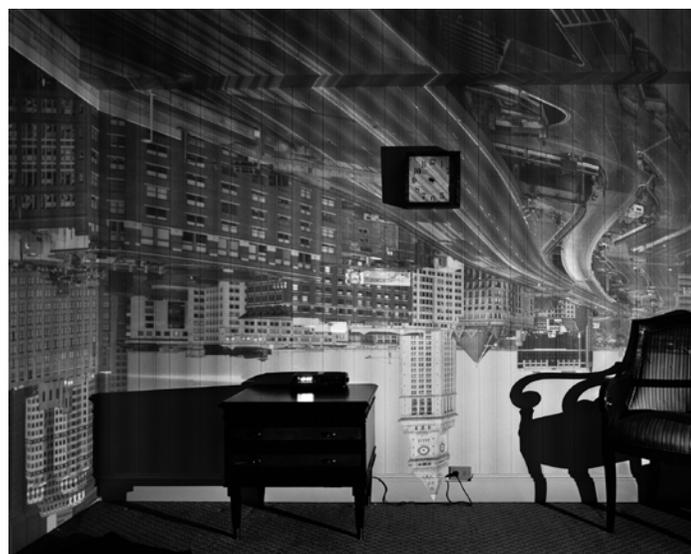


fig. 97



fig. 98

fig. 96 Abelardo Morell, *Camera Obscura-Image of the Chrysler Building in Hotel Room*, 1999.
 fig. 97 Abelardo Morell, *Camera Obscura-Image of Boston's Old Customs House in Hotel Room*, 1999.
 fig. 98 Abelardo Morell, *Camera Obscura-Manhattan View looking South in Large Room*, 1996.

tempo e degli anni successivi fino ad oggi tanto, o forse anche più di quanto le aspirazioni degli abitanti ne avevano guidato il progetto. Il modo in cui queste architetture riuscirono a farsi testimoni di un nuovo stile di vita e di una nuova estetica capace di valicare i confini statunitensi influenzando l'architettura in generale sarà approfondito nell'apertura finale. Quello che interessa notare qui, invece, è il fatto che la ricerca sull'abitazione non si esaurisce con la prima fase del modernismo ma, anzi, prosegue per tutto il secolo arrivando fino ad oggi.

In generale, la dicotomia tra globale e locale nella casa sembra esprimersi nella complessa relazione tra interiorità ed esternità, ordinario e straordinario. L'abitazione fornisce ai suoi abitanti «la prima distinzione che faccia una differenza: quella tra l'abituale e l'eccezionale, tra ciò che, essendo familiare, resta sullo sfondo, e ciò che se ne distacca poiché il suo carattere insolito suscita la nostra attenzione»¹²¹. Con il modernismo, questa relazione viene posta al centro della riflessione e in ogni architettura è messa in opera diversamente, ricercando ogni volta una declinazione appropriata del tema. Certo, questa dialettica è ciò a cui da sempre è sottoposta l'abitazione, ma mentre prima la vittoria dell'interiorità e della protezione dall'esterno era quasi scontata, a partire dal moderno la vita esprime la necessità di far entrare lo straordinario e farlo essere parte della quotidianità. Sulla base di questa opposizione si sviluppano quindi le due questioni principali che portano a un

121 P. Sloterdijk, *Sfere III...*, cit., p. 493.

nuovo modo di intendere la vita intima e la sua relazione con tutto ciò al di fuori di essa che, come abbiamo visto, è sempre più un contesto urbano. Quanto dell'esterno, del Mondo, far entrare dentro e quanto e cosa della casa intendiamo "donare" alla città. Da un lato lo straordinario proviene da una quotidianità differente, quella della vita che si svolge all'esterno, nel contesto fisico immediatamente vicino. Ma ciò a cui assistiamo oggi, è anche una maggiore influenza sui modi di concepire e immaginare la propria abitazione legata ad aspirazioni, modi di vita, riferimenti provenienti da mondi un tempo lontani, ma che la mondializzazione rende presenti.

È sempre più evidente che «l'uomo non vive soltanto di pane, ma anche di indizi qualsiasi del fatto che, altrove, succede qualcosa di interessante»¹²² e questo è quanto la modernità ha preso in considerazione quando ha introdotto nell'abitazione «attrezzature tecniche speciali, come gli apparecchi radio e i telefoni»¹²³ ma non solo; anche l'articolazione dello spazio, i differenti modi di apertura e chiusura fisica verso l'esterno hanno indagato il modo in cui la casa potesse accogliere questi indizi e metterli al servizio dell'interiorità. Per Sloterdijk questo modo di approcciare la domesticità può essere descritto intendendo la casa come una "stazione di ricezione" per messaggi provenienti dallo straordinario¹²⁴: la casa come ricettore è in grado di selezionare i segnali provenienti dall'esterno, siano essi

122 Ivi, pp. 495.

123 Ivi, p. 491.

124 cfr. *Ibid.*

materiali o immateriali, perché «è la funzione dei ricettori quella di riordinare ciò che arriva in significante e insignificante»¹²⁵. In entrambi i casi, per segnali sia materiali sia immateriali, l'opera del fotografo Abelardo Morell offre delle immagini che metaforicamente riescono a spiegare questa capacità dell'interno di accogliere e quindi selezionare messaggi dall'esterno.

A partire dal 1991, Morell fotografa interni domestici utilizzando la tecnica della "camera oscura", secondo cui i raggi luminosi provenienti da un oggetto illuminato, passando per una piccola apertura, si incrociano e formano un'immagine rovesciata e invertita dello stesso oggetto, proiettandola su un piano meno illuminato. Dopo aver schermato le finestre con plastica nera, il fotografo pratica un foro all'interno del materiale lasciando fluire la luce, proiettando così l'esterno sulle pareti del buio interno. La casa si trasforma così in una stazione di ricezione di tutti gli stimoli che arrivano dal contesto, i dettagli delle pareti e gli oggetti si confondono con le immagini dell'esterno. È interessante notare che il modo in cui l'interno reagisce non è univoco: più l'interno è neutro, privo di ornamento ed essenziale, più l'esterno penetra e ci si ritrova immersi nell'urbanità pervasiva di Manhattan, Brooklyn o Boston, consentendo una esperienza intima, protetta, dell'esternità. Al contrario, negli interni connotati da una presenza considerevole di elementi e ornamenti, l'esterno si confonde e contamina la percezione dell'interno, portando a una esperienza ancora più nuova, una realtà terza che non è né l'interno che ricordavamo, né l'esterno che potremmo fruire fuori dalla casa. Se nel primo caso l'abitazione nella sua neutralità recepisce e interiorizza l'esterno, nel secondo, la complessità e l'articolazione dello spazio utilizza l'esterno per creare una nuova realtà ibrida, dove le sfere si confondono.

Queste fotografie rendono visibile una domanda provocatoria posta da Sloterdijk: «le case della nostra epoca non devono, forse, divenire per forza i simboli materiali della lotta tra gli interessi all'isolamento e le esigenze d'integrazione?»¹²⁶. Si può affermare, volendo proporre una estrema sintesi, che un'abitazione che mette in opera la mondialità è in grado di stabilire una relazione mai univoca con l'urbano, basata su diversi livelli di chiusura e di apertura. Per spiegare in che modo ciò può avvenire si sceglie di riportare come esempio il lavoro svolto dagli architetti argentini a Buenos Aires negli ultimi due decenni sulla residenza e l'architettura domestica all'interno di un contesto urbano denso. Non è difficile ritrovare anche altrove molti dei temi individuati a partire dallo studio dei casi selezionati a Buenos Aires. Tuttavia, la quantità della produzione architettonica attualmente presente in città, la sua intenzionalità e soprattutto la sua coerenza rispetto a un modo di

125 Ivi, p. 493.

126 Ivi, p. 510.

fare comune, descritto come "discreta radicalità" da Camillo Magni in un articolo su Casabella dedicato ad Adamo-Faiden¹²⁷, sono fattori da non sottovalutare e che sostengono l'ipotesi che si tratti, in generale, di una esperienza unica nel panorama mondiale delle città globali contemporanee. L'obiettivo è, partendo da questi casi particolari, di proporre una metodologia possibile di lettura per il riconoscimento di una domesticità Terrestre poi anche altrove. Un aspetto non approfondito in questo paragrafo è il modo in cui il Mondo entra figurativamente in queste architetture, attraverso l'incursione nel processo di progettazione di riferimenti di spazi e opere provenienti da luoghi differenti e, in modo analogo, attraverso la sedimentazione di immagini e aspirazioni mondiali nella mente dell'abitante, portato a desiderare un modo di vita soggetto a impulsi esterni alle consuetudini del luogo. In particolare, il modo in cui gli architetti argentini operanti a Buenos Aires mettono in opera un sentire architettonico planetario è uno dei temi fondamentali affrontato in una conversazione con Sebastián Adamo, che è possibile ritrovare in appendice e a cui si rimanda per approfondire questa particolare questione.

127 C. Magni, Sebastián Adamo e Marcelo Faiden, Buenos Aires. La discreta radicalità: giovani architetti argentini, in «Casabella», n. 889 (2018), pp. 4-6.

S2. Buenos Aires. Ricevere il Mondo: esempi di domesticità *Terrestre*.

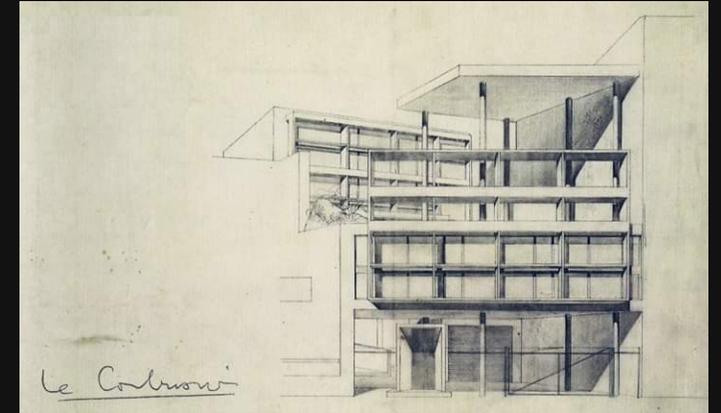


fig. 1 Le Corbusier, *Casa Curutchet*, 1949-1953, La Plata, Buenos Aires.

Nei progetti selezionati, appartenenti a diversi studi operanti nella capitale argentina e che riguardano abitazioni inserite nella cortina degli isolati quadrati, si riconosce il tentativo degli architetti argentini di costruire un'identità architettonica chiara e che trova in Buenos Aires un luogo in cui sperimentare il superamento della contraddizione tra le istanze globali di modernizzazione e universalità e le necessità locali. Ciò che accomuna queste esperienze progettuali è la capacità di fare riferimento tanto a un immaginario architettonico legato all'esperienza modernista in Argentina, a partire dall'attività di Le Corbusier fino al Grupo Austral, quanto a uno influenzato dall'esperienza dei singoli progettisti contemporanei spesso formati lontano dall'Argentina e, in generale, dalla ricerca di riferimenti lontani, pratica incoraggiata dalla mondializzazione. In realtà, in queste architetture si lascia «indietro l'utopia per ritornare alle cose della vita quotidiana»¹ individuando una continuità ideale sia con la tipologia tradizionale che con i riferimenti colti del moderno e delle contemporaneità mondiale. Un vero e proprio dialogo si stabilisce tra questo contesto culturale, tanto preesistente e locale quanto contemporaneo e planetario, e la necessità di una città globale di offrire abitazioni che rappresentino le aspirazioni e i modi di vita di una cittadinanza cosmopolita, che inevitabilmente significano nuove forme di intimità e nuove esigenze di relazione con il paesaggio urbano.

¹ C. Norberg-Schulz, *Genius Loci...*, cit., p. 185.



fig. 2

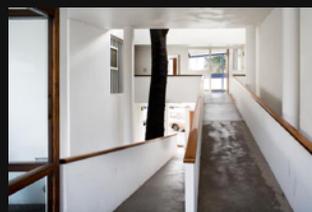


fig. 3

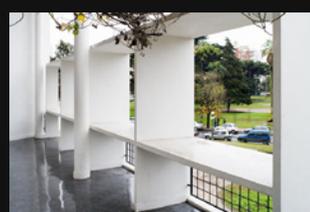


fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7

figg. 2-4 Le Corbusier, *Casa Curutchet*, 1949-1953, La Plata, Buenos Aires.
figg. 5-7 Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, *Eucaliptus / Edificio Virrey del Pino 2446*, 1941, Buenos Aires.

La struttura urbana della capitale argentina si fonda su un impianto impostato su una griglia a scacchiera il cui scopo originario è quello di ordinare lo spazio. In generale, la griglia quale modo di ordinare lo spazio, però, «non può far altro che misurarsi con le caratteristiche del luogo stesso. Talvolta l'ordine è sensibile al luogo poiché è l'uomo ad esserlo, talvolta questo non accade. Altre volte è il luogo ad imporsi sull'ordine»² e ciò è proprio quanto accade a Buenos Aires: l'eterogeneità architettonica si concilia e non si scontra con la griglia. Come spiega Jorge Francisco Liernur, l'insieme della struttura urbana planimetrica e lo sviluppo della città nello spazio determina una

«discontinuità nel suo paesaggio costruito. Parliamo di discontinuità perché si tratta di una massa con scarsi spazi vuoti, basata sulla piena occupazione di una griglia a base quadrata. Tuttavia, questa massa di Buenos Aires è accidentata, dentellata, scabrosa, e si sente stretta all'interno di moduli di 100x100m che compongono la sua scacchiera»³.

Appropriarsi di questa peculiarità di Buenos Aires è necessario per comprendere fino in fondo il *modus operandi* degli studi e i relativi progetti selezionati. Questi, infatti, si collocano nella struttura urbana esistente e come innesti aggiornano il patrimonio residenziale della città inserendosi in vuoti o ricostruendo lotti, agendo in continuità con questo specifico aspetto del *genius loci*, apportando nuove irregolarità nel profilo di questa massa urbana. Le diverse opere però introducono nella città una nuova concezione di domesticità basata su modi d'abitare che puntano a tessere un dialogo tra la tradizione locale e la mondialità propria di una città globale come Buenos Aires.

Partiamo proprio dal primo soggetto del dialogo per comprendere come questa generazione di architetti contemporanei mette in opera la mondialità nella domesticità porteña. La tradizione locale dell'abitare urbano a Buenos Aires si ritrova formalizzata nell'architettura nella tipologia della cosiddetta "casa chorizo" che si sviluppa inserendosi tra le cosiddette "medianeras" (i muri di confine del lotto) e si presenta come un'architettura introversa, generalmente unifamiliare. La sua organizzazione spaziale è definita da un volume coperto continuo con diverse variazioni formali che si articolano intorno a uno spazio aperto. L'area coperta è composta da una successione di stanze che si trovano su uno dei lati principali

2 A. Pennacchio, *Architettura dell'identità*, Postmedia Srl, Milano 2014, p. 37.

3 J.F. Liernur, *Adamo-Faiden. 2007-2017*, arianuova, Melfi 2017, p. 9.



fig. 8



fig. 9



fig. 10



fig. 11

fig. 8 Mario Roberto Alvarez, *Edificio Conde y Virrey del Pino*, 1970, Buenos Aires.

fig. 9 Rubén Cherny, *Edificio Av. Federico Lacroze* 1968, 1980, Buenos Aires.

fig. 10 Valeria del Puerto, Horacio Sardin, Diego Colón, *Edificio Maure 3310-20*, 2006, Buenos Aires.

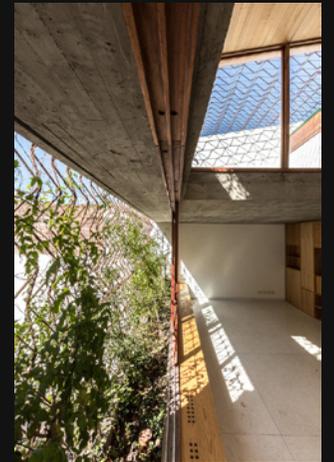
fig. 11 Mariano Blik, Oscar Fuentes, Carlos Díaz, Patricia Rodríguez, *Edificio José de Bonifacio 1358*, 1994, Buenos Aires.

del lotto, collegate tra loro da un portico esterno e una porta interna. Queste aperture generano una circolazione che mette in comunicazione tutti i locali indipendentemente dal loro uso. Lo spazio aperto è definito a partire da patii chiusi tra la medianera e un portico di distribuzione per le stanze. L'accesso alla casa avviene attraverso uno stretto corridoio che fa accedere nel primo patio che, generalmente, funge da spazio di rappresentanza e come nucleo per lo sviluppo di attività sociali. Questa tipologia è stata ampiamente utilizzata senza distinzione di classe sociale o possibilità economica; nelle diverse declinazioni, a variare non è tanto la distribuzione e l'articolazione degli spazi, quanto la varietà di stili e colori sulle facciate di queste case che presentano un riflesso dei proprietari.

Alcuni principi che guidano l'articolazione dello spazio sono ormai radicati nell'esperienza dell'abitare di Buenos Aires e per questo costituiscono un'eredità culturale importante: il ruolo centrale dello spazio aperto nella composizione e nella vita della casa; l'introversione rispetto alla città; l'importanza della facciata come rappresentazione dell'individualità dell'abitante; il minimo sviluppo verticale. Laddove la casa chorizo aveva un basso sviluppo orizzontale, ora l'edificio si sviluppa in verticale. L'eccezionalità della città, dell'immensa realtà urbana che è Buenos Aires, è invitata a entrare e penetrare l'interiorità della casa. Come nelle fotografie di Morell, però, questo invito non è sempre accolto da un ambiente neutrale: l'architettura si completa con una stratificazione di diaframmi di diverso tipo e materiali che aiutano a rifrangere i segnali dall'esterno fino ad addomesticarli.

Il piano terra è totalmente svuotato e in continuità col piano stradale, ma la separazione talvolta è solo metaforica, assorbendo la lezione di Le Corbusier e la sua Casa Curutchet, mentre in altri casi i diaframmi lasciano solo intravedere e selezionano maggiormente cosa lasciare entrare, pur mantenendo una continuità nell'articolazione spaziale di fondo. Salendo ai piani superiori, si fa evidente come a Buenos Aires sia la facciata a farsi dispositivo di ricezione per la casa. Infatti, il rapporto con l'esterno è affidato a questa pelle che non è mai bidimensionale, ma sempre inspessita abbastanza da ospitare uno spazio di vita. Il diaframma della facciata, variamente composto da giardini, terrazze, chiusure e schermature, è il lato più esposto dell'abitazione che lascia intravedere il mondo esterno e lo porta nella casa, affermando con ancora più forza il ruolo di soglia della facciata e non di confine, o di limite. Essa mette in opera una esclusività inclusiva nei confronti dell'esterno, portando le normali esigenze di protezione a dialogare con la volontà di esporsi e di mostrarsi, partendo da una nuova consapevolezza, ovvero che «l'immunità implica una forza preventiva contro la forza che ferisce – essa interiorizza quello da cui vorrebbe proteggersi»⁴. Se a piano terra il diaframma sono singoli elementi e specifiche soluzioni tecniche, in questo caso esso è lo spazio aperto delle terrazze che lentamente realizza un passaggio sfumato tra la vita pubblica e privata. La natura, interiorizzata e addomesticata nel patio della casa chorizo, qui è spesso exteriorizzata e portata in facciata tanto da caratterizzarla.

4 P. Sloterdijk, *Sfere III...*, cit., p. 512.



adamo-faiden, *Edificio Arribeños 3182*, 2007.

Silvana Carla Parentella, *Edificio Campos Salles* 1966, 2010.

Monoblock Estudio, *Viviendas Jufre*, 2013.

BAKARQUITECTOS, *Edificio EEUJ*, 2009.

Monoblock Estudio, *Viviendas Acha*, 2011.

BAAG, *Casa Scout*, 2011.



Colle Croce, Guatemala 6002, 2012.

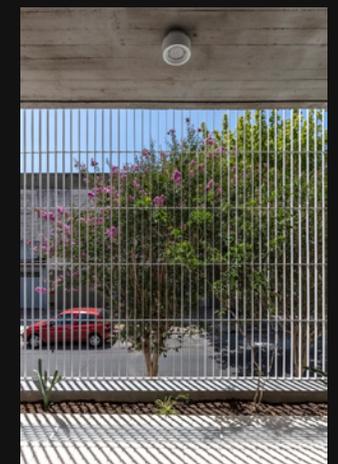
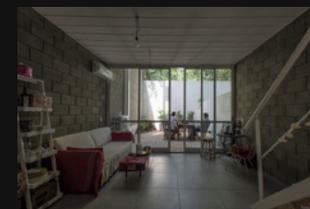
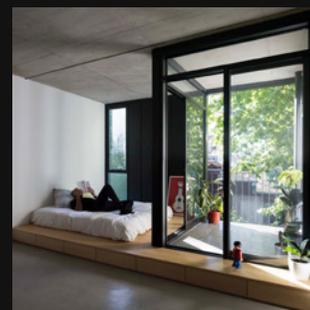
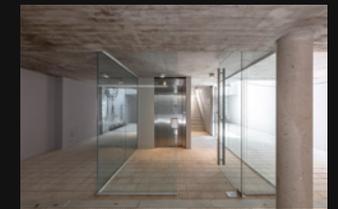
Silvana Carla Parentella, Edificio 3 de Febrero 4184, 2012.

adamo-faiden, 33 Orientales 138, 2012.

Alonso&Crippa, Superí 3226, 2013.

BAKARQUITECTOS, 2 CONESA Houses, 2013.

Ventura Virzi, Edificio Giribone 663, 2013.



ESTEBAN TANNENBAUM ARQUITECTOS, *Sucre 4444*, 2014.

Estudio Borrachia, *Holmberg House*, 2016.

BAAG Estudio, *Aráoz 967*, 2017.

Planta, *Commodore Apartment Building*, 2019.

Oscar Fuentes Arquitectos, *Holmberg 3470 Building*, 2019.

Arqtipo, Natalia Rapisarda, *M3646 Building*, 2020.



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16

figg. 12-16 adamo-laiden, *Bonpland 2169*, 2018, Buenos Aires.

Non si tratta di giardini pensili, ma della naturale conseguenza del processo di estroversione ed esposizione che ha subito non solo la casa nell'ultimo secolo, ma anche la vita dell'uomo nella città globale. L'addomesticamento della natura in questi progetti a Buenos Aires si offre come una soluzione specifica e locale di un problema globale che si è sintetizzato nell'espressione "ricevere segnali dall'esterno". Data la sua estensione, Buenos Aires si presenta come un paesaggio artificiale continuo con una estensione di circa cinquanta chilometri. La natura è lasciata all'esterno e riportata all'interno con episodi di vegetazione come i parchi urbani e, soprattutto, le alte alberature che popolano le strade della città. Queste, in particolare, strutturano i quartieri residenziali cosicché le chiome degli alberi sono visibili dall'interno delle abitazioni, mitigando la sensazione di essere al centro di una immensa e densa conurbazione urbana senza uscita. La vegetazione introdotta nella casa fa quindi a tutti gli effetti parte di quell'esterno interiorizzato e ricevuto attraverso il filtro della facciata. Anche quando non è utilizzata come elemento dell'architettura, la vegetazione resta nella città ed è introiettata comunque all'interno attraverso lo studio delle aperture. In questo caso, volendo riprendere i due atteggiamenti desunti dalle foto di Morell, l'architettura si comporta in modo neutrale accogliendo l'immagine dell'esterno nella sua forma pura, senza una sua ulteriore rielaborazione.

La facciata si occupa di rappresentare il suo abitante nella comunità del Mondo, portando l'intimità a far parte pienamente del paesaggio della città e ciò avviene spostando lo spazio aperto, nella casa chorizo pubblico ma introverso attorno cui si articolava la distribuzione interna, verso l'esterno. Questa operazione, però, non cambia totalmente il suo significato: esso è ancora uno spazio rappresentativo e al centro dell'esperienza offerta all'abitante. La distribuzione interna sicuramente ne risente, ma gli esempi più interessanti sono quelli in cui la finestra, l'elemento che segue la terrazza procedendo verso l'interno, è progettata per ospitare gli ambiti forse più intimi di tutta la casa, come nel caso dell'edificio Aróoz 967 di Estudio BAAG; in questi casi, l'architettura non è neutra ma si scontra con l'esterno costruendo un vero e proprio caleidoscopio. Diversamente, nell'edificio Bonpland 2169, la separazione tra interno ed esterno è solo un vetro e l'addomesticamento dell'esterno è affidato totalmente alla terrazza, alla vegetazione e agli elementi schermanti. Entrambe le opere, in ogni caso, rendono «manifesto il fatto che all'apertura umana verso il mondo corrisponde sempre un'attitudine complementare che consiste nell'evitarlo»⁵.

La facciata diventa una pelle che custodisce una spazialità interna fondamentale neutra ma che, volendo riprendere un termine già utilizzato per gli iper-luoghi, si può ancora una volta definire "generosa". In tutte queste opere si stabilisce una sorta di paradosso: l'esattezza dell'architettura, da un punto di vista tecnico e distributivo, si accompagna a una sensazione di indeterminatezza. Si potrebbero definire quindi spazi in attesa che si offrono a infinite modalità di personalizzazione, pur all'interno di un framework che stabilisce le regole generali e, soprattutto, quella fondamentale legata alla relazione con l'esterna.

5 Ivi, p. 514.



fig. 17



fig. 18

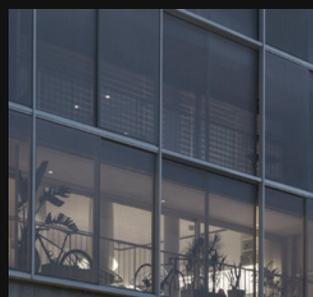


fig. 19



fig. 20

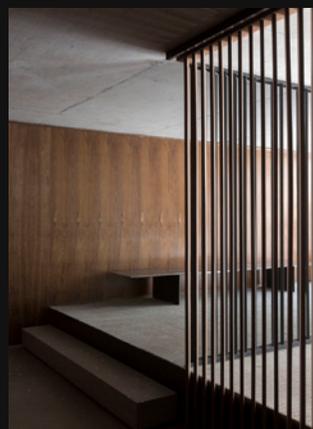


fig. 21

figg. 17-21 Ana Smud, Casa Sucre, 2020, Buenos Aires.

Proprio come per gli iper-luoghi, il carattere generico di questi interni rende le abitazioni disponibili ad accogliere la diversità della vita del cittadino globale e la sua mobilità, il suo passare e sostare. E questo avviene non solo da un punto di vista estetico, ma soprattutto distributivo e spaziale che, ancora più della scelta dei materiali e del trattamento della luce, probabilmente tende a riportare alla mente un immaginario legato al loft newyorkese. Tuttavia, l'ampiezza del loft qui incontra l'Existenzminimum: all'interno degli edifici è possibile trovare principalmente monolocali o bilocali. E così, la maggior parte di essi non sono residenze unifamiliari come lo era la casa chorizo, ma miste così da rispondere alla crescente domanda di alloggi che coinvolge la città, in linea con la vocazione di città globale di Buenos Aires che, in quanto nodo di una vasta rete attrae sempre più visitatori, studenti, lavoratori. La densificazione urbana che ne consegue è il modo in cui si manifesta nel contesto comune della città un cambiamento del modo di abitare del singolo cittadino.

All'interno della casa è quindi possibile ritrovare l'intensità, l'iperspazialità e l'iperscalarità, caratteristiche dell'iper-luogo urbano: la prima è conseguenza della quantità e della densità di situazioni che lo spazio ristretto si ritrova a dover accogliere e consentire di avere luogo; la seconda, è legata alla relazione mediata col contesto urbano, all'essere immersi all'interno della grande sfera definita da una urbanità pervasiva seppur si occupi l'interno della sfera più intima; infine, l'iperscalarità è diretta conseguenza di quest'ultima. Come si può notare nell'edificio Aráoz 967 di Estudio BAAG, nella Casa Sucre di Ana Smud e, volendone ancora una volta richiamare l'origine nella Casa Curutchet di Le Corbusier, il passaggio di scala repentino tra l'intimo e l'esteriore genera l'interscalarità che, non è tanto fisica, ma legata alle diverse dimensioni dell'esistenza umana che vengono messe in contatto diversamente, facendo saltare filtri o aggiungendone di nuovi. Sebastián Adamo e Marcelo Faiden, fondatori dello studio adamo-faiden sicuramente uno dei rappresentanti principali di questa tendenza, individuano in un loro testo-manifesto la figura del "constructor contemporáneo", il quale presenta

«un modo di pensare che non si pone come un rifiuto di altre concezioni [...] le attraversa singolarmente, le adotta per costruire una conversazione particolare, fino a fare luce su un nuovo lessico»⁶.

Questa aspirazione descrive fedelmente il loro lavoro e, in generale, quello degli altri architetti di questa generazione. E dopo aver dimostrato quanto queste architetture riescano a concretizzare la mondialità, possiamo affermare che l'opera del constructor contemporáneo si muove all'interno di un dialogo creativo tra i due attrattori globale e locale, e il risultato è un'architettura davvero Terrestre.

6 J. M. Marco, R. Meri de la Maza (a cura di), *op. cit.*, p. 254.

Apertura Verso un'estetica *Terrestre*?



fig. 1 NASA, Perseverance Rover, Selfie at "Rochette", 2021.

Il 18 febbraio 2021, il rover Perseverance atterra sul suolo di Marte e, da allora, continua a documentare l'ambiente del pianeta sconosciuto attraverso l'invio di immagini sulla Terra, creando un diario di bordo che va ben oltre la semplice raccolta di dati quantitativi e la descrizione quotidiana dello stato della missione. Esiste un limite per cui i dati non sono esaustivi: il bisogno di conoscere e quindi comprendere il luogo che è Marte è abbastanza forte da ricercare con ogni fotografia di catturare un pezzo di questa terra straniera. Nel tempo si forma un atlante che cerca di ricostruire l'atmosfera marziana; non si tratta dell'atmosfera misurabile quantitativamente con strumenti e dispositivi scientifici, ma di quella definita dal complesso modo in cui l'uomo percepisce, sebbene a distanza, l'ambiente. Scoprendo l'identità di questo altrove, abbiamo la possibilità di rinnovare la nostra conoscenza di ciò che consideravamo vicino e conosciuto. Se per assurdo un rover alieno atterrasse sulla Terra scoprirebbe un ambiente e un'atmosfera totalmente urbanizzati; un luogo plasmato da persone che si sforzano di raggiungere un modo comune di stare al mondo, un senso comune di abitare la Terra. Potrebbero le immagini essere in grado di rappresentare il modo d'essere dell'architettura Terrestre?

In parte, questa raccolta di immagini Terrestri è qualcosa di già concretizzato: la diffusione mondiale di immagini di architetture attraverso i canali più diversi, dalle riviste alle piattaforme online, contribuisce alla creazione progressiva di un vasto atlante planetario. Nelle immagini si celano i miti della mondialità e attraverso di esse si costruisce l'immaginario collettivo della cultura globale che agisce sia sul progettista sia sulla coscienza collettiva della cittadinanza cosmopolita. Da questo particolare punto di vista, le immagini si costituiscono come «modi di fabbricare mondi» che producono nuove disposizioni e percezioni¹²⁸. La disponibilità di immagini di architettura senza precedenti comporta un nuovo inevitabile contesto

128 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 161.

di riferimento per il progetto che contribuisce alla complessità della pratica architettonica; come afferma Jacques Herzog, «il mondo è pieno di significato e anche pieno di immagini [...]. Non resta che confrontarci con ciò»¹²⁹. Si riconosce nelle immagini e, più in generale, nelle rappresentazioni visive, la “lingua” che consente il dialogo auspicato da Jullien tra culture differenti; infatti, una delle caratteristiche della visione è che essa funziona come un messaggio senza codice e «trascende le forme specifiche o locali della costruzione sociale per operare come linguaggio universale»¹³⁰.

Proprio perché una immagine è potenzialmente comprensibile universalmente, essa costituisce lo strumento con cui un’architettura si confronta con un contesto allargato mondiale. Per questo motivo, per gli architetti si rende necessaria la comprensione delle logiche che questo strumento mette in campo. Il riferimento in questa riflessione sono gli studi di cultura visuale e, in particolare, quelli condotti da W.J.T. Mitchell. Uno dei meriti dei visual studies è quello di restituire al campo della visione una dignità che, soprattutto nella cultura occidentale, è stata minata per secoli dall’associazione tra immagine e idolatria, che tende a degenerare nell’associazione tra l’immagine e la superstizione popolare, l’analfabetismo e la licenziosità¹³¹. Il superamento di questo pregiudizio, da compiere facendo riferimento proprio alla cultura visuale, è necessario per comprendere pienamente il valore assunto dall’immagine nella cultura architettonica contemporanea mondializzata.

In sintesi, è possibile individuare due fenomeni chiave legati alla diffusione delle immagini e alla mondializzazione: da una parte, questo corpus figurativo offre un supporto per le narrazioni transculturali, agendo come un bagaglio di riferimenti potenzialmente universali che incide sul progetto di luoghi specifici; dall’altra, si può osservare il crescente ricorso all’immagine come termine di paragone, di descrizione e comunicazione dell’architettura. Laddove il primo fenomeno definisce la necessità di “maneggiare con cura” le immagini di altre architetture al fine di utilizzarle per lo specifico progetto in maniera non troppo superficiale, il secondo, invece, fa emergere l’esigenza di contemplare la possibilità che un’architettura possa competere anche sul piano dell’immagine e, in parte, la consapevolezza di non poter sfuggire alla necessità di una certa figuratività e iconicità, soprattutto se facente parte del contesto di una città globale.

Questo capitolo conclusivo si offre come un’apertura a un possibile orizzonte di indagine futuro, ovvero la possibilità di definire un quadro più completo del modo d’essere Terrestre che integri quanto

129 J. Herzog in P. Ursprung, *Pictures of Architecture - Architecture of Pictures: A Conversation Between Jacques Herzog and Jeff Wall*, Ambra Verlag, Munich 2004, p. 21.

130 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 50.

131 cfr. Ivi, p. 69.

esposto precedentemente rispetto all’esperienza spaziale, con la ricerca di una estetica che parte dallo studio dell’immagine non solo come strumento comunicativo e divulgativo dell’architettura, ma anche progettuale. Sicuramente, si intende tenere conto dei limiti di un approccio al progetto fondato esclusivamente sulla ricerca di una figuratività dell’opera; le riflessioni sull’immagine vanno considerate come un completamento delle questioni spaziali legate alla mondializzazione spiegate nelle pagine precedenti. Ancora una volta, si rintraccia nell’esperienza del moderno il primo momento in cui attraverso l’uso di rappresentazioni visuali, soprattutto fotografiche, un modo di vita universale è riuscito a diffondersi su scala planetaria. Attraverso la selezione di tre architetture e le relative rappresentazioni fotografiche, si opera un metodo di lettura delle immagini che rende manifesti i miti che esse celano e che riescono a superare i confini locali favorendo la nascita di narrazioni transculturali, facendo dialogare culture differenti. Infine, interrogando le immagini presenti in tutto il testo si propongono tre possibili questioni progettuali legate a una estetica Terrestre e che in parte richiamano i concetti alla base del mito della mondialità, chiudendo così il cerchio aperto con la lettura dei piani strategici e proseguita con l’individuazione degli iper-luoghi.

Immagine, “pictorial turn” e la costruzione dell’immaginario

Una rete quasi ininterrotta di luoghi abitati è la figura che sembra rappresentare al meglio la condizione contemporanea di un pianeta mondializzato. A partire dal secolo scorso, catturare le diverse parti di questa rete è stato il ruolo svolto dalla fotografia e delle rappresentazioni visuali in generale. Oggi, la crescente disponibilità di mezzi e la democratizzazione della tecnica, offre a chiunque la possibilità di catturare immagini di luoghi, cercando di congelare la percezione dei principali agglomerati urbani del mondo. Questa massa di immagini fa parte del fenomeno che sta ridisegnando il modo in cui le persone guardano e immaginano il pianeta. Come afferma Therese Lichtenstein,

«immagine dopo immagine, come mattone dopo mattone, assembliamo il nostro senso multistrato dell’ambiente costruito attraverso gli obiettivi di molti fotografi [...]. Non potremmo immaginare il mondo, ricordarlo e conoscerlo come facciamo senza le loro immagini dei luoghi»¹³².

Che un’immagine riesca a esprimere lo spirito di un luogo è un’affermazione non scontata: storicamente si è affermato infatti il pensiero che ogni rappresentazione visuale non riesca a offrire una

132 T. Lichtenstein, *Architecture after Photography*, in M. Heiferman, T. Lichtenstein, T. Sultan (a cura di), *Image Building: how photography transforms architecture*, Prestel, Munich 2018, p. 138.

esperienza estetica completa, perché difatti essa privilegia il senso della vista sugli altri e volendo assecondare questa idea, allora una immagine difficilmente riuscirebbe rappresentare esaurientemente l'atmosfera di un luogo.

Nel XX secolo e in particolare con gli studi condotti da Erwin Panofsky, Ludwig Wittgenstein e Aby Warburg, che hanno definito i confini dell'iconologia, si è iniziato a guardare all'immagine come una totalità sintetica, capace di rappresentare e rendere immediatamente comprensibile un concetto. Questi studi iconologici tradizionali trovavano nelle opere d'arte e nelle rappresentazioni visuali "colte" i loro oggetti di studio. Oggi, con l'avvento degli studi di cultura visuale il campo si è allargato alle esperienze e alle immagini visive in generale, anche appartenenti al regno del non artistico. Si può affermare che l'oggetto di studio della cultura visuale è la costruzione sociale del campo visivo ma anche il suo inverso, ovvero la costruzione visiva del campo sociale¹³³. In sintesi, la cultura visuale si occupa di "mostrare il vedere" e di «squarciare il velo di familiarità e di autoevidenza che ammantava l'esperienza del vedere, e trasformarla in un problema da analizzare, in un mistero da svelare»¹³⁴. Uno degli esponenti principali dei visual studies è W.J.T. Mitchell, il quale propone una lettura della contemporaneità incentrata sul pictorial turn, secondo cui stiamo assistendo a «una cultura totalmente dominata dalle immagini [...] diventata una possibilità tecnica su scala globale»¹³⁵. Il pictorial turn è

«una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. È, insomma, la consapevolezza del fatto che [...] l'esperienza visiva, o l'alfabetizzazione visuale, potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità»¹³⁶.

La svolta pittorica descrive il crescente volgere della società a una comunicazione basata sul campo visivo. Si sta arrivando infine alla consapevolezza che il soggetto umano è un «essere costituito tanto di linguaggio quanto di immagine»¹³⁷, proponendo una visione differente a quella che ha permeato il XX secolo e ben spiegata da Richard Rorty, secondo il quale tutto il pensiero filosofico novecentesco è riconducibile a una grande "svolta linguistica"¹³⁸. Per i visual studies, «l'immagine è il dire non linguistico»¹³⁹, ma per comprenderne davvero le logiche che sottendono questo "dire" è

133 cfr. W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 51.

134 Ivi, p. 42.

135 Ivi, 83.

136 Ivi, 84.

137 Ivi, 95.

138 cfr. Ivi, p. 79.

139 J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine* (2002), trad. it., Cronopio, Napoli 2007, p. 27.

necessario superare un pregiudizio che, in modo particolare nella società occidentale, accompagna qualsiasi riflessione sull'immagine. L'iconologia evoca

«la paura dell'immagine visiva, un panico iconoclasta, che per un verso comporta ansie che attengono al rendere in forme visibili lo spirito invisibile del linguaggio, e per altro verso la paura che l'immediatezza e la concretezza dell'immagine visibile corrano il rischio di essere despiritualizzate dalla copia visiva, dematerializzata: una mera immagine di un'immagine»¹⁴⁰.

Questo panico si basa sulla considerazione che essendo la figurazione di un oggetto reale sarebbe soltanto una proiezione o un miraggio che tende a corrompere l'osservatore, sviandolo da una conoscenza della realtà vera.

Dal punto di vista dei visual studies, però, proprio questa caratteristica è da considerarsi come uno dei suoi punti di forza: l'immagine non rappresenta semplicemente una realtà, ma offre qualcosa in più; come afferma Nancy, «l'immagine è una cosa che non è la cosa: se ne distingue essenzialmente»¹⁴¹. La relazione che lega la rappresentazione visuale e la cosa reale è la somiglianza e in questo si stabilisce una differenza per cui nell'immagine «la cosa è staccata da sé. Non è la "cosa stessa" (o la cosa "in sé"), ma la "medesimezza" della cosa presente come tale»¹⁴². Questo aspetto rende l'immagine in parte indipendente dalla cosa e ci consente di considerarla come un oggetto con una "vita" e una "intenzionalità" propria. La differenza definisce una distanza con l'oggetto reale e ciò restituisce all'immagine uno statuto ontologico proprio che le consente di aprire non solo a ciò che essa raffigura, ma soprattutto a una realtà terza che è l'immagine in sé, quella che in inglese viene indicata con il termine *picture*, ovvero «l'immagine come appare su un supporto materiale o in un luogo specifico»¹⁴³.

Mitchell spiega che per comprendere davvero un'immagine (picture) non si dovrebbe cercare cosa essa rappresenta, bensì cosa voglia da noi e porsi la domanda cruciale "What do pictures want?"¹⁴⁴. La risposta a questa domanda è che le immagini vogliono essere desiderate¹⁴⁵, semplicemente «l'immagine è desiderabile o non è immagine»¹⁴⁶ ed essa esercita un potere che «si manifesta come mancanza, non come possesso»¹⁴⁷; ciò che desideriamo dell'immagine

140 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 47.

141 J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine...*, cit., p. 22.

142 Ivi, p. 27.

143 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 71.

144 v. W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?: the lives and loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.

145 cfr. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine...*, cit., p. 25.

146 *Ibid.*

147 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 115.

figg. 2-3 Iwan Baan, *Basel Messe*, 2013, Herzog & De Meuron, Basilea.

figg. 4-5 Herzog & De Meuron, *National Stadium (Bird's Nest)*, 2003-2007, Pechino.

è in realtà ciò che in essa è assente, «ciò che suscita l'immagine è il nostro desiderio di vedere [...] esattamente ciò che essa non può mostrare»¹⁴⁸. Come spiega Slavoj Žižek, il desiderio penetra nella realtà distorcendola¹⁴⁹ e in questo modo le immagini contribuiscono a costruire un immaginario. Le immagini «cambiano il nostro modo di pensare, vedere e sognare. Danno una nuova funzione alla nostra memoria e alla nostra immaginazione, creano nuovi criteri e nuovi desideri»¹⁵⁰. Non è difficile comprendere quanto la diffusione mondiale di immagini di architettura a cui assistiamo oggi sia il mezzo principale attraverso cui si costruisce l'immaginario collettivo globale. In particolare, «certe immagini [...] hanno gambe, cioè sembrano dotate di una sorprendente capacità di aprire nuove strade e produrre nuovi effetti straordinari»¹⁵¹. Ciò è possibile perché sono trasmesse attraverso i media che, è utile ricordare, «non sono meri supporti, ma reti relazionali»¹⁵²; riviste, siti e atlanti di architettura contribuiscono attivamente a tessere il dialogo auspicato da Jullien tra culture diverse mettendole in relazione.

Per i progettisti contemporanei diventa sempre più difficile sfuggire a questo dialogo iconologico. Il pictorial turn coinvolge pienamente l'architettura, con degli effetti inscrivibili nella cultura globale e nei processi legati alla mondializzazione. Questa svolta è diventata evidente negli anni Ottanta, quando

«una nuova generazione di architetti come Herzog & de Meuron, Lebbeus Woods, Steven Holl, Zaha Hadid, Peter Zumthor, Hans Kollhof e Ben van Berkel [...] ha continuato a stupire il mondo con progetti che si iscrivono nel paesaggio urbano come icone»¹⁵³.

Da allora, la diffusione delle immagini è aumentata con l'uso della rappresentazione digitale, andando oltre la fotografia di architettura e sostenendo la globalizzazione della pratica architettonica. L'uso di rendering e modellazione digitale 3D consente agli architetti di staccarsi dalla necessità di costruire qualcosa per diffondere le proprie idee. Molte pratiche in tutto il mondo stanno rivolgendo i loro sforzi per produrre rappresentazioni visive virtuali dei loro progetti. In questi casi, è superabile la dicotomia tra immagine autentica e manipolata o, addirittura, virtuale. Lo stesso «concetto di immagine autentica è un fantasma ideologico»¹⁵⁴ perché «la caratteristica fondamentale della digitalizzazione non è l'aderenza

148 Ivi, p. 118.

149 *Guida perversa al cinema*, diretto da Sophie Fiennes, scritto da Slavoj Žižek (2006, Regno Unito: Mischief Films; Amoeba Film, 2012) online.

150 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 159.

151 Ivi, p. 110.

152 M. Cometa, *Prefazione all'edizione italiana*, in W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 31.

153 P. Ursprung, *Built Images: performing the city*, in I. Ruby, A. Ruby, P. Ursprung (a cura di), *Images: a picture book of architecture*, Prestel, München 2004, p. 9.

154 W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn...*, cit., p. 202.

al referente [...], ma la circolazione e la disseminazione»¹⁵⁵. Il valore fondamentale di una immagine, di qualsiasi tipo e a prescindere dallo strumento con cui sia stata realizzata, è di essere un «prodotto culturale reale»¹⁵⁶ e in quanto tale avere «una vita, una consistenza mediale e una circolazione»¹⁵⁷.

L'immagine gioca un ruolo centrale in architettura perché «il linguaggio visivo è in grado di diffondere la conoscenza più efficacemente di quasi ogni altro veicolo di comunicazione»¹⁵⁸. Le immagini possono essere diffuse attraverso i mezzi di comunicazione, professionali e no, rendendo possibile la diffusione di un linguaggio architettonico universale e di un comune modo di abitare. Un caso esemplare è come, a partire dagli anni Cinquanta del Novcecento,

«numeroso riviste popolari e specializzate, come *Life*, *Collier's*, *Fortune*, *Town & Country*, *Harper's Bazar*, *Arts & Architecture* e *Architectural Forum*, [...] hanno esposto il design minimalista a un vasto pubblico»¹⁵⁹,

creando un autentico immaginario collettivo americano sulla vita moderna e sugli spazi abitativi. Un effetto importante della circolazione mondiale delle immagini è la democratizzazione del progresso e uno standard globale degli spazi abitativi, insieme alla possibilità per gli studi di architettura di operare in contesti diversi. Oggi le immagini sono strumentalmente utilizzate per trasmettere una visione su un aspetto specifico del rapporto tra uomo e spazio, ma avevano già assunto questo ruolo all'inizio del secolo scorso quando la fotografia iniziò ad essere considerata più di un semplice modo per documentare e riflettere la realtà dell'ambiente costruito. Non c'è dubbio che, sin dalla sua invenzione, la fotografia sia stata la via principale non solo per documentare ma anche per immaginare una trasformazione dell'ambiente costruito.

Molti professionisti sono entrati nel campo della fotografia di architettura mentre si stava affermando come mezzo «con carattere rivelatore, sostenendo la distinzione e la presenza che definisce»¹⁶⁰. Questo evento ha coinciso con l'ascesa del modernismo che «riflettendo le preoccupazioni sociali e le aspirazioni utopiche e introducendo un materiale più leggero nell'architettura - avrebbe [avrebbe] inaugurato [in] un ottimismo e una nuova estetica nell'immagine architettonica»¹⁶¹. La fotografia architettonica funziona in molti modi diversi:

155 Ivi, pp. 204-205.

156 M. Cometa, *op. cit.*, p. 31.

157 *Ibid.*

158 G. Kepes, *Il linguaggio della visione* (1944), trad. it., Dedalo Edizioni, Bari 1971, p. 133.

159 T. Lichtenstein, *op. cit.*, p. 83.

160 M. Heiferman, *What goes up: Architectural Photography and Visual Culture*, M. Heiferman, T. Lichtenstein, T. Sultan (a cura di), *op. cit.*, p. 24.

161 Ivi, p. 22.



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig.6

«come la fotografia di still-life, si occupa di metafore. Come la fotografia di paesaggio, trova un equilibrio tra il quotidiano e il sublime. Come la pubblicità e la fotografia di moda, la fotografia di architettura affascina e vende. E come l'arte [...] la fotografia di architettura può facilmente suscitare domande quanto rispondere»¹⁶².

D'altra parte, però, questo sistema fatto di immagini, comunicazione e consumo costituisce un innegabile fattore di possibile omogeneizzazione, perché importa modelli esterni in un luogo andando oltre le sue specificità. Si tratta di uno scenario da considerare che caratterizza una parte dell'architettura prodotta nell'ultimo secolo e che è stato affrontato nel primo capitolo. Ma come è stato già spiegato, le conseguenze di queste pratiche possono essere lette da un diverso punto di vista descritto dal termine "transculturale" che va oltre la prospettiva dell'omogeneizzazione, cercando di conciliare questioni binarie locale/globale. Si ricorda che la transculturalità, introdotta nel primo capitolo, si basa su

«mobilità spaziale e circolazione dei flussi [...]. Si concentra sui processi attraverso i quali le forme emergono nei contesti locali all'interno dei circuiti di scambio. Il contatto, l'interazione e l'entanglement fanno della transculturalità un campo costituito relazionalmente»¹⁶³.

Nel XX secolo è iniziata un'intensificazione senza precedenti dello scambio tra i diversi flussi culturali che si svolge in un mondo connesso dalle innovazioni tecnologiche nel campo delle comunicazioni. Si riprende allora il concetto di mito dal momento che le narrazioni create dalle immagini itineranti poggiano su concetti che, «per il loro potere rivelatore che va oltre la spiegazione razionale, e la loro esemplarità, sono sempre 'espressione globalizzante' di una cultura»¹⁶⁴.

Il crescente corpus di immagini e i miti che esse veicolano costituiscono un nuovo contesto di riferimento per il progetto contribuendo alla complessità della pratica architettonica. A partire da questa evidenza, il problema è quello di riconoscere i diversi desideri plasmati dalle immagini di architetture nel tempo della mondializzazione e quindi veicolati attraverso la loro circolazione, affinché il progettista riesca a interpretarli per costruire infine opere che prendano parte al dialogo iconologico mondiale. Per prima cosa, si indaga il modo in cui le immagini si offrono come supporto per la diffusione di narrazioni transculturali. Si è scelto di fare riferimento in questo caso a tre fotografie raffiguranti relative opere del modernismo negli Stati Uniti perché si riconosce al modernismo



fig. 7



fig. 8

162 Ivi, p. 24.

163 M. Juneja, C. Kravagna, *op. cit.*, p. 25.

164 L. Lieto, *op. cit.*, p. 116.

la capacità di comunicare attraverso le immagini una precisa idea di spazio e di vita, rendendo visibile e verosimile una nuova quotidianità all'interno di un contesto per l'epoca straordinario.

Immagini iconiche: tre esempi dal modernismo

Il ruolo delle immagini architettoniche nella diffusione delle idee moderniste sullo spazio è spesso messo da parte per concentrarsi sull'architettura come testo, cercando di catturarne invece lo stile o il carattere. Al contrario, si intende rendere evidente come un'immagine diventa iconica legandosi a una narrazione specifica. Nel momento in cui ciò accade, un'immagine riesce a farsi lingua universale riuscendo a trascendere il luogo specifico per ricollocare il mito che cela in altri luoghi. Se è vero che gli edifici e le loro caratteristiche sono spesso i soggetti principali delle raffigurazioni fotografiche, a volte la fotografia riesce ad andare ben oltre la mera rappresentazione di un oggetto autonomo. In questi casi, l'architettura è rappresentata davvero nella sua capacità di costruire luoghi in cui l'essere umano può dimorare. Allora, l'intenzione è quella di rappresentare le caratteristiche specifiche di uno spazio che rendono possibile l'avere luogo di una particolare situazione di vita. L'immagine visiva, accattivante nel suo complesso, diventa un modo attraverso il quale luoghi straordinari possono entrare negli occhi degli osservatori per radicare, a prescindere dal luogo, nell'immaginario collettivo il desiderio di un modo di vivere moderno.

Questo processo ha permesso

«all'architettura moderna di presentarsi finalmente come un anti-stile, pronto a rappresentare l'essenza di una nuova era di progresso e sviluppo, e desideroso di materializzare la sua imminente impronta sul pianeta»¹⁶⁵.

Tutto ciò è stato possibile grazie all'influente lavoro di fotografi di metà secolo come Stoller, Korab, Schulman e Gottscho che hanno letteralmente operato un cambiamento nella

«nostra visione e la nostra concezione dell'architettura catturando e celebrando lo spirito del modernismo. [...] Questi fotografi hanno trasformato in arte le immagini documentarie dell'architettura»¹⁶⁶.

Di seguito, su una caratteristica della fotografia di architettura, per cui la specifica opera diventa uno sfondo attivo, una scenografia, su cui si svolge la vita umana. Questo paragrafo si concentra su

165 J. Vassallo, *Epics in the Everyday: photography, architecture and the problem of realism*, Park Books, Zürich 2020, p. 21.

166 T. Lichtenstein, *op. cit.*, 83.

fig. 6 Iwan Baan, *Caixa Forum*, 2008, Herzog & De Meuron, Madrid.

figg. 7-8 Iwan Baan, *111 Lincoln Road*, 2011, Herzog & De Meuron, Miami.

fig. 9 Samuel Gottscho, *The opening day of the Empire State Building*, 1931, New York.



fig. 9



fig. 10

tre fotografie che inquadrano diversi contesti: una di Balthazar Korab, che ritrae un luogo urbano che rappresenta il rapporto tra architettura e città, e due fotografie, realizzate da Julius Shulman, che si riferiscono all'esperienza del Case Study House Program, avviata in California a partire dagli anni Cinquanta. In tutte le tre immagini è possibile capire quale situazione sta avendo luogo a partire da tre aspetti principali: il primo è la composizione dell'immagine fotografica; il secondo, il modo in cui la luce viene utilizzata per rendere esplicita la presenza dell'uomo e, infine, il tipo di vita che si svolge nelle immagini.

Nella fotografia di Korab del Toronto Dominion Centre di Mies van der Rohe, l'inquadratura si basa su un punto di vista centrale che organizza gli elementi della composizione come strati che si sovrappongono rispetto all'osservatore. Ciò suggerisce che l'osservatore si trova immerso nella vita che si svolge in città, ma è escluso da quella che invece ha luogo nei soggetti principali

fig. 10 Balthazar Korab, *Toronto Dominion Center*, ca. 1960, Mies van der Rohe, Toronto.
figg. 11 Julius Shulman, *Case Study No. 22*, 1960, Pierre Koenig, Los Angeles.



fig. 11

dell'immagine – i grattacieli e l'edificio basso in primo piano. La telecamera è infatti posizionata proprio al centro della superstrada che separa il complesso dalla frenetica vita urbana. Il resto della foto è in uno stato di quiete, stabilità e immerso nella nebbia. Tale ambiente colloca l'azione in un tempo preciso e traccia un'ulteriore separazione tra il movimento della strada e la calma degli edifici. La protagonista della scena è la luce: senza di essa non sapremmo mai che la vita si svolge all'interno di questi megaliti e che quindi c'è effettivamente una presenza che trova stabilità nel moto della città. Tale dualismo pervade la fotografia rendendola il tipo di immagine in cui si radica una narrazione che mitizza la vita in città come fondata proprio sull'opposizione tra mobilità e stabilità.

Nella rappresentazione di Shulman della Case Study House No. 22 di Pierre Koenig, la protagonista principale è la città. Viene ritratto solo un angolo della casa che sembra esserci solo per inquadrare la vita che si svolge molto più in basso. La composizione

fig. 12 Julius Shulman, *Chuey House*, 1956, Richard Neutra, Los Angeles.



dell'immagine decentra il punto di vista, le direzioni delle strade cittadine definiscono il punto di fuga. L'osservatore è immerso nella scena e il suo sguardo riesce ad attraversare gli elementi del quadro, enfatizzando l'uso del vetro e di altri materiali e tecniche moderne nella composizione dell'architettura, ritrovandosi difatti catturato nello spazio. In questo caso le luci agiscono in due modi: danno forma alla città ricalcandone la forma e, come un riflettore, il globo all'interno della casa accende la scena che si svolge in essa. Sotto il grande tetto due donne si godono un momento di calma e relax, apparentemente in contrasto con il pavimento della casa arditamente sospeso sulla città, e con il riflesso ripetitivo della luce nel vetro che comunica ancora un senso di movimento. La situazione si presenta vividamente agli occhi dell'osservatore. Ciò che questa immagine vuole farci desiderare è la capacità di "attraversare", di ripensare il

rapporto tra dentro e fuori, tra vita intima e vita pubblica: il tetto, il globo di luce che si riflette nel vetro, anche le linee di prospettiva comunicano questa caratteristica della vita moderna.

Nell'ultima fotografia di Shulman, la Chuey House di Richard Neutra, è evidente il modo in cui una immagine riesce a plasmare un desiderio a partire da una mancanza. In questa rappresentazione, le persone sono assenti ma la loro presenza è comunicata dagli oggetti e dalla personalizzazione dello spazio. La composizione è simile a quella del quadro che ritrae la casa di Koenig. Qui il punto di fuga non è verso l'infinito della città ma risiede nella sicurezza dell'interno dell'abitazione. Questa volta la casa non condivide la scena con nessun altro personaggio: la composizione, la luce, la concentrazione di tutti gli elementi nel punto di fuga costruiscono una figura densa che è pienamente comprensibile solo guardando con più attenzione. In questo punto denso giacciono diversi oggetti, nessuna figura umana popola la scena. Gli oggetti sembrano posizionati casualmente e quindi illuminati da una lampada che qualcuno ha apparentemente dimenticato accesa. La posizione e la natura degli oggetti all'interno e all'esterno della casa (i cuscini sul pavimento, i tavolini bassi e la poltrona) comunicano un modo informale di abitare lo spazio e come la flessibilità di questa architettura lo rende possibile.

References: progettare (con) l'immagine

La lettura delle tre fotografie presentate aiuta a chiarire il principio secondo cui un'architettura si riconosce come iconica soltanto quando si lega a una narrazione efficace che utilizza le rappresentazioni visuali per diffondersi e radicarsi nell'immaginario collettivo. In queste tre immagini si celano dei miti che sono alla base delle narrazioni che hanno permesso al modernismo di diffondersi in tutto il mondo, attraverso continui processi di decontestualizzazione e rilocalizzazione. Questa tendenza all'iconicità, intesa come costruzione di narrazioni architettoniche attraverso le immagini, è ancora viva e, anzi, è dimostrata dalla proliferazione dei grandi studi professionali di fotografia di architettura, ma anche dalla diffusione di piattaforme online che, come degli atlanti, raccolgono i racconti visuali di opere provenienti da ogni parte del mondo. Molti di questi canali funzionano in parte con le stesse logiche di una rivista, con una redazione che seleziona e gestisce i contenuti relativi ai progetti pubblicati. Rispetto a una rivista tradizionale, però, la diffusione come ogni contenuto online è potenzialmente illimitata e geograficamente non circoscritta, così come lo sono le origini dei contenuti pubblicati. Come afferma Kushner, co-fondatore di uno di questi canali, Architizer: «Instagram, Facebook, e Twitter stanno fomentando la più grande rivoluzione in architettura



fig. 13



fig. 14



fig. 15

figg. 12-18 Iwan Baan, *Elbphilharmonie*, 2017, Herzog & De Meuron, Amburgo.

dall'invenzione dell'acciaio, del cemento, e dell'ascensore»¹⁶⁷. Si tratta di un'affermazione condivisibile, ma se nel caso del moderno le nuove tecniche mettevano in crisi l'estetica dell'architettura a partire dall'introduzione di materiali costruttivi inediti nella concezione dell'opera, la misura in cui questo nuovo modo di comunicare l'architettura produce un cambiamento per il progetto resta un campo ancora inesplorato. Sicuramente, la diffusione delle immagini e la loro reperibilità oltre i confini locali sono entrambe legati alla cultura globale in un rapporto biunivoco di causa-effetto. In questo senso, l'effetto più evidente di questi due fenomeni sul progetto di architettura è la creazione di un bagaglio comune di riferimenti per i progettisti di tutto il mondo che agiscono attraverso narrazioni e desideri che, come si è visto, plasmano l'immaginario.

Si ipotizza, compiendo una operazione analoga a quella fatta per le immagini iconiche del moderno, che il desiderio plasmato da queste immagini è quello di mondialità. Questo aspetto è molto più evidente quanto più le immagini raffigurano architetture situate in un contesto urbano il cui sviluppo è guidato da una certa tendenza verso la città globale. Per questo motivo, si fa riferimento soprattutto a questa categoria specifica di opere per comprendere in che modo il loro progetto è influenzato dalla necessità di riuscire a costruire delle narrazioni attraverso le loro raffigurazioni con cui plasmare il desiderio di mondialità definendo, di conseguenza, una estetica Terrestre. Interrogando le fotografie che accompagnano questo testo, raffiguranti opere provenienti da città globali, emergono delle somiglianze strutturali nel modo in cui esse raccontano architetture differenti: esse, infatti, ritraggono le opere mettendone in evidenza

tre temi principali. Richiamando l'Atlante Mnemosyne di Warburg e sfruttando la proprietà dell'immagine di farsi totalità sintetica di un concetto, le diverse fotografie sono raccolte in tre tavole. In esse «una legge formale non può essere rinvenuta nella forma di una "prescrizione", ma piuttosto in quella di una "persuasione", come una sequenza di fini variazioni di tratti che seguono ramificazioni complesse»¹⁶⁸. Ciò che si intende mettere in evidenza con questa operazione non è l'uguaglianza tra le diverse opere, ma proprio la variazione rispetto allo stesso tema che suscita quello che Cino Zucchi definisce «il fascino del "quasi-uguale", della variazione significativa che crea un forte senso di collettività»¹⁶⁹. Si può scoprire infine che l'architettura del Terrestre non si distingue soltanto per arbitrarietà e spasmodica ricerca di originalità, ma anche per la capacità di mettere in opera una serie di rimandi continui tra le opere, mai espliciti, che tessono tra luoghi diversi una rete di portata planetaria.

Il primo tema riguarda la capacità del progetto di costruire un oggetto architettonico riconoscibile puntando quindi a una sua riconoscibilità figurale. Perché ciò sia possibile, l'architettura deve farsi figura e quindi di differenziarsi rispetto allo sfondo, rappresentato dall'ambiente costruito all'intorno. Il secondo, invece, considera la pelle esterna dell'edificio come un dispositivo complesso il cui progetto se da una parte sicuramente contribuisce alla figuratività dell'opera, dall'altra l'articola a tal punto da inspessirla e stratificare perché possa ospitare spazi di vita, costituendo un'architettura in sé. Infine, il terzo tema riguarda la capacità del

168 C. Zucchi, *Copycat*, Marsilio, Padova 2012, p. 7.

169 Ivi, p. 6.



fig. 16



fig. 17

167 M. Kushner in M. Heiferman, *op. cit.*, p. 36.



fig. 18

progetto di mettere in opera una spazialità la cui percezione possa essere efficacemente comunicata in una rappresentazione visuale e, così, attraverso l'immagine è quasi possibile avere una esperienza sinestetica dello spazio. A questo aspetto particolare contribuisce tanto un'articolazione complessa dello spazio, quanto una rinnovata attenzione all'utilizzo dei materiali e delle loro caratteristiche percettive affinché la loro composizione nello spazio riesca a concorrere a una drammatizzazione della scena.

Si può osservare che questi tre temi confermano i motivi già incontrati nel capitolo precedente nello studio della domesticità e, allo stesso modo, non è difficile riconoscere in esse anche alcuni dei concetti che descrivono il mito della mondialità che, attraverso le immagini, si fanno desideri. L'iconicità e in parte anche la capitalità si ritrovano nel riconoscimento dell'architettura come una figura differente rispetto al contesto che spesso si inserisce nello skyline rinnovandolo. La novità viene perseguita proponendo una immagine dell'architettura che si discosta dalla consuetudine del luogo; ciò avviene attraverso la composizione delle stesse facciate, l'uso di materiali comuni in modi non convenzionali o, al contrario, grazie all'introduzione di materiali non usuali nell'architettura. Ma questo concetto si ritrova anche nelle immagini degli spazi interni, nella loro articolazione che propone ogni volta un modo differente di esperire e di vivere l'architettura. La connettività si ritrova proprio nella genericità degli spazi interni che suggerisce una temporaneità dell'abitare, mentre l'ecologicità, si esprime nell'enfasi crescente data dalle immagini alla vegetazione presente nell'architettura in quanto materiale vivo e significativo del progetto.

Un progetto di architettura che opera in un contesto come la città globale o che, più in generale, aspiri a rappresentare la mondialità in qualsiasi luogo, dovrebbe confrontarsi con le tre questioni – figura, pelle, complessità dello spazio. Il corpus di immagini che pesa sul lavoro del progettista che lavora in un contesto mondiale potrebbe allora essere gestito ricercando in ogni raffigurazione visuale proprio le tre caratteristiche individuate. Questa breve e sicuramente non esaustiva riflessione sull'immagine chiude la ricerca ma, nello stesso tempo, apre a nuove domande e scenari di ricerca futuri. La ricerca ha messo in evidenza l'esistenza di un concetto di mondialità e ha individuato i relativi motivi spaziali che lo mettono in opera in architetture diverse, dagli spazi urbani alle abitazioni. Tuttavia, le argomentazioni qui riportate non sono sufficienti per dare una risposta definitiva riguardo l'esistenza o meno di una estetica Terrestre. Il Terrestre stesso è un concetto ancora in costruzione, un pensiero architettonico guidato da un crescente sentire planetario di cui, sebbene sia possibile riconoscerne le radici nel secolo scorso, solo ora iniziano ad emergere i contorni possibili.



fig. 19 Iwan Baan, Caixa Forum, 2008, Herzog & De Meuron, Madrid.



258



249



47



47



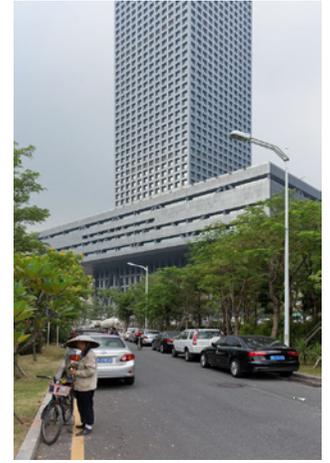
87



256



58



50



238



53



58



47



144



89



250



42



86



50



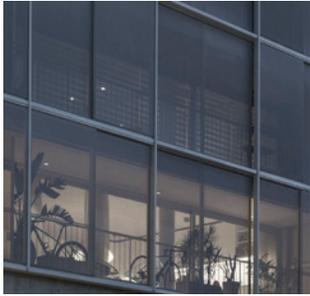
86



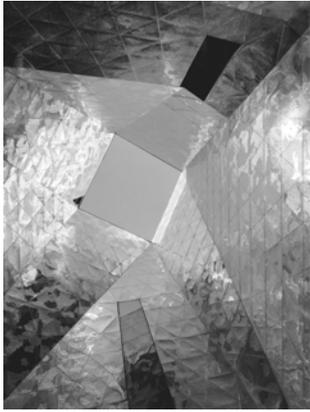
87



55



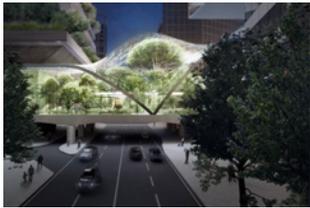
240



206



56



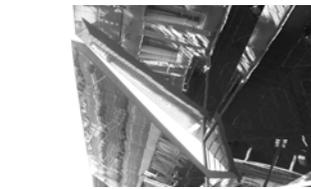
79



256



249



207



21



257



55



135



233



91



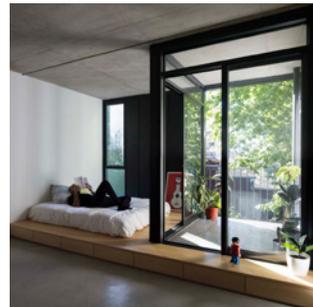
261



249



232



236



235



128

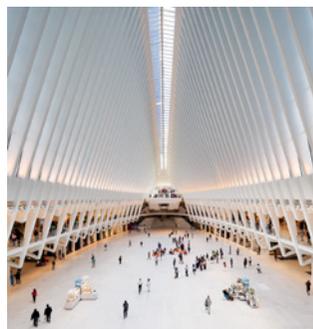
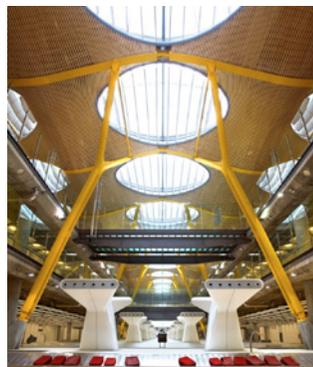


240



238

spazio/atmosfera Terrestri



appendice



A slippery position

in conversation with Sebastián Adamo

adamo-faiden, Buenos Aires

Napoli/Buenos Aires-5 novembre 2020

FC My research is focused on the way in which globalization affects architecture. My idea is that there is no homologation, but through this process we enable something new, able to turn the world into a place. In that way, the identity of each place is modified and transformed. When I started studying Buenos Aires as a global city, I immediately found your works and other architects in the city that are building and creating something that I think really fits this idea of a reconciliation of global and local. In the volume *Adamo-Faiden – El Constructor Contemporáneo 2007- 2018* you wrote a sort of “manifesto” at the end about what you call “el constructor contemporáneo”. I think that we can consider it as a figure able to put the world into a specific place. Do you agree with this assertion?

pragmatic thinking

SA Yes. That manifesto is a mix of positions because the way we wrote it was by stealing concepts of ideas from others and by listening to other voices. I could say this is a copy and cut and paste method so that we use some references from others. That is why inside that manifesto you will find some voices that are even in opposite directions, but we tried to use them to have a new form in a specific way. So, I think about that as an eclectic approach of putting things that don't concile in their ideology or in their general idea. That is quite familiar for us, because in the architectural or contemporary thinking, and in the way we do things we are not methodologist or ideologist. In some way, we are very pragmatic and we agree with a pragmatist thinking, as expressed by the philosopher Richard Rorty. We are in that kind of position also in the way we relate to history, to the others' way of thinking. It is a lighter way that considers everything as something you can pick up or leave, with less baggage, without any concerns.

FC I understand that, and it is interesting to see how you are able to build and to create something that is so meaningful, even though pragmatic.

SA Yes, but we don't have to get confused about what is a pragmatic

strategy to make things easier rather than a pragmatist way of thinking. When I talk about pragmatism, I refer to the philosophy movement made from William James, Richard Rorty. I am more concerned about this way of thinking that was from the beginning of the last century or the last part of the 19th century in the North American culture.

FC Is this a way you approach also to references when you design?

SA: For sure. I think the main subject is there and less in the concepts or in the ideas. We are more interested in how we produce architecture, how we manipulate the informations the world gives us. We are more concerned in how we produce architecture, we practice and how the work of others can infiltrate in our thinking rather than the way we conceptualize our work.

FC Does it matter whether these references are from a context like yours, like Buenos Aires, or from another part of the world? Do they just come as the same into this manipulating process of appropriation?

SA Yes, of course. Our text that published in *2G magazine* called "The works of the others" is about this specific thing we are talking about. I think it is really useful to make a clear statement on this idea you are talking about.

FC You said you use a sort of copy and paste method. Do you think it is more like an imitation process or is it like collage, like putting things together and making them work in a whole different way?

SA No, I think we don't get too familiar with the collage idea. Even though I used the copy and paste expression, I can say that in the practical work we don't use the collage to put things together. What we do in the real procedure is to study things, we take those ideas from others, we manipulate those ideas to paint a new one. With the collage I think the creative part is to understand how things are already done can create a new one when you put them together. What we do is to manipulate things instead, we study and work through them. It is like working with something plastic, that is not solid. So, the collage metaphor is not the correct one.

FC In this manipulation process, what are the means you use? I think that nowadays the dialogue between different architectural cultures can happen because we have a great amount of pictures and so they are the basis of the dialogue between architects around the world.

SA We don't have any filter to work with any material. You can have a plan in your hand or a section or an image or a detail, or just anything you can use. We don't have any restrictions. Some-times we get also fascinated with things that are mainly abstract. We also love to see art productions, paintings. Starting from that material, you see some organizations, abstract images and then you place it over a plan, and you start to produce different things like social interconnections or program assimilation. We don't really have any taboo about what things we take or how we do things. In that way I think we work with a lot of freedom in how we take things onto the table.

FC In particular, with architectural pictures, in many of your projects you collaborate with a specific photographer, Javier Agustín Rojas. What is your relationship with the photography? Of course, in the design process photographs and pictures of other projects can come into the process because they are used as a reference. But when you design, do you think about how your architecture will be represented through photography, or is it something that just comes subsequently?

SA Marcel and I did the Ph.D. in Barcelona and a big part of the course we did there was about photography, about looking through the work of others and, in general, through the lens of the camera. We did not learn about the techniques, neither about illumination nor the technology of the camera. What we did was to consider how you position your eyes in a frame, how to be in the frame, how to relate to the building, the distance, where to go, how to stand, what to include. To build a picture was part of what we had at the very beginning. We were very fascinated about that because we were visitors in Barcelona and so we walked through the city, taking pictures, trying to discover the works of modern architecture all around the city. At the end, we learned how to take pictures just like professionals, I can assume. Some of the pictures we have in our website are done by ourselves, maybe the 50% of the photographs are not from our usual professionals. For us it is not only a part of how to represent or how to show the work we do, but also a way to describe the way we do it. We think that when you stand in front of your work with the camera, you have the possibility to produce another reality that is the photograph itself. In that way, we are rebuilding or rethinking the work we did, and we have the chance to improve it. The picture is an opportunity to build something that is not the work. I think that the picture is a new reality and we can even think about that, starting a new process of design. We love to do that, I hope we had more time to do that!

FC It is interesting that you talk about creating another reality, which is not the picture, and it is not the architecture, but another thing. I should have come to Buenos Aires last year, but then COVID-19 happened so I didn't get the chance to personally visit these architectures. This was meant to be an opportunity to rethink my research and to understand architecture through the eyes – the lens – of others. In my research I may not have described real architectures, but this reality you were talking about instead. It is not the real building, but what you want me to understand through its representations. Somehow, I found that your works are usually represented by similar framing, a similar composition of the pictures. For example, there is often a kind of composition where you have on one side the terrace and on the other the interior space. I consider that an expression of the way in which architecture is going in Buenos Aires. You put the patio, which is a traditional space there, into the façade so that you design these open but intimate spaces. You put it on the side of the city and not just on the interior side of the building. So, you create a skin that is thicker, it is not just a separation, but it can be lived and used by people.

SA In the office we have in parallel different types of interests or research we are doing. I think the gardening into the high-rise or mid-rise buildings is the one that is taking more and more strength, up to the point that people or developers come and say «You will have to do our building, but you have to put vegetation inside because it is very beautiful». This is something that transcends the way we do architecture; I would like to think about it as a typological matter. We are developing a typology that is collective housing with green areas attached to it. And nowadays we think about it as a kind of novelty, but maybe in a near future we will say «Why isn't everybody doing this?». In an apartment you can have a kitchen, a closet and then you can have a garden too. This is our typology; this is the way we are doing it. But we are also starting to understand the differentiation about how to do that. At the end we did not really discover anything; we are just putting together things that are around us. You can see garden terraces in the Le Corbusier projects also. What we are doing is to bring that into the present and saying that it is interesting and proposing different ways of doing it.

FC How much do you think that this bringing vegetation into the building, in the façade or in other parts, is something rooted in Buenos Aires? Or is it something about how the world is going, a global concept?

SA I think that Buenos Aires is a great laboratory to do that because of our climate and the humidity of the city. If you visit Buenos



adamo-faiden, Edificio 11 de Septiembre 3260, 2011, Buenos Aires

Aires, you will see that the trees are full of leaves, and they are really strong. We are not in a tropical area, but we are more in a lower tropical nowadays. Our climate is a perfect condition to do those things. Maybe if we go to Stockholm, it would be very hard to try these ideas. I think that this is part of global ideas that we are applying more rationally. We take the specific situation of our own city, our own climate, and we manipulate that to produce those global ideas in a specific condition. If I had to position in one of your categories, I am more familiar to a hybridation of global and local at the same time.

global ideas

FC What are other “global” ideas?

SA I think that in some way the techniques we use to design are very global, because we feel part of a very global environment in the procedures, in how we do things. In general, our work is very related to modern architecture. I would say that modernity is a way of thinking that sees things that are very universal and then tries to manipulate them and put them together. But, at the end, those things we are manipulating are, in some way, also very local because we have concerns about our economy, our social organization, our own problems, and we recognize the fact that we are doing all of this in this specific place.

FC We can say that you put your work in the *Terrestrial* area. Do you think that globalization produces homologation? Or in general, do you recognize other works like yours?

SA For sure, I can see that both in the upper generation and in the lower one. We are interested in the works of offices like Lacaton & Vassal or Abalos & Herreros. We can see young generation that are also interested in our work and they work like us. We have a situation that is very organic, I think.

FC Do you think Buenos Aires is a global city?

Buenos Aires, a global city

SA Yes, for sure. I think that Buenos Aires has a global attitude. Maybe, it is not a global city in the sense of it being at the center of the world, because we are in the periphery. For example, our airport is like a terminal; when you go to Buenos Aires you just come here. Here, there is not that condition, you maybe have in Italy, that you are in the center and so many people come and go. But Buenos Aires was very strong in culture with its literature, its theatre, and all the art movements. We have a global attitude in the culture. It is global in the cultural thinking but not such global in the economy or other things.

FC If you should describe an architectural identity of Buenos Aires, how would you describe it?

SA Argentina is doing an interesting shift in tradition. I think that from the late 90s to the beginning of the new century the country was a little bit frozen, and it was not producing interesting things. Maybe after the 2010, new offices began to appear that brought some new ideas to the city and that mainly operate in the collective living and buildings, which are one of the main assets here. From that period, we can see some offices that started to think at how to

produce an architecture that can transcend and move from history and take a distance from it. So, that is pretty interesting because we had been living for twenty years that were like a continuum, a genealogy of architects that worked quite the same. This also came with the open information offered by the internet. In the last century, Buenos Aires was very introspective, and people talked only about Argentinian architects. Today, with the internet, offices are more related to what is happening, for example, in Japan or Belgium or Spain or the States instead. They intentionally look at specific offices that are very different to what it is usually done here. Now a new time is approaching, and we can see younger offices that are even different from the way we think.

FC It is like a widening of a network, as if the city were willing to being global. But maybe also architects want it, so they want to open to the world and to create an image of the city that is new, that takes distance from the recent past. I know that it is a young city and it is hard for a European like me to understand how history works for you. What is the tradition of Buenos Aires and what kind of relationship do you have with it?

SA You say we are a very young culture and I agree with you. Tradition for us is something lighter. We don't have that much respect for what we call tradition. For sure, that is very incorporated in our way of doing things, it is part of who we are, and for younger generations it is even lighter. People with this millennial culture are approaching and relating to history very freely. On the other hand, we have this strong modern tradition in the city.

We can divide the way in which the city was built in three periods. The center is mainly neoclassical, there you have representative buildings of the civic soul of the country. Then, there is the expansion of the city, which was made from the 40s and it is mainly modern, at least a good quality modern architecture, very interesting to look at. From the late 60s to the 80s, there was post-modern, but not the one like Venturi or Rossi whose works are more ideological, but an architecture that is more pragmatic and not that representative of a specific ideology. On the other hand, there was a pregnancy of ideas from British architects, like Archigram, that introduced a more machinery thinking, some pieces of that period are also very interesting. After that, the third period could be described as a little bit reactive. In the late 90s an architecture of less quality was built, it was not a good time. You should also consider that in the late 70s there was the military dictatorship. That was surely a big punch for the cultural movement, and it was tragic.

the architectural identity of
Buenos Aires

FC: Maybe a fourth period, the one in which you practice now, could be called Terrestrial. In the text I mentioned before, you wrote that you are willing to fabricate new words and to show and expand your lexicon. If you should choose some words of this lexicon you use, what would they be?

SA That is a difficult question because I am not quite concerned about which is the specific lexicon. I think that when we talk about that lexicon, we are talking about more of the techniques of the signs rather than of the words we use. When talking about lexicon, philosophers mean the words, but for us the materials we are dealing with are drawings, materials, and other stuff. I am more concerned about that and not so much about words.

FC In many of your buildings you create a figure that imposes itself in the homogeneous tissue of the city. Many of them are in an urban facade, since it is the specific typology of Buenos Aires, but they really show themselves to the city with their facades that are so complex. I retrace in this works references to buildings of the Modern Movement and, of course, Le Corbusier's Casa Curutchet. On the other side, you have these interior spaces that are so open to different possibilities of use. Also, even though you use not so many materials you get to create complex interiors by working with light and spatial articulations. Is this a description of your works that fits into your vision, or would you add something?

SA Sometimes it is difficult to describe a vision or a position in your own projects, because they are built in a present that is not permanent, but provisory. I am more comfortable with thinking each time to the specific project as built in a specific moment and in a specific location, rather than having a more holistic idea to all our works. That is why we took the decision not to call projects through concepts; they have the name of the family or the name of location instead. We also didn't want to give a name to our office, but we decided to just call it by our surnames. You would think that these things are very normal, but in some way, we always try to be the freer we can so to move through time and change the way we think. That is why I am not too comfortable in saying "Ok, this is my way of thinking", because I don't know if tomorrow it will be the same. In Spanish we use the word "resbaladizo" to describe something you can't catch, and I would traduce it like "slippery". So, my position is quite slippery in that way, but I can say that, in the end, we sometimes get to think about that, it is one of our concerns.



Dalla casa al mondo

Benedetta Tagliabue

EMBT MirallesTagliabue, Barcellona

*Worlding Cities. La pratica internazionale
e il ruolo dell'architettura nella mondializzazione delle città
Napoli/Barcellona-27 marzo 2020*

a slippery position

casa
Barcellona, 1992-1995

Abbiamo inventato la nostra "casetta" con Enric Miralles tanti anni fa, nel 1992-1993. Allora la città antica di Barcellona era molto abbandonata, nessuno aveva intenzione di vivere qui. Era un'epoca però molto ricca e fertile, si assisteva a una grande trasformazione della città. Molte case come la nostra, come suppongo che succeda a molte case della parte antica di Napoli, erano totalmente abbandonate. Così, abbiamo trovato questo spazio che gli stessi venditori pensavano si dovesse demolire e abbiamo potuto comprarla a un prezzo molto più basso rispetto al resto della città. Da lì abbiamo iniziato a ripensarla con l'idea di fare un loft, uno spazio molto aperto, partendo dal fatto che questa casa era stata usata come un magazzino e quindi si presentava già come uno spazio unico, in cui però stavano crollando tutte le strutture. Quando abbiamo iniziato a ristrutturare i muri e a toccare le strutture ci siamo resi conto che dietro a un muro c'erano alcuni elementi che in principio non avevamo capito cosa fossero e che poi abbiamo scoperto trattarsi di



fig. 1



fig. 2



fig. 3

antichi archi gotici e al piede di uno di essi c'era un angelo.

La stanza con il pianoforte è uno di quegli spazi che il magazzino aveva trasformato in una specie di loft; qui correvano i carretti con le casse piene di bottoni e, perciò, avevano demolito tutte le divisioni. Anche qui, sempre sui muri antichi, sono emersi piccoli ricordi del passato. Ci sono disegni che si possono vedere lì dove probabilmente i pittori stavano decorando un tetto che noi non abbiamo mai visto ma che evidentemente doveva esserci. Le travi sicuramente non erano a vista, come abbiamo scelto di lasciarle noi. Ma si possono vedere anche disegni "utili", disegni di cantiere, perché i costruttori sapevano che i muri sarebbero poi stati coperti da un arazzo o una tela, questi erano davvero i loro fogli.

Nella nostra idea per questa casa, anche le porte erano disegnate per non dividere. Poi, è arrivata la famiglia e i figli, ma anche gli ospiti e per questo abbiamo inventato una grandissima porta, un pannello divisorio che abbiamo poi trasformato con degli scaffali affinché desse la possibilità di appoggiare cose.

La stanza in cui si trova lo studio di Enric, molto decorata e piena di colori, è stata una vera scoperta. Quando abbiamo comprato la casa, qui c'era un magazzino di bottoni, pieno di elementi e di pulci. Quando abbiamo iniziato a pulire i muri, dietro a una carta da parati sono apparsi tantissime decorazioni che non si possono definire affreschi, ma sono delle tempere, delle decorazioni di casa che a Barcellona si usavano molto. Io trovo questo molto divertente: che ogni abitante della casa avesse la possibilità di ridipingerla, personalizzarla e renderla parte della propria vita, fare la propria casa, è un'idea molto bella. Così si capisce perché in questa casa abbiamo trovato davvero tantissimi strati. Fra l'altro, io venivo da Venezia, e la storia per me era molto importante, mentre Enric aveva fatto una tesi sui disegni dei viaggiatori: tutto questo sembrava quasi come un regalo del destino.

Penso che un architetto debba riuscire a lavorare da casa propria per arrivare fino al mondo e credo che veramente questa casa sia per noi come una base, uno dei motivi per cui credo fortemente in questa idea. Enric si divertiva sempre dicendo: "Ah sì, stiamo facendo i disegni per il Parlamento di Scozia, stiamo facendo i disegni per il Giappone... ma com'è divertente che io li stia facendo dalla mia stanza!". Si tratta di un pensiero molto bello e per lui era un concetto importante. In fondo, qualsiasi progetto tu faccia, sia per il Giappone, la Cina o Marte, lo fai partendo dalla tua testa. E per lui, quella era un po' la sua stanza. Il tavolo che Enric usava quando disegnava a casa si trova in una stanza chiusa. Ma il tavolo è in posizione assiale rispetto alle finestre; dalla strada fino a qui, fino al giardino e dietro c'è un'altra strada e, idealmente, questa "enfilade" permetteva a Enric di disegnare, pensare e nello stesso tempo essere connesso con il resto del mondo.



fig. 4

Proprio da casa nostra ha avuto inizio il progetto per Santa Caterina, che non è solo il mercato ma comprende anche il masterplan per il quartiere, un luogo che era destinato a essere dimenticato. Quando noi abbiamo preso la casa il quartiere era molto chiuso, caratterizzato da una forte densità opposta a una ricerca di aria, a una volontà di prendere spazio, di fare piazze che va avanti da sempre nel centro antico di Barcellona. Così abbiamo la via Laietana, che è un'apertura per cui furono necessarie delle distruzioni, così come la piazza della cattedrale. Anche noi, abbiamo voluto fare delle aperture alle spalle di Santa Caterina facendo però attenzione alla storia. Quando abbiamo progettato il mercato abbiamo davvero considerato tutto l'intorno, la sua relazione con la cattedrale, con Santa Maria del Mar, con il Museo Picasso. Era molto importante capire come si poteva rinnovare questo luogo senza rompere le relazioni esistenti e mantenendo il mondo antico senza farlo sparire, come era previsto invece nel masterplan. La nostra base di lavoro era un modello enorme di 4x2m su cui abbiamo iniziato a fare tutte le considerazioni riguardo a come aprire il quartiere, come sostituire i blocchi urbani in maniera che si adattassero ai blocchi storici esistenti.

Questo mercato l'abbiamo fatto quasi come vicini di casa. Ricordo di aver letto Patrick Jazz parlare di Edimburgo un po' come noi potremmo parlare del progetto di Santa Caterina, del quartiere e del

fig. 1 EMBT, Casa a Barcellona, la sala da pranzo, 1992-1995.

fig. 2 EMBT, Casa a Barcellona, la stanza del pianoforte, 1992-1995.

fig. 3 EMBT, Casa a Barcellona, lo studio di Enric, 1992-1995.

fig. 4 EMBT, Il mercato di Santa Caterina, 2005, Barcellona.

mercato di Santa Caterina, Barcellona, 2005

mercato; è sicuramente molto diverso lavorare su un progetto che è così vicino alla tua casa. Noi sapevamo che qui c'era un monastero, conoscevamo la storia antica del luogo, avevamo delle arcate gotiche in casa. Per noi si trattava veramente di un lavoro da vicini. Eravamo immersi insieme agli archeologi negli scavi e veramente ci sembrava che la nostra arte di costruzione dovesse essere in continuità con storia e l'archeologia.

Il progetto della copertura e tutti i colori che animano il tetto del mercato nascono da una suggestione: all'interno del mercato ci sono dei colori bellissimi e, in fondo, è ciò che più attrae. Allora abbiamo cercato di riportarli sulla copertura affinché tutta la città potesse godere della gioia che si ha entrando in un mercato; così, si ha la possibilità di avere una visione dell'interno dall'esterno. Tutto questo sarebbe stato impossibile se Tony Cumella non fosse stato capace di trovare in tutto il mondo i pigmenti per realizzare una ceramica di colore rosso che all'inizio del progetto mi aveva spiegato essere quasi impossibile da ottenere.

Per questo progetto ci è capitato a volte di pensare di avere esagerato. Poi nostra figlia Caterina, un giorno mentre l'accompagnavo a scuola, passando accanto al mercato mi ha detto «Mamma, com'è bello il tetto di Santa Caterina!». E lì, mi sono rilassata. D'altra parte, il mercato di Santa Caterina credo sia uno dei progetti più accettati a livello sia di critica di architettura sia di pubblico. Ho incontrato molte persone andando all'aeroporto o in taxi che mi ringraziavano per Santa Caterina e questa è veramente una grandissima soddisfazione. La soddisfazione di aver progettato un luogo in cui veramente ogni giorno andiamo per fare compere, che ha così tanto a che fare con la nostra vita privata, perché è praticamente affianco alla nostra casa, perché i nomi dei nostri figli derivano dal mercato e dal monastero che qui sorgeva e dei frati domenicani che lo abitavano. Ed è molto bello vedere che questa quotidianità sia così radicata in questo luogo. Io credo che la buona architettura contribuisca a creare situazioni di relazione sociale positive. Questo è stato il nostro esperimento locale, il nostro esperimento di Santa Caterina.

Contemporaneamente stavamo portando avanti un altro esperimento che si chiama Parlamento di Scozia a Edimburgo. Si tratta di un concorso a cui Enric non voleva partecipare; ricordo che quando glielo proposi mi rispose di non essere interessato a costruire edifici istituzionali. Poi, però, ha ceduto sperando di costruire un'architettura che assomigliasse alle foglie del luogo (2:24:45). Lui desiderava un'architettura che perdesse il tono istituzionale e che riuscisse a essere quasi come un'estensione del paesaggio e della natura all'interno del tessuto storico di Edimburgo, una città che Enric amava moltissimo. Lo sforzo era di creare nel Parlamento di

parlamento di Scozia
Edimburgo, 2004



fig. 5



fig. 6

fig. 5-6 EMBT, Parlamento di Scozia, 2004, Edimburgo.

Edimburgo un luogo dove si incontrassero la parte storica della città e la parte più naturale.

L'organicità del progetto e, soprattutto della struttura della debating chamber, è legata alla costruzione delle barche e racconta della profonda coscienza navale degli scozzesi. Nello stesso tempo, la forma dell'edificio ricerca un inserimento in una città bellissima creando un nuovo paesaggio. Così, abbiamo deciso di reinventare il paesaggio intorno per far sì che il Parlamento di Scozia e la sua debating chamber atterrassero in cima a una collina e l'entrata avvenisse quasi attraverso una caverna, per essere portati lentamente verso la luce e verso la democrazia. Si tratta di un progetto altamente simbolico, per cui ci siamo domandati anche sulla possibilità che un architetto straniero potesse progettare un edificio in un'altra nazione e che dovesse rappresentarla. Penso che questa sia stata la prova più difficile che abbiamo affrontato riguardo questo progetto, siamo stati anche attaccati da persone incredule, che non si capacitavano del fatto che dei "mediterranei" potevano operare in una nazione culturalmente così distante. Invece, noi abbiamo portato avanti un grande sforzo volto anche a reinterpretare la Scozia. Da qui l'idea per la debating chamber che volevamo assomigliasse a una nave, quasi come un ricordo della storia anche marittima della Scozia, così fortemente legata alle sue tradizioni e al suo territorio.

Con questo progetto Enric ha cercato di realizzare un'architettura che non fosse istituzionale, ma semplicemente scozzese, che riuscisse a comunicare un senso di nazione.

padiglione della Spagna
Shanghai, 2010

Con Enrique non eravamo mai arrivati in Cina, però ci interessava la cultura del vimini e ci affascinava il tema del lavorare a mano. A me è capitata la fortuna di vincere il concorso per il padiglione della Spagna per l'Esposizione Universale del 2010 a Shanghai, con un progetto che riprendeva il tema del tessere e dei vimini. Abbiamo vinto il concorso con l'idea e la tenacia di realizzare veramente in vimini questo grande edificio. Alla fine, abbiamo realizzato veramente il prototipo in Spagna e da lì è stato mandato in Cina dove è stata costruita la serie dei più di 8000 pannelli di bambù, rattan e vimini, che hanno poi ricoperto la complessa geometria del Padiglione. Questa esperienza è stata un atterraggio in Asia e in Cina molto speciale. Credevo che i cinesi avrebbero trovato orribile questo edificio così organico, anche perché io vedevo le loro città crescere con materiali molto scintillanti, con così tanto acciaio e vetro; pensavo che il Padiglione gli offrisse assolutamente il contrario. E invece il progetto ha avuto molto successo, probabilmente perché c'è una parte della Cina legata al tema organico e al fare un'architettura simile alla natura. Si tratta di un aspetto che in realtà noi abbiamo imparato proprio dalla cultura cinese e lo vediamo quando pensiamo al nostro modo di progettare un giardino organico quando in realtà si tratta di qualcosa totalmente artificiale. A partire da questa esperienza abbiamo iniziato una collaborazione con la Cina che dura tuttora. Attualmente, il 70% circa dei nostri progetti è in Cina e per questo si tratta di una relazione davvero importante.

China Trust tower
Thaichung, 2019

A Taiwan ci è stato dato l'incarico per una torre, sede di una compagnia di assicurazione e di una banca. Questo edificio l'abbiamo progettato affinché avesse un buon feng shui, così da adattarsi al luogo. Si tratta di un posto molto speciale, una downtown con torri molto alte. In Cina ho imparato il tema del feng shui, per cui le forme curve, ad esempio, sono rivolte verso la città, mentre la schiena dritta dell'edificio si offre verso l'interno. Il downtown dove stiamo costruendo che ha delle linee molto ortogonali e questa è la prima torre che si sta costruendo con linee fluide, organiche e morbide che consentono anche di avere giardini a differenti altezze. Queste curve organiche rompono le linee rette del resto della città e anche la facciata cerca di ricordare al massimo un tema organico. La facciata gioca molto con la luce del giorno, lavorando con il tema del cipresso, delle pigne e delle fronde, studiando come la luce entra tra le fronde di un albero. La pelle dell'edificio ha densità differenti, più intense nella parte vicino alla strada per ottenere una certa privacy, e di notte questa pelle si illumina e dà vita a un'immagine differente dell'edificio. Alla tradizione locale del feng shui abbiamo affiancato anche una parte umana legata alla tradizione catalana dei Castells, e ci ha divertito molto portarla nel contesto di Taiwan nella concezione formale di questa architettura.



fig. 7 EMBT, Chiesa di San Giacomo, 2012, Ferrara.

Il nostro studio è a Barcellona, ma io sono italiana e credo che molte volte questo sia una cosa importante. Per me ritornare a casa è diverso. Nel 2009, abbiamo partecipato a un concorso per una chiesa a Ferrara, che abbiamo vinto proponendo un luogo di culto raccolto sotto un grande tetto che, come il pallone di una mongolfiera, quasi vola nel vento leggera. Inizialmente, volevamo costruirla in legno, ma non è stato possibile e abbiamo avuto invece la possibilità di realizzarla in cemento. Invece, gli oggetti liturgici, come il seggio o l'ambone, sono tutti di legno perché volevamo comunque introdurre in questa chiesa un senso di leggerezza. Analogamente, abbiamo deciso di rivestire l'intradosso della copertura con una trama di legno di pino che ricopre lo spazio destinato agli impianti.

All'esterno la chiesa non si presenta evidentemente come un'architettura convenzionale; le volte in cemento riescono a ricreare la verticalità che questa chiesa altrimenti non avrebbe. Inoltre, siccome si trova a Ferrara, abbiamo portato nel progetto il tema del cotto realizzando una facciata fatta da una trama di mattoni lavorati.

Credo che costruire una chiesa, soprattutto in Italia, a Ferrara, sia un'opportunità di poter seguire e realizzare un progetto molto lento, molto pensato ed evidentemente anche molto personale e spirituale, in cui i dettagli sono tutti studiati. Ritengo molto importante che ci sia questa presenza personale nella nostra architettura, anche se è lontana o se in un altro posto, in un'altra città.

chiesa di San Giacomo
Ferrara, 2012



fig. 8 EMBT, Tempio buddhista, 2019, Tenerife.

tempio buddhista
Tenerife, 2019

Il tempio buddhista a Tenerife è un'altra architettura molto semplice, ma per me molto speciale. Si tratta di un progetto realizzato per una comunità spirituale che segue un maestro tibetano, fondatore della sezione tibetana dell'Università Orientale di Napoli, lo shogun Namkhai Norbu. Ci è stato chiesto di restaurare una proprietà a Tenerife in cui c'era la struttura di un hotel mai finito. Su questa rovina noi abbiamo fatto il grande tempio e, per questo, abbiamo scelto di realizzarlo in legno. La prima proposta che avevamo fatto al maestro Namkhai Norbu presentava una di una grande complessità. È stato proprio lui a chiederci di renderlo più semplice, perché doveva comunicare che si trattava di un tempio con una relazione orientale. Così, abbiamo ridisegnato completamente il progetto ispirandoci alle grandi costruzioni in Bhutan, gli "zhong", che ho avuto la fortuna di vedere da vicino.

Il nostro tempio appoggia sulla struttura esistente che abbiamo trasformato e che non abbiamo per niente buttato. Un gran movimento di terra permette di percepire il tempio come se fosse sulla sommità di una montagna naturale. In realtà, all'interno sono presenti altri due piani a cui è possibile accedere attraverso rampe. L'accesso, molto tradizionale, si ha attraverso dei tagli nel paesaggio e una grande scalinata. L'architettura è completamente in legno e integrata nel paesaggio, pur trasformando e riutilizzando una struttura esistente. Inoltre, dal momento che siamo a Tenerife, abbiamo costruito tutti i muri in pietra come i muri a secco che si usano in città e abbiamo fatto realizzare delle lampade di vimini alle signore di Tenerife. Ho davvero scoperto con il padiglione della Spagna che il movimento delle mani nell'intrecciare è una delle cose più universali che unisce l'umanità. Anche questo progetto è qualcosa di molto personale che ho vissuto molto da vicino, sia perché si trova a Tenerife sia per la sua relazione con il Tibet.

Kálda Sant Pau Center
Barcellona, 2019

Il Kálda Sant Pau Center è un altro progetto vicino, qui a Barcellona. L'ospedale di San è un edificio meraviglioso incaricato da un filantropo a Domènech i Montaner, con l'intenzione di costruire l'ospedale per i poveri più bello che si fosse mai visto, basandosi sulla convinzione che la bellezza cura. Questa idea coincide con la filosofia che ha portato avanti Maggie Keswick, moglie di Charles Jencks, la quale durante la sua lotta contro il cancro teorizzò che gli ospedali inglesi fossero troppo brutti e che fosse necessario costruire al lato degli ospedali, delle architetture, dei paesaggi belli dove si potesse andare a rilassarsi e a dimenticare la bruttezza a cui costringe la malattia. Foster, Zaha Hadid, Koolhaas, quasi tutti gli architetti più conosciuti hanno disegnato alcuni di questi padiglioni e anche a noi hanno incaricato un padiglione Maggie's ai piedi dell'ospedale San Paolo. Logicamente, noi ci siamo ispirati all'ospedale di Domènech i Montaner. Per me i modernisti catalani avevano questo desiderio di progettare un'architettura che sostituisse quasi la natura, un pensiero che interessa molto anche a noi. Così, abbiamo preso queste forme dell'interno dell'ospedale San Paolo e le abbiamo portate e trasformate nel nostro.

Il padiglione è ai piedi del nuovo ospedale, proprio sotto la parte oncologica da cui si può arrivare facilmente con l'ascensore o con le scale. Si trova tra il passeggio e il giardino privato e il progetto non ha riguardato solo un edificio, ma anche tutto il giardino. Si tratta veramente di un hortus conclusus che rende questo luogo immerso nel paesaggio e allo stesso tempo molto protetto. L'edificio è un piccolo padiglione che risolve le differenti quote e si relaziona con i grandi edifici del nuovo e vecchio ospedale, creando una piccola casa ai loro piedi.

Abbiamo deciso di lavorare con la ceramica, perché è l'elemento essenziale utilizzato anche da Domènech i Montaner, e anche con il legno, perché volevamo introdurre un elemento capace di relazionarsi maggiormente con la natura e non solo con l'architettura esistente. Nel giardino abbiamo progettato delle pergole così da rendere veramente questo luogo un nodo tra l'esterno e l'interno. Infatti, in questo padiglione si ha la sensazione di trovarsi in un luogo semi-privato, che ha una relazione con il resto ma che è anche molto intimo; per esempio, all'interno ci siamo preoccupati di trovare un modo per poter guardare verso l'esterno senza essere visti. L'edificio funziona come una grande sala pubblica in cui è possibile comunque trovare dei luoghi più intimi dove appartarsi e dove poter parlare con un amico, con un terapeuta oppure trovare un momento di tranquillità. Abbiamo considerato, infatti, che il padiglione è dedicato a persone che stanno attraversando un momento difficile, per cui la relazione con gli altri può essere talvolta importante quanto la necessità di voler stare da soli.

stazione metro Centro Direzionale
Napoli, 2004-

La stazione del Centro Direzionale per la metropolitana di Napoli è stata per noi veramente un'esperienza bellissima, iniziata nel 2004, ormai tantissimi anni fa. Quando ho conosciuto questo luogo per la prima volta mi è apparso subito chiaro che non funzionasse per niente. Ritengo che il problema più grande del Centro Direzionale sia la sua incapacità di relazionarsi con la città di Napoli; non esiste davvero la possibilità di accedervi facilmente e questo lo rende un luogo molto pericoloso. Per questo motivo, la stazione si pone fisicamente come un nuovo punto di accesso e l'abbiamo immaginata come un'entrata comoda, più facile rispetto alle scale attuali che collegano con difficoltà il luogo al resto della città. Abbiamo progettato una piazza coperta da cui attraverso le rampe è possibile accedere ai piani inferiori, più in basso, quasi senza neanche accorgersene.

In principio proponemmo un oggetto che potesse arrivare nel Centro Direzionale e potesse rompere la sua esagerata ortogonalità, progettando ancora una volta un elemento molto organico. Potrebbe sembrare che la stazione richiami il Mercato di Santa Caterina; in realtà non l'avevamo immaginato così, bensì come una bolla vulcanica di cemento che usciva dal sottosuolo. In seguito, è stato davvero necessario costruirlo in legno, soprattutto in un luogo già denso e costruito come il Centro Direzionale, per cui sarebbe stato complicato e quasi impossibile ottenere i calcoli strutturali della piattaforma su cui la struttura avrebbe dovuto appoggiarsi. Il legno è diventato un materiale che abbiamo scelto come una naturale conseguenza di queste limitazioni. D'altra parte, esso introduce un carattere naturale nel luogo e offre anche la leggerezza necessaria per costruire la copertura per la piazza sottostante. Questa copertura dà riparo a un nuovo spazio sottoposto rispetto alla quota attuale, portando le persone in una piazza coperta che vuole dare la sensazione di essere in un nuovo foro urbano.

Sul tetto avevamo immaginato una grande pittura fatta dall'artista Jorge Rodriguez-Gerada. Per l'inserimento dell'arte sul tetto della stazione ci siamo lasciati ispirare dai tesori conservati al Museo Archeologico, un luogo che cerco di visitare ogni volta che sono in città. Io sono innamorata di tutti i volti rappresentati negli affreschi, che a volte riconosco ancora oggi nella gente di Napoli. Mi sembra che Napoli sia un luogo dove la storia si mantiene sempre viva, forse è la capacità del vulcano, della lava. Ritengo sia molto importante introdurre questo senso organico nel Centro Direzionale e credo anche che si tratti di un luogo che ha bisogno di costruire una connessione più forte con la città. In questo senso, ci sarebbe piaciuto ridisegnare tutto il luogo per riuscire a creare quante più nuove connessioni possibili, ma speriamo che la stazione possa essere il primo passo in questo senso.



fig. 9 EMBT, Stazione metro Centro Direzionale,
2004-, Napoli.



La complessità della città globale

Anna Lazzarini

professoressa, Università di Bergamo,
Dipartimento di Scienze Umane e sociali

*Worlding Cities. La pratica internazionale
e il ruolo dell'architettura nella mondializzazione delle città
Napoli/Barcellona-27 marzo 2020*

La città è per eccellenza un oggetto transdisciplinare che deve essere indagato all'incrocio di prospettive disciplinari diverse. La formazione del sé, il farsi del soggetto, accade nei luoghi che sono dei contesti vitali che alimentano questo percorso dinamico e aperto di elaborazione del rapporto tra sé e il mondo. La nostra storia non si svolge solo nel tempo, si svolge nei luoghi e questo percorso oggi attiene proprio alla possibilità di trovare posto, di radicarsi in un contesto e in una storia, ma allo stesso tempo riguarda la possibilità di perseguire un progetto libero e creativo di sé, sperimentandosi anche al di fuori dei propri confini. Allora, in questa prospettiva lo spazio esistenziale è uno spazio vissuto che va pensato, progettato e costruito per essere abitato, per consentire la fioritura libera e grande delle relazioni e della convivenza umana, così messa alla prova nel nostro tempo difficile. E qui c'è un ampio spazio per lavorare insieme; architetti, urbanisti, filosofi, antropologi, scienziati sociali, politici, è necessaria una grande nuova alleanza.

La città merita un'attenzione speciale; essa è oggi un universo materiale e simbolico in cui viviamo, in cui prendono forma i nostri progetti di vita. È questo il contesto in cui convergono le contraddizioni più vistose della società globale e del mondo che abitiamo e, allo stesso tempo, in cui si concentrano anche le espressioni più significative della civilizzazione e le possibilità di emancipazione. In questo senso è davvero un terreno d'incontro molto fertile.

Simmel in *La metropoli e la vita dello spirito* mostra come la metropoli sia la forma stessa della modernità, cioè la sua figura espressiva, la sua metafora più pregnante. Se si considera la modernità come quell'insieme di processi che ha preso forma all'interno della metropoli moderna, allora si può affermare che analogamente oggi le straordinarie trasformazioni dell'epoca globale si esprimono nella città in modo emblematico. Nel tempo della globalizzazione la città è davvero lo spazio privilegiato per osservare la metamorfosi in corso e per comprendere quei processi che stanno ridisegnando l'ordine politico, economico, sociale, culturale del mondo. Le città sanno esprimere in modo emblematico le trasformazioni di un'epoca; studiarle significa leggere il tempo nello spazio e le trasformazioni di un'epoca nelle trasformazioni che interessano le forme spaziali, ma anche le relazioni, le organizzazioni sociali, le forme della cultura. È necessario affinare lo sguardo per riuscire a raccontare un presente così denso e complesso.

Dentro la città la globalizzazione accade localmente: mobilità, flussi, reti, immaginari, tutti questi fattori della globalizzazione precipitano nei luoghi e li trasformano, ne ridisegnano le configurazioni, le funzioni, i significati. È ormai chiaro che il pianeta è percorso da flussi di capitali, merci, beni, persone, informazioni, simboli e non si deve immaginare questa intensa circolazione che pervade il globo come un movimento che accade in qualche modo sopra le nostre teste come se riguardasse un altrove non ben definito su cui noi non possiamo in alcun modo agire. I processi globali mettono in relazione luoghi, identità, individui, collettività particolari con altri luoghi, identità, individui, collettività altrettanto particolari. La globalizzazione, in realtà, consente di fare interagire molteplici dimensioni locali attraverso reti di portata globale. Questa presenza costante del locale è evidente tanto nei processi di globalizzazione economica quanto nei processi di globalizzazione ideologica e culturale. Il rapporto fra globale e locale produce indubbiamente un protagonismo pratico delle città. Da un lato si può osservare una serie di fenomeni come la crisi e la trasformazione delle funzioni dello Stato nazione che determina meccanismi di regolazione dei flussi collocati a un livello sovranazionale, dall'altro lato si può notare come il polo locale, soprattutto nella sua configurazione urbana, acquisti sempre più peso e significato.

Nelle città la globalizzazione prende in forma come una nuova costellazione di forme sociali, politiche, economiche, culturali, simboliche, reciprocamente interdipendenti. Vorrei porre l'attenzione su tre modalità di guardare ai processi: ambivalenza, complessità, non linearità. Molti dei processi sono ambivalenti, ovvero è possibile descrivere un fenomeno e il suo contrario e questi sono in relazione, non vale il principio di non contraddizione. Il termine complessità indica il fatto che tutti i fenomeni sono complessi, ovvero intrecciati insieme. Significa che essi presentano molteplici dimensioni che vanno tenute insieme nello sguardo per comprenderli pienamente e riuscire eventualmente a governarli. Se si separano le dimensioni si mutila la realtà. Un oggetto come la città è per antonomasia complesso. Sicuramente, ai fini analitici è possibile guardare a una sola dimensione, certamente, ma la comprensione del fenomeno mi chiede di intrecciare lo sguardo alle molteplici dimensioni di cui quel fenomeno è costituito, infine non linearità in scuso per come dire l'estrema sintesi poi, semmai ci torniamo. La causalità che interessa questi fenomeni non è quasi mai lineare ma circolare, ovvero una causa determina una molteplicità di effetti che a loro volta retroagiscono sulla causa, ciò nel tempo rende faticoso distinguere le cause e gli effetti.

L'ambivalenza è un'esperienza nuova e allo stesso tempo segnata da una profonda continuità con il passato. La transizione globale non è un mutamento lineare, ma un intreccio dinamico di continuità, discontinuità, persistenze e mutamenti. I progetti di architettura mostrano molto chiaramente come la forma urbana odierna sia il risultato di una molteplicità di dinamiche trasformative che hanno interessato la moderna metropoli capitalista. Dislocazione progressiva di comparti produttivi distributivi, riorganizzazione post-fordista della produzione, utilizzo delle tecnologie: tutto questo genera effetti significativi sull'organizzazione spaziale. Allo stesso tempo, la diffusione dei mezzi di trasporto pubblico e privato consente di estendere i limiti fisici del territorio urbano e aumentano le possibilità di mettere in relazione luoghi dislocati. La città contemporanea sembra estendersi senza limiti e confini, ingloba e dissolve distanze, differenze, specificità territoriali. In questo senso, tende a farsi mondo, sia in senso reale sia metaforico. Reale, perché la città ha letteralmente invaso il mondo che è diventato un'immensa distesa metropolitana e, nello stesso tempo, però, il mondo intero, con tutte le sue contraddizioni, entra nelle città, come in una specie di ologramma. È molto difficile sfuggire alla città ed è molto difficile farlo anche dal punto di vista del nostro immaginario.

Risulta molto difficile pensarsi al di fuori di un immaginario urbano urbanizzato. La città densa e compatta, erede della metropoli, non scompare del tutto. Piuttosto, concentrazione e diffusione si articolano dando vita a una forma urbana nuova, strettamente

ambivalenza, non linearità e
complessità nella città globale

connessa alle dinamiche del capitalismo globale. La globalizzazione produce sicuramente un'accelerazione, una intensificazione di questi fenomeni. Il capitalismo delle reti, le nuove esigenze di accelerazione, la crescente ossessione per la circolazione veloce, chiedono delle configurazioni territoriali capaci di favorire gli spostamenti e gli scambi. La riorganizzazione economica e finanziaria, la rivoluzione delle nuove tecnologie, la mobilità della società contemporanea hanno generato una straordinaria espansione della metropoli. In termini fisici e simbolici, ci si trova di fronte a un territorio urbanizzato che sembra non conoscere limiti materiali e concettuali.

mobilità

La caratteristica più eclatante di questo mondo è la straordinaria mobilità. Viviamo in un mondo in movimento in cui l'accelerazione degli scambi è un fatto evidente e influente nella vita di ogni persona. Tutto è in movimento: persone, oggetti, beni, capitali, informazioni, immagini, simboli. Questo genera paesaggi nuovi che Appadurai definisce "scenari". Si tratta di paesaggi politici, economici, ideologici, tecnologici, etnici in cui ci troviamo a vivere. Migranti, turisti, studenti, pendolari, terroristi, manager, studiosi, ma anche ogni genere di merce, di prodotto, di capitali, di informazioni, di saperi, si muovono da un capo all'altro nel pianeta senza conoscere sosta. In questa mobilitazione incessante sono i luoghi a essere decostruiti e ricostruiti. Questo attraversamento costante restituisce l'immagine di un mondo in movimento e diversa da una immagine moderna di un mondo statico in cui, come in un mosaico, ogni tessera più o meno corrisponde a uno Stato con i suoi confini lineari prestabiliti che è il contenitore di un modello di società, di una lingua, di una cultura, di una religione. Vivere in questo mondo in cui tutto si muove è un'esperienza destabilizzante che produce smarrimento ma anche euforia e paura. Da lungo tempo è in atto una disgiunzione dei nessi fra territorio, società, spazio politico, ovvero fra l'appartenenza territoriale e la costruzione identitaria. Prima c'era un legame cogente: abitare in un luogo significava costruire un'identità sociale, culturale, ovvero mettere in atto un percorso individuale di riconoscimento all'interno di uno collettivo di radicamento. Oggi i flussi che percorrono l'intero pianeta disegnano nuove geografie che letteralmente fanno saltare la corrispondenza fra territorio e società. Le tecnologie hanno modificato le matrici spaziali e temporali della nostra vita e hanno cambiato le possibilità stesse delle relazioni, le forme dell'esperienza umana che accadono nei luoghi.

La reticolarità costituisce l'infrastruttura fondamentale di tutti questi processi, non solo di quelli economici, ma anche di quelli sociali, politici e culturali. Ciò che cambia è il ritmo della vita sociale che ha subito una accelerazione smisurata. Il mondo sembra farsi sempre più piccolo fino a ridursi a tempo di percorrenza o di connessione. La direzione di questo cambiamento appare segnata

e sembra condurre inesorabilmente a un progressivo sradicamento lanciando una sfida alle tradizionali forme di convivenza. Questo sradicamento costituisce una sfida per le nostre possibilità stesse di convivere. Il progressivo sganciamento tra funzioni, luoghi, rapporti intersoggettivi, alleggerisce le forme della socialità e allenta i vincoli in un superamento continuo della prossimità spaziale, ma anche della densità sociale e simbolica dei luoghi. Spazio socio-culturale e territorio si vanno progressivamente dissociando; gli spazi di vita e le forme di identificazione appaiono oggi più leggeri, più mobili, più contingenti.

L'attuale contesto globale manifesta una complessa dialettica fra l'incessante differenziazione da una parte e la diffusa uniformazione dall'altra, un fenomeno che riguarda da vicino i linguaggi dell'architettura. Da un lato si può osservare una eterogeneità e la moltiplicazione e la disseminazione delle differenze; dall'altro, invece, si ha una omogeneizzazione tecnica e mercantile e il conformismo degli stili di vita del consumo. La globalizzazione ha condotto evidentemente a una uniformità e a una omologazione pervasive, soprattutto legate all'economia globale, ma, nello stesso tempo l'esibizione delle differenze non è mai stata così evidente. La città è un crogiolo di differenze molteplici, di età, di sesso, di etnie, di ricchezza, di potere, di culture, di religioni, di stili di linguaggio, che appunto la globalizzazione dissemina e amplifica in modo parossistico e stratifica a più livelli. Questo produce disordine, varietà, conflitti, contaminazioni, intrecci che si possono riscontrare nell'uso degli spazi, nelle pratiche dell'abitare, nelle modalità di muoversi, di vivere i tempi e i luoghi della città. La città, malgrado l'uniformazione che non si può negare, esibisce una varietà di mondi vitali anche in spazi contingenti e informali.

contesto globale

La metamorfosi più interessante riguarda sicuramente le forme dell'immaginario. Una straordinaria varietà di conoscenze, sistemi e significati si diffonde non solo nei paesi industrializzati, ma in ogni angolo del pianeta, attraverso la tecnologia, l'istruzione di massa, gli spettacoli, lo sport, la pubblicità, la moda, il turismo, il consumo. Questo immaginario investe le città e l'esito è una straordinaria complessità sociale, culturale, politica; insomma, il mondo entra davvero nella città che, come un caleidoscopio, si costituisce come una realtà multiforme e plurale, che chiede però nuovi occhiali per essere compresa e nuovi paradigmi per essere governata.

È necessario allora affrontare un nodo importante, quello della cittadinanza. Da questo punto di vista, le città sono zone di frontiera in cui si incontrano mondi diversi e sono microcosmi in grado di concentrare e rendere visibili questioni globali entro aree territorialmente ristrette. In questo contesto, evidentemente oggi è necessario ripensare la nozione di cittadinanza. La crisi della

cittadinanza

forma politica dello Stato nazione, le trasformazioni del capitalismo nella sua matrice neoliberale, le migrazioni transnazionali che moltiplicano le appartenenze e i mondi culturali spingono verso una reinvenzione della cittadinanza.

Ripensare oggi la cittadinanza significa fare i conti innanzitutto con la sua deterritorializzazione rispetto al vincolo esclusivo dello Stato nazionale. La formazione della cittadinanza si sperimenta dentro una pluralità di appartenenze, di percorsi, di identificazioni non solo territorialmente intese. La modernità si fondava proprio sulla coincidenza fra lo Stato e il territorio; l'autorità politica dello Stato veniva esercitata in modo esclusivo su un territorio che era contiguo al suo interno e separato dal resto da confini netti. La cittadinanza nazionale a cui solitamente noi facciamo riferimento è il risultato dell'ordinamento politico dello Stato nazionale. Territori e autorità politiche moderne erano reciprocamente esclusivi e la stessa esclusività modella la nozione moderna di cittadinanza, vincolata ai territori e alle autorità politiche dalle quali si origina. Per dare un cenno storico, la nozione di cittadinanza, cui noi ci riferiamo coincide con la cittadinanza sociale ereditata da Thomas Marshall, secondo il quale il suo requisito fondamentale era la piena appartenenza a una comunità che coincideva con lo Stato nazione. In questa prospettiva, la cittadinanza era uno status che attribuisce diritti e doveri ai nuovi ceti sociali, che stavano emergendo con lo sviluppo della società industriale. In virtù di questo status, il soggetto diventa titolare di tre classi di diritti civili, politici, sociali. Oggi i processi globali, e in particolare la mobilità, hanno condotto evidentemente ad una progressiva disarticolazione del rapporto tra l'appartenenza allo Stato le tre classi di diritti che costituivano appunto il nucleo novecentesco della cittadinanza. Ne risulta un modello plurale, capace di combinare istanze diverse e posizioni molteplici, ma più fluide perché ovviamente più mobili. Ripensare oggi la cittadinanza significa innanzitutto riconoscere che il rapporto fra la cittadinanza e lo Stato nazione è un rapporto storico, cioè definito storicamente e dunque potenzialmente contingente. Bisogna andare oltre il confinamento nazionale della cittadinanza e ampliare lo spettro delle sue esperienze e dei suoi significati.

Le forme della cittadinanza e le posizioni dei soggetti rispetto ad essa si moltiplicano, diventano più diversi. Il profilo del cittadino si costruisce e la cittadinanza non è più la conquista o l'attribuzione di uno status. Piuttosto, essa dovrebbe essere un insieme di pratiche sociali e di comportamenti soggettivi che, sebbene iscritti entro il suo perimetro formale, possono metterlo in discussione, forzandone i confini. La cittadinanza diventa oggi attraversata dalle lotte, dalle rivendicazioni che interessano in particolare la contestazione dei suoi confini. Si pensi in questo senso alle frontiere degli Stati messe in discussione dalle migrazioni transnazionali, ma anche alle linee

antropologiche del sesso, dell'etnia, dell'età della classe sociale, della ricchezza. Questa contestazione ha luogo a partire da coloro i quali si considerano esclusi o inclusi parzialmente in forme subordinate. Assistiamo a quelli che in filosofia politica si chiamano "atti di cittadinanza"; molti soggetti, pur senza essere cittadini formalmente riconosciuti, agiscono e si moltiplicano comportamenti e rivendicazioni, lotte per l'accesso ai diritti che accadono dentro nuovi luoghi di contestazione. Non esistono solo gli spazi tradizionali in cui la cittadinanza prende forma, come i confini, le frontiere degli Stati, le strade, i tribunali, ma essa si realizza anche nelle reti e attraverso i media. Questi atti di rivendicazione, inoltre, mostrano molteplici sovrapposizioni che interessano le identificazioni. È interessante notare come ciò ha luogo attraverso le diverse scale urbane, regionali, nazionali, transnazionali, internazionali: molto spesso le lotte locali rivendicano diritti internazionali.

La cittadinanza oggi si costruisce più come processo che come appartenenza, come capacità di accesso al diritto, come l'esito di un percorso più che come una concessione formale. È evidente che queste rivendicazioni necessitano di luoghi di espressione e così torna la centralità delle città che costituiscono lo spazio espressivo di queste forme emergenti di cittadinanza. Ciò non stupisce se si considera l'origine urbana della cittadinanza. L'etimologia del termine cittadinanza, non solo in italiano, ma in tutte le lingue indoeuropee non evoca lo Stato al quale noi continuiamo a riferirci, ma evoca la città che dalla Grecia fino alle soglie della modernità si propone come l'organizzazione politica per eccellenza. Proprio la città, non lo Stato nazionale, è la forma politica, sociale ed economica all'origine del discorso politico occidentale, dei suoi linguaggi, delle sue istituzioni, delle sue pratiche e continua a rappresentarne un riferimento imprescindibile. Proprio a partire dal nesso fra cittadinanza e democrazia, un nesso vitale, la città continua a costituire uno spazio politico, materiale e simbolico di grande interesse. Se la democrazia rappresentativa mostra le sue fatiche nella transizione globale, proprio una città diventa crocevia e matrice di esperienze politiche nuove, di forme di cittadinanza emergenti e di nuove pratiche di democrazia. In città, infatti, si genera un senso di appartenenza materiale e simbolico con cui è possibile immaginare nuove forme di cittadinanza urbana, ma non meramente localmente radicata a causa del taglio trasversale delle scale a cui queste istanze fanno riferimento. Ciò è possibile grazie all'esperienza urbana e grazie alla storia delle nostre città, ai luoghi simbolici, ai movimenti, a tutto ciò che l'architettura e l'urbanistica hanno fatto nelle nostre città. Ciò accade perché l'esperienza urbana possiede forti potenzialità politiche. La presenza di esperienze associative, di pratiche partecipative, di movimenti sociali e politici, l'organizzazione di reti, la presenza di luoghi fisici memoria delle

rivendicazioni del passato, fanno delle città dei luoghi di coagulo sociale e politico. Inoltre, le città diventano spazi di convergenza per istanze e reti, di movimenti transnazionali che, anche grazie alle nuove tecnologie, ma a partire dalla presenza nei luoghi, eccedono i confini urbani nazionali per diventare punti di intersezioni tra locale globale.

Ciò che la cittadinanza urbana potenzialmente transnazionale dischiude è uno spazio politico informale e dinamico in cui cominciano a emergere come forza sociale soggetti “invisibili” al contenitore nazionale. Cominciano a muoversi e prendono forma esperienze, veri atti di cittadinanza, di non-cittadini. Gli ambiti nei quali si esercitano questi atti di cittadinanza sono i più diversi: dalle lotte transfrontaliere per i diritti umani, fino alla salvaguardia e alla cura dell’ambiente. Ma anche il controllo delle armi, i diritti delle donne, i diritti del lavoro, i diritti delle minoranze. L’aspetto più vistoso del processo di ridefinizione della cittadinanza riguarda ancora una volta l’esperienza migrante. L’arrivo e l’insediamento nelle città dei migranti delinea una sorta di via locale alla cittadinanza reale, perché il fatto di abitare una città definisce l’esigibilità di alcuni diritti e la funzione di taluni servizi municipali locali. La partecipazione alla vita della città segna una corresponsabilità rispetto ai luoghi che si abitano da parte di tutti i cittadini, sia di quelli “autoctoni”, sia di quelli provenienti dall’altrove. Il contesto umano è anche uno spazio d’elezione per esercitare il diritto alla città. Le Febvre ha molto ragionato sulla possibilità da parte dei cittadini di appropriarsi dello spazio urbano, inteso nelle sue dimensioni, materiali, immateriali, relazionali, simboliche. Prendere parte al processo della sua produzione, cioè rivendicare il diritto alla città, significa rivendicare il diritto alla produzione democratica della città da parte dei suoi abitanti. Un aspetto molto interessante è che molte delle storie più avvincenti a riguardo provengano da contesti di degrado, e in particolare da luoghi del Sud del mondo in cui una molteplicità di problematiche globali prendono forma; eppure, proprio in quei luoghi emergono esperienze di cittadinanza di questo tipo che raccontano di una via locale alla cittadinanza globale. Esiste una cittadinanza urbana basata sulla residenza che intreccia i grandi temi globali, una cittadinanza che interpreta i diritti di partecipazione e di rappresentanza entro un quadro più ampio di riferimenti.

Arrivo all’ultimo punto che non declino in termini di immaginario, bensì di immaginazione. La città è anche il luogo in cui si esercita questa qualità poetica. L’immaginazione della città è una intensa attività performativa e riguarda chi la progetta, chi la governa, chi la vive, e investe luoghi, relazioni, pratiche per generare un’immagine e un’esperienza nuova e più viva della città.

L’immaginazione della città è anche la sua capacità creatrice che

si esprime nel suo inventarsi e trasformarsi, così da riconfigurare incessantemente il proprio tessuto, intreccio di mondi difforni, di simboli e racconti. L’immaginazione è quella attività della mente grazie alla quale ci rappresentiamo con il pensiero qualcosa, una realtà che non ha ancora una esistenza percettiva. L’immaginazione rende presente ciò che è assente nella forma dell’immagine, rappresenta l’invisibile. Essa può anche riguardare eventi che non si sono mai accaduti e né potranno mai verificarsi. Nell’immaginazione, conoscenza e creatività si intrecciano tessendo emozione, ragione, pensiero, corpo, mente attraverso le idee, le immagini e le storie che si situano a metà strada tra concreto e astratto, fra sensibile e intellegibile, tra visibile e invisibile. Immaginazione è anche la capacità di cambiare punto di vista e soprattutto di porsi nello sguardo altrui, stabilendo rapporti con gli altri e l’altrove.

Anche dentro la città, l’immaginazione prende forma certamente come un esercizio di conoscenza, ma anche come una pratica di relazione. Essa costituisce un esercizio prezioso per imparare a guardare, una pratica essenziale per progettare la città. Il progetto è una modalità interpretativa e trasformativa, di guardare la città e di pensarne le forme. L’immaginazione della città persegue la progettazione di mondi, è una prospettiva di azione e di trasformazione. Quindi, come il progetto, essa si situa tra realtà e possibilità, tra persistenza e mutamento. Immaginare la città significa considerare non solo la sua configurazione attuale, cioè la città fisicamente intesa che si può esperire in questo momento, ma anche le possibilità di trasformazione che risultano dall’osservazione da altri punti di vista e secondo altre prospettive spaziali, anche in altri momenti temporali. Questa quest’abilità di costruire mentalmente immagini della città non contempla solo le dimensioni dello spazio e del tempo; ogni città è fatta delle percezioni, dei sogni, delle paure, delle fantasie di chi la abita. Come direbbe Italo Calvino, esiste un intero universo di “possibili” che alimenta l’immaginazione e il progetto della città. L’attitudine a considerare il presente come un processo essenzialmente aperto e in divenire, suscettibile di trasformazioni, non è che un altro modo per esprimere la capacità immaginativa di pensare oltre e di pensare altro.

Come diceva Paolo Fabbri bisogna “pensare oltre mente”, altrimenti immaginare e dilatare gli orizzonti dello sguardo, dei pensieri, dell’esperienza. Calvino intende l’immaginazione come la capacità di pensare per immagini, di tradurre in immagini, di ragionare secondo la logica dell’immagine e per questo l’immaginazione è il repertorio dei potenziali, dell’ipotetico, di ciò che non è, non è stato né forse sarà, ma che avrebbe potuto essere.

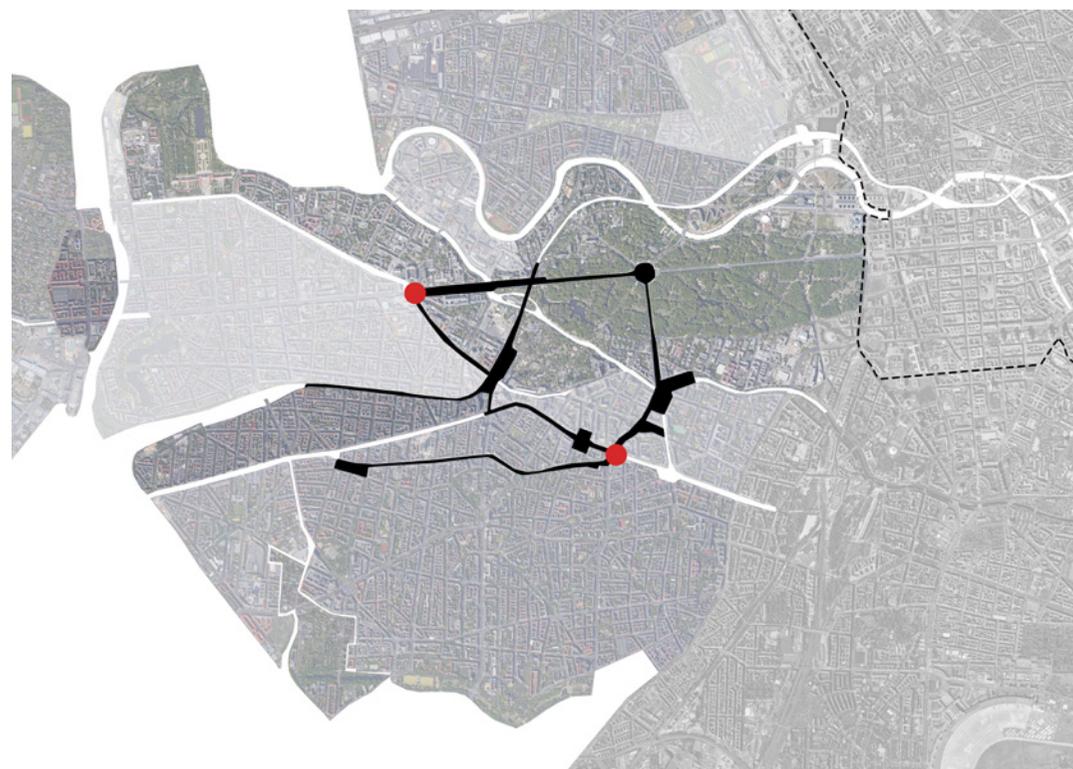
In conclusione, l’immaginazione è un modo di guardare, perché per Calvino il cervello comincia dall’occhio. Egli scrive: «Quando tutto avrà trovato un ordine, un posto nella mia mente, comincerò

a non trovare più nulla degno di nota, cioè a non vedere quello che vedo». Vedere vuol dire percepire delle differenze e appena esse si uniformano nel prevedibile quotidiano, lo sguardo scorre su una superficie liscia, senza figli. Vedere vuol dire percepire delle differenze, ma anche istituire nessi alimentando sottili interdipendenze, connessioni, compenetrazioni, traduzioni. Sono le differenze e le relazioni entro questi insiemi ad articolare lo sguardo, che è anche la possibilità successiva del progetto e del racconto. La città in questo senso rivela il suo carattere straordinario di laboratorio in cui leggere la complessità del nostro tempo nelle forme e nelle trasformazioni assunte dallo spazio, ma soprattutto si rivela essere un laboratorio molto interessante per esercitare una nuova immaginazione politica rispetto alle sfide che il nostro tempo, il tempo della globalizzazione, ci presenta.

Berlin City West

Una messa in opera della mondialità¹

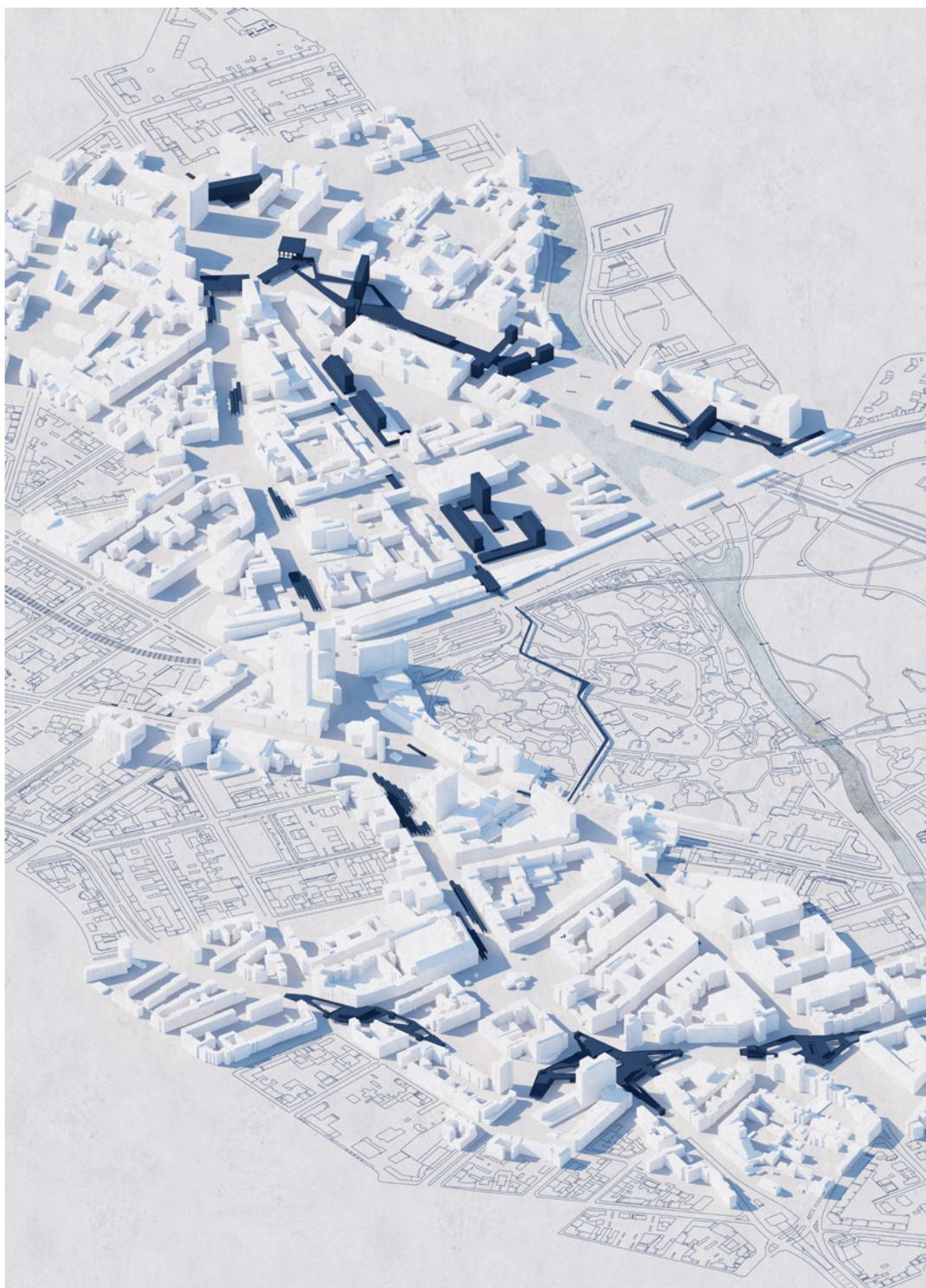
Tra le isole. Strategie per la dismissione



Berlino si presenta come un caso studio di notevole interesse per indagare la complessità della metropoli contemporanea, per analizzare gli elementi che la compongono e soprattutto per individuare scenari possibili verso i quali la città moderna può tendere. Una delle questioni centrali per Berlino è lo sviluppo della città per frammenti, in assenza di modelli di città considerata nella sua unitarietà. L'idea di Berlino quale "città arcipelago", proposta dal gruppo di lavoro coordinato da Oswald Mathias Ungers nel 1977, risulta ancora attuale. Un arcipelago, in quanto insieme di isole, è una composizione di plurime singolarità in relazione di prossimità geografica. Berlino ha costruito sul mutamento continuo e l'eterogeneità delle parti la propria storia. Le due aree di intervento – Ernst-Reuter-Platz e An der Urania – collocandosi "tra le isole", divengono occasione per ripensare proprio lo spazio di prossimità tra le parti, quello spazio "intermedio", che nella condizione attuale è inteso come area di servizio per i flussi veicolari. I due vuoti urbani si collocano su uno spazio "faglia", definito da ampi fasci infrastrutturali, che separa due parti distinte della città consolidata: il Tiergarten con l'area dello zoo come sistema naturale e la città compatta, costituita da una fitta trama di isolati, come sistema edificato. Si rivela fondamentale considerare come "condizione di realtà" alla base dell'ipotesi di progetto l'Urban Development Concept Berlin 2030. Mediante tale piano strategico la capitale tedesca si pone l'obiettivo di affermarsi come città fondata su una mobilità ecosostenibile, affermando la centralità dello spazio pubblico. Il progetto dunque, a partire da tali presupposti, affronta il tema della dismissione dell'infrastruttura stradale quale occasione per ridefinire proprio la natura dello spazio "tra" le cose. La messa in discussione dell'autonomia e dell'autoreferenzialità dei singoli brani parte proprio da tali assunti. Ciò avviene per le stesse Ernst-Reuter-Platz e An-der-Urania non più considerabili nella loro singolarità, ma dentro un sistema più ampio. Superando i limiti delle aree di intervento di partenza, è possibile definire un "sistema aperto potenziale" di spazi pubblici strettamente connessi tra loro. L'architettura si pone come dispositivo per la progressiva

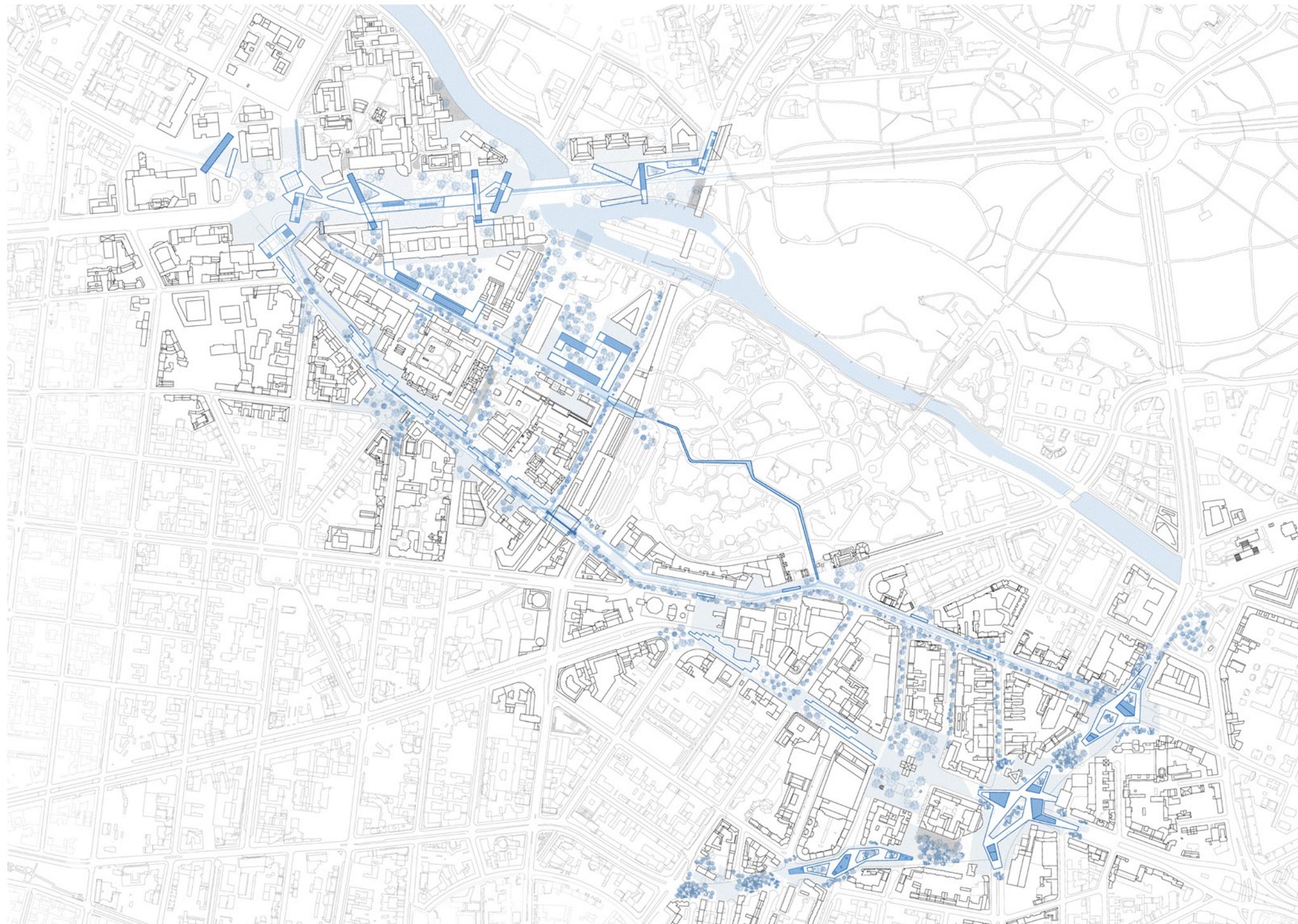
¹ Progetto realizzato nell'ambito del Seminario progettuale: *Berlin City-West: da Ernst-Reuter-Platz ad An der Urania*. Dottorato di Ricerca in Architettura, DiARC, Napoli con IUAV, Politecnico di Milano, Università di Roma La Sapienza, Politecnico di Bari. Col patrocinio di Deutscher Werkbund. Coordinatore del team di progettazione DiARC: prof. arch. P. Miano. Supervisor: arch. A. Bernieri. Team di progettazione: L. Amabile, A. Barbato, F. Casalbordino, G. Rossi, V. Valentino, G. Vannelli.

Testo e progetto pubblicato in: A. Dal Fabbro, C. Pirina (a cura di), *Berlin City West. Da Ernst-Reuter-Platz ad An der Urania*, LetteraVentidue, Siracusa 2020, pp. 70-77.



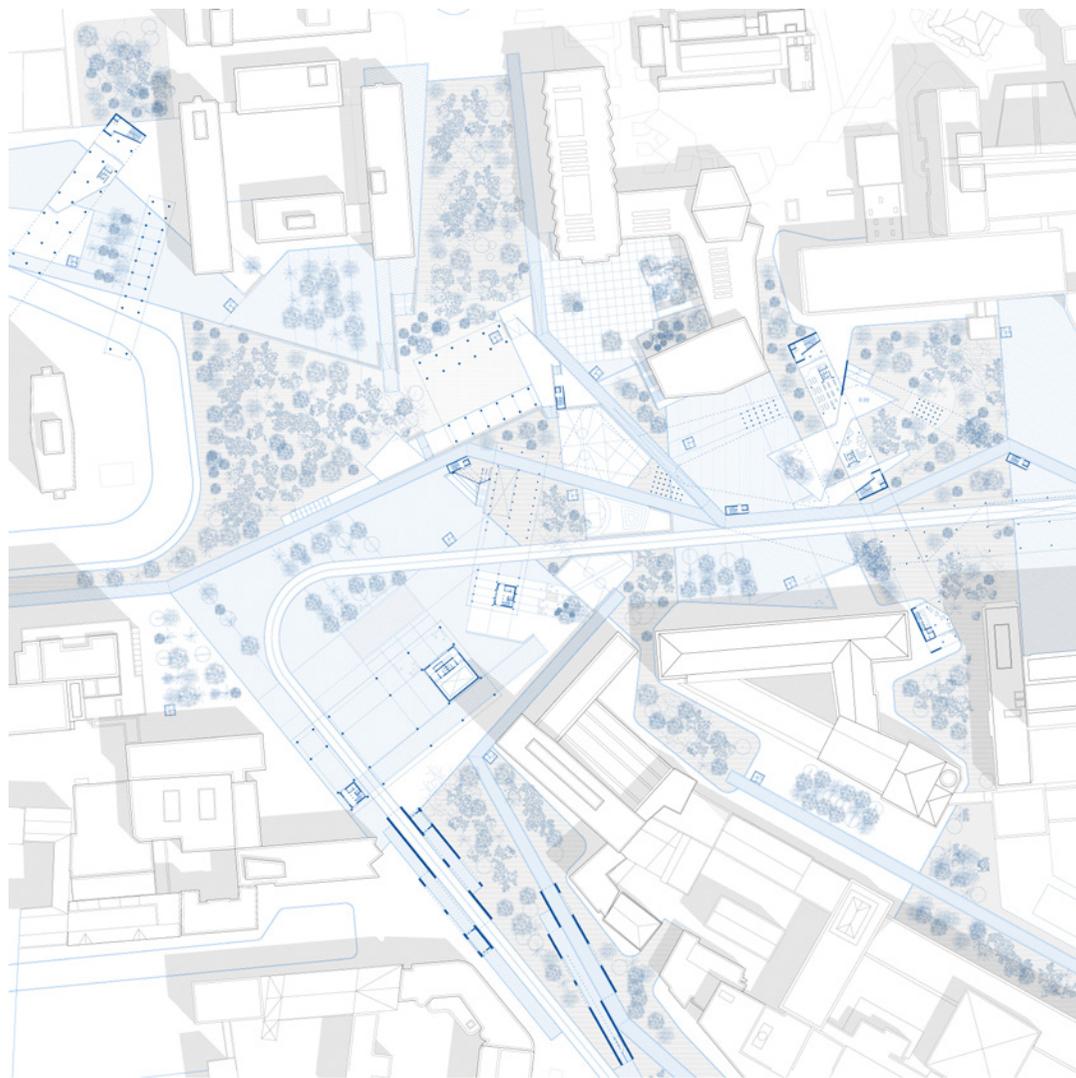
dismissione, interpretandola rispetto alle variazioni contestuali. Il processo progettuale, scandito per fasi temporali, ha come obiettivo quello di configurare una possibile architettura della modificazione mediante un'accumulazione di segni. Ogni fase della dismissione è allo stesso tempo autonoma e aperta alle modificazioni successive in quanto è associata a una specifica forma architettonica che modifica la città rispetto ai tempi con cui si confronta il progetto.

Nello specifico, il progetto di Ernst-Reuter-Platz, seppur focalizzato sulla risoluzione del nodo della piazza, lavora sull'idea di restituire una continuità all'isolato universitario esistente, oggi negata dall'asse stradale proveniente dal Tiergarten, attraverso la proposizione di uno spazio pubblico continuo e policentrico. I segni distintivi del progetto, in successione e strutturati secondo tre frasi di accumulazione sono: la nuova linea del tram che va a sostituire una corsia della sede carrabile, le pensiline delle fermate e il progetto di suolo che gioca con l'alternanza di nuovi spazi pubblici quali piazze e radure; l'inserimento di nuovi edifici che ospitano le residenze universitarie e, infine, un ulteriore percorso sopraelevato con attrezzature sportive e collettive annesse, il quale tiene insieme l'intero sistema. Nello specifico, in questa nuova configurazione, Ernst-Reuter-Platz perde la sua caratteristica di rotonda e la sua scomposizione è attuata tramite l'innesto di un'area naturale, di una grande radura-piazza a servizio degli edifici esistenti e di tre grandi coperture, risoltrici delle connessioni e delle nuove relazioni istauratesi tra natura, sistemi di mobilità esistenti (come la metropolitana interrata) e le nuove proposte di mobilità sostenibile. Anche ad An-der-Urania il progetto è concepito come un'associazione di tre sistemi formali che si inseriscono in uno spazio urbano eterogeneo, rispondendo ad una sequenza "pieno-vuoto-pausa". L'azione progressiva sulla sezione stradale innesca la sovrapposizione successiva di più layers: prima le piastre, che consentono ancora la viabilità carrabile, ma connettono le parti all'estremità e generano un nuovo spazio pubblico in quota; successivamente il suolo che, a seguito di una prima riduzione della sezione stradale carrabile, passa dall'essere uno "sfondo" a parte attiva del progetto; nell'ultima fase l'attenzione si sposta nello spazio tra questi due piani (copertura e suolo) innestando un sistema volumetrico che occupa in parte i grandi vuoti che caratterizzano le coperture. La piastra collocata in posizione centrale, agganciandosi all'Urania, proietta lo spazio museale all'esterno, ampliando l'edificio esistente e migliorandone l'accessibilità. Lo spazio dilatato iniziale viene quindi frammentato in spazi più piccoli, multifunzionali e pluri-livello in cui natura e architettura si intrecciano con il tema della mobilità, proponendo interpretazioni contemporanee alle classiche contrapposizioni dialettiche tra pieno/vuoto, spazio pubblico/infrastruttura e artificio/natura.

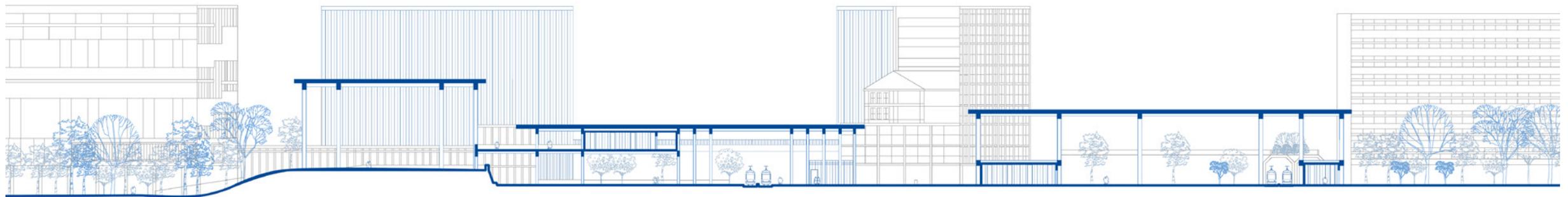
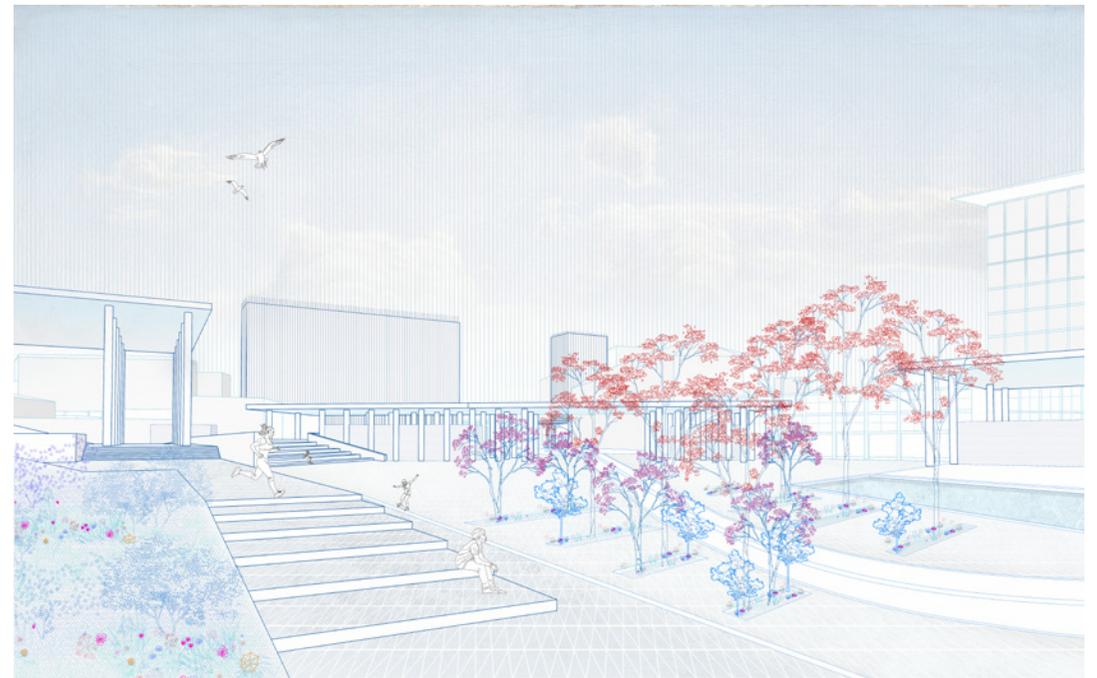


nuovo sistema urbano di Berlin City West





nuovo sistema urbano di Ernst-Reuter-Platz



bibliografia ragionata

Mondializzazione, cultura globale e Terrestre

- Appadurai A., *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.
- Augé M., *L'antropologo e il mondo globale* (2013), trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.
- Augé M., *La fine della preistoria dell'umanità come società planetaria*, in AA.VV., *Le Case dell'uomo Abitare il mondo*, Utet, Novara 2016.
- Augé M., *Tra i confini*, Mondadori, Milano 2007.
- Bauman Z., *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando Editore, Roma 2005.
- Bauman Z., *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone* (1998), trad. it., Laterza, Bari 1998.
- Bauman Z., *La solitudine del cittadino globale* (1999), trad. it., Feltrinelli, Milano 2017.
- Bhabha H.K., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.
- Ceruti M., *Il tempo della complessità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.
- Ceruti M., Formigoni G. (a cura di), *(S)confinamenti. Esperienze e rappresentazioni della globalizzazione*, il Mulino, Bologna 2020.
- Featherstone M., Lash S., Robertson R., *Global Modernities*, SAGE Publications, London 1995.
- Garcia Canclini N., *Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.
- Garcia Canclini N., *Imagined Globalization*, Duke University Press, Durham and London 2015.
- Giddens A., *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge 1991.
- Giddens A., *The consequences of modernity*, Stanford University Press, Stanford 1990.
- Habermas J., *Modernity – An incomplete project*, in *The anti-Aesthetics. Essays on postmodern culture*, in Foster H. (a cura di), Bay Press, Port Townsend 1983.
- Hannerz U., *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato* (1992), trad. it., il Mulino, Bologna 1998.
- Jullien F., *L'identità culturale non esiste ma noi difendiamo le risorse di una cultura* (2016), trad. it., Einaudi, Torino 2018.
- King A. D., *Culture, Globalization and the world-system*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- Kravagna C., *Understanding Transculturalism*, in Model House Research Group (a cura di), *Transcultural Modernism*, Sternberg Press, Berlin 2013.
- Latour B., *Tracciare la rotta. Come orientarsi in politica* (2017), trad. it., Raffaello Cortina, Milano 2018.

**L'architettura e la città
nella mondializzazione**

Nancy J.-L., *La creazione del mondo o la mondializzazione* (2002), trad. it., Einaudi, Torino 2003.

Nederveen Pieterse J., *Globalization and Culture: Global Mélange*, Rowman & Littlefield Pub Inc, Lanham 2003.

Perulli P., *Mondo Glocale*, in «Doppiozero», 19 dicembre 2016.
[Disponibile online: <https://www.doppiozero.com/materiali/mondo-glocale>].

Perulli P., *Terra Mobile*, Einaudi, Torino 2014.

Perulli P., *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Einaudi, Torino 2009.

Pflieger G., *De la ville aux réseaux. Dialogue avec Manuel Castells*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2006.

Robertson R., *Globalization. Social Theory and Global Culture*, SAGE Publications, London 1998.

Rosenzweig F., *Globus. Per una teoria storico-universale dello spazio* (1917), trad. it., Marietti 1820, Genova-Milano 2007.

Sennett R., *Costruire e abitare. Etica per la città* (2018), trad. it., Feltrinelli, Milano 2018.

Sloterdijk P., *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione* (2001), trad. it., Carocci editore, Roma 2008.

Sloterdijk P., *Sfere III. Schiume* (2004), trad.it, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

Sloterdijk P., *Sfere. II. Globi* (1999), trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

Steger M.B., *Globalization. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford 2017.

Ulrich B., *La metamorfosi del mondo* (2016), trad. it., Laterza, Bari 2017.

Vegetti M., *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Einaudi, Torino 2017.

«Area», *global local*, n. 97 (2008).

AA.VV., *La Biennale di Venezia, 10ª Mostra internazionale di architettura. Città. Architettura e società. Catalogo della mostra*, Marsilio, Padova 2006.

Burdett R., Sudjic D., *The Endless City*, Phaidon, New York 2007.

Buckminster Fuller R., *Manuale Operativo per Nave Spaziale Terra* (1969), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2018.

Cacciari M., *Nomadi in prigione*, in «Casabella», n. 705 (2002), pp. 4-7.

Clark G., The future of cities: the role of strategic planning, in «Future Studies Research Journal», vol. 5, n.1 (2013).

«Domus», *Protection and Identity*, n. 1044 (2020).

Doxiadis C.A., *Ecumenopolis*, in «Ekistics», vol. 21, n. 123 (1966).

Doxiadis C.A., *The coming world-city*, in «Ekistics», vol. 72, n. 430/435 (2005).

Eade J., *Living the Global City: Globalization as Local Process*, Routledge, London 1997.

Feireiss L. (a cura di), *Space is the Place: current reflections on Art and Architecture*, Spector Books, Leipzig 2020.

Fortier B., *La città senza agglomerazione*, in «Casabella», n. 599 (1993), pp. 42-47.

Friedman Y., *Utopie Realizzabili* (1974), trad. it., Quodlibet, Macerata 2003.

Gottmann J., Muscarà C. (a cura di), *La città prossima ventura*, Laterza, Bari 1991.

Gregotti V., *Il Possibile Necessario*, Bompiani, Milano 2014.

Gregotti V., *Architettura e Post metropoli*, Einaudi, Torino 2011.

Hilberseimer L., *Groszstadt Architektur. L'architettura della grande città* (1927), trad. it., CLEAN, Napoli 1998.

Hitchcock H., Johnson P., *The International Style, 1932 (Catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York)*, trad. it., *Lo Stile Internazionale*, Zanichelli, Bologna 1982.

Ibelings H., *Supermodernismo. L'architettura nell'età della globalizzazione* (1998), trad. it., Castelvecchi, Roma 2001.

King A.D., *Spaces of global cultures. Architecture Urbanism Identity*, Routledge, London 2004.

Koolhaas R., *Città generica*, in «Domus», n. 791 (1997), pp. 3-12.

Koolhaas R., *Delirious New York* (1978), trad. it., Electa, Milano 2017.

Koolhaas R., *Singapore Songlines. Ritratto di una metropoli Potemkin... o trent'anni di tabula rasa* (1995), trad. it., Quodlibet, Macerata 2010.

Koolhaas R., *Globalization*, in Id., *S,M,L,XL*, New York, Monacelli Press 1998.

Koolhaas R., *Junkspace*, trad. it., Macerata, Quodlibet 2006.

Lazzarini A., *Il mondo dentro la città. Teorie e pratiche della globalizzazione*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

Lazzarini A., *Polis in Fabula. Metamorfosi della città contemporanea*, Sellerio editore, Palermo 2011.

Le Corbusier, *Precisions* (1991), trad. ing., Park Books, Zurich 2015.

Lefebvre H., *La produzione dello spazio* (1974), trad. it., PGreco Edizioni, Milano 2018.

Lieto L., *Cross-border mythologies: the problem with travelling planning ideas*, in «Planning Theory», vol. 14(2) (2015), pp. 115-129.

«Lotus», n. 110 (2001).

Lussault M., *Iper-luoghi. La nuova Geografia della mondializzazione* (2017), trad. it., FrancoAngeli, Milano 2019.

Marrone G., Pezzini I. (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi Editore, Roma 2006.

McNeill D., *Global Cities and Urban Theory*, SAGE, London 2017.

Mello P., *Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano*, Bollati Boringheri, Torino 2002.

Mumford L., *La cultura delle città* (1938), trad. it., Einaudi, Torino 2007.

Perulli P., *Atlante metropolitano. Il mutamento sociale nelle grandi città*, Il Mulino, Bologna 1992.

Roy A., Ong A., *Worlding Cities. Asian Experiments and the Art of Being Global*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011.

Rykwert J., *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città* (2000), trad. it., Einaudi, Torino 2003.

Sacchi L., *Il futuro delle città*, La nave di Teseo, Milano 2019.

Santangelo M., *La costruzione dei luoghi urbani. Sul bordo e nel centro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007.

Sassen S., *La prospettiva della città globale: implicazioni teoriche per Shanghai*, in «Dialoghi Internazionali», 15 (2011), pp. 138-157.

Sassen S., *Le città nell'economia globale* (2006), trad. it., Il Mulino, Bologna 2010.

Sassen S., *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton 1991.

Van Acker W., Somsen G., *A Tale of Two World Capitals: The Internationalisms of Pieter Eijkman and Paul Otlet*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 90, fasc. 4 (2012), pp. 1389-1409.

Verhagen M., *Flows and Counterflows. Globalisation in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin 2017.

Zardini M., *Paesaggi Ibridi. Highway, Multiplicity*, Skira Editore, Milano 1997.

Zevi T., Parola F., *Domus-ISPI. L'energia urbana*, in «Domus», n. 1040 (2019).

**Il compito dell'architettura:
"aprire" un mondo**

- «Casabella», *Internazionalismo Critico*, n. 630-631 (1996).
- De Carli C., *Architettura. Spazio Primario*, Hoepli, Milano 1982.
- De Fusco R., *Architettura come mass medium* (1967), edizioni Dedalo, Bari, 2005.
- De Carlo G., *La città e il territorio*, Quodlibet, Macerata 2019.
- De Carlo G., *Questioni di architettura e urbanistica* (1964), Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2007.
- De Lucchi M., *Amdl Circle, Earth stations. Future sharing architectures*, Silvana, Milano 2021.
- Dorflès G., *Valori semantici degli "elementi di architettura" e dei "caratteri distributivi"*, in «Domus», n. 360 (1959), pp. 33-34.
- Eco U., *Function and sign: the semiotics of architecture*, in Leach N. (a cura di), *Rethinking Architecture*, Routledge, London 1997, pp. 173-195.
- Ferlenga A., *Città e memoria come strumenti del Progetto*, Christian Marinotti, Milano 2015.
- Giardiello P., Santangelo M., *Panorami abitabili*, LetteraVentidue, Siracusa 2017.
- Gregotti V., *Il territorio dell'architettura* (1966), Feltrinelli, Milano 2018.
- Jencks C., Baird G. (a cura di), *Il Significato in architettura*, Dedalo Libri, Bari 1974.
- Lynch K., *L'immagine della città* (1960), trad. it., Marsilio, Padova 2001.
- Mandolesi D., *Il luogo e la cultura del luogo nell'architettura contemporanea. Il luogo come principio di legittimazione del progetto*, Gangemi Editore, Roma 1995.
- Mekking A., Roose E., *The global Built Environment as a representation of realities. Why and how Architecture should be a subject of worldwide comparison*, Pallas Publications, Amsterdam 2009.
- Merleau-Ponty M., *Segni* (1960), trad. it., Il Saggiatore, Milano 2015.
- Mock E., *Built in USA: 1932-1944*, The Museum of Modern Art, New York 1944.
- Norberg-Schulz C., *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996.
- Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura* (1979), trad. it., Electa, Milano 2016.
- Norberg-Schulz C., *Intenzioni in Architettura* (1977), trad. it., Officina Edizioni, Roma 1983.
- Norberg-Schulz C., *Il significato nell'architettura occidentale* (1974), trad. it., Officina Edizioni, Roma 2012.
- Perec G., *Specie di spazi* (1974), trad. it., Bollati Boringheri, Torino 2018.
- Rapoport A., *House form and culture*, Pearson, London 1969.
- Rogers E.N., *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204 (1955), pp. 3-6.
- Sarkis H., Salgueiro Barrio R., Kozlowski G., *The World as an Architectural Project*, The MIT Press, Boston 2019.
- Taut B., *La corona delle città (Die Stadtkrone)* (1919), trad. it., Gabriele Mazzotta editore, Milano 1973.
- Von Meiss P., *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura* (1986), trad. it., Hoepli, Milano 1992.
- Wigley M., *Il luogo*, in *Triennale di Milano. XIX Esposizione Internazionale. Identità e differenze, Catalogo della Mostra*, Electa, Milano 1996.
- Zemani P., *Identità dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1995.
- Zevi B., *Saper vedere l'architettura* (1948), Einaudi, Torino 2009.

**Fare luogo nel mondo:
sul Regionalismo Critico**

- Bandyopadhyay S., Garma Montiel G. (a cura di), *The territories of Identity. Architecture in the age of evolving globalization*, Routledge, New York 2013.
- Botz-Bornstein T., *Transcultural Architecture. The Limits and Opportunities of Critical Regionalism*, Routledge, New York 2015.
- Canizaro V.B., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, Princeton Architectural Press, Princeton 2007.
- Carpaneda S., *Fare architettura nella globalizzazione. Intervista a Gae Aulenti*, in «East», n. 8 (2006), pp. 34-41.
- Chakrabarty D., *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Curtis W.J.R., *Estensione e critica negli anni Sessanta*, in Id., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, New York 2012.
- Curtis W.J.R., *Internazionale, nazionale, regionale: la diversità di una nuova tradizione*, in Id., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, New York 2012.
- Curtis W.J.R., *Pluralismo negli anni Settanta*, in Id., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, New York 2012.
- D. Chipperfield, *La buona pratica. Andra Matin*, in «Domus», n. 1049 (2020), pp. 20-27.
- «Domus», *Solo noi possiamo fare le città*, n. 1039 (2019).
- Frampton K., *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, in «Casabella», n. 500 (1984), pp. 22-25.
- Frampton K., *Luogo, forma, identità culturale*, in «Domus», n. 673 (1986), pp. 17-24.
- Frampton K., *Towards a Critical Regionalism: six point for an Architecture of Resistance*, in Foster H. (a cura di), *The anti-Aesthetics. Essays on postmodern culture*, Bay Press, Port Townsend 1983.
- Lefavre L., Tzonis A., *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*, Routledge, London 2012.
- Lefavre L., Tzonis A., *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel Verlag, Munich 2003.
- M. Kamara, *Oltre il Regionalismo critico*, in «Domus», n. 1044 (2020), pp. 26-43.
- Mumford L., *The South in Architecture: the Dancy Lectures Alabama College 1941*, Franklin Classic Trade Press, New York 1941.
- «OASE», *Critical Regionalism Revisited*, n. 103 (2019).

**Immagine, immaginario
e "pictorial turn"**

- Arnheim R., *Pensiero visuale* (1969), trad. it., Mimesis, Milano 2013.
- Barthes R., *Miti d'oggi* (1957), trad. it., Einaudi, Torino 2016.
- Bjarke Ingels Group, *BIG. Formgiving: an architectural future history*, Taschen, Köln 2020.
- Carpenzano O., *Idea immagine architettura. Tecniche d'invenzione architettonica e composizione*, Gangemi, Roma 2013.
- Cassirer E., *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.
- Chiodo S., *Estetica dell'architettura*, Carocci, Roma 2011.
- Heiferman M., Lichtenstein T., Sultan T., *Image Building: how photography transforms architecture*, Prestel, München 2018.
- Heiferman M., *La fotografia cambia tutto. Come il mezzo fotografico trasforma la nostra vita*, trad. it., Contrasto, Roma 2013.
- Herzog J., Ursprung P., Wall J., *Pictures of Architecture - Architecture of Pictures: A Conversation Between Jacques Herzog and Jeff Wall, Moderated by Philip Ursprung*, Ambra Verlag, Wien 2004.
- Kepes G., *Il linguaggio della visione* (1944), trad. it., Dedalo, Bari 1993.

Mitchell W.J.T., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visual ed estetica dei media*, trad. it., Johan & Levi, Monza 2018.

Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, trad. it., Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

Nancy J.-L., *Tre saggi sull'immagine* (2002), trad. it., Cronopio, Napoli 2007.

Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

Ruby I., Ruby A., Ursprung P., *Images: a picture book of architecture*, Prestel, München 2004.

Vassallo J., *Epics in the Everyday: photography, architecture and the problem of realism*, Park Books, Zürich 2020.

Warburg A., *Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, Archetipo Libri, Bologna 2012.

Warburg A., *Per monstra ad sphaeram*, Abscondita, Milano 2018.

Warburg A., *Atlas Mnemosyne* (2003), trad. es., Ediciones Akal, Madrid 2010.

Warburg A., *Atlas Mnemosyne*.
[Disponibile in: <https://archive.vn/20140909064252/http://www.engramma.it/eOS2/atlante/>]

Zucchi C., *Copycat*, Marsilio, Padova 2012.

[architettura/2018/12/14/a-buenos-aires-una-torre-ibrida-raccoglie-molteplici-opportunit-abitative.html](https://www.architettura.com/2018/12/14/a-buenos-aires-una-torre-ibrida-raccoglie-molteplici-opportunit-abitative.html)].

Robinson W. I., *Latin America and Global Capitalism. A critical globalization perspective*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2008.

Siekmeier J. F., *Latin American Nationalism: Identity in a Globalizing World*, Bloomsbury USA Academic, London 2017.

**A sud del mondo:
il caso di Buenos Aires**

«2G», *adamo-faiden*, n. 65 (2013).

Bonicatto V., *The horizon as a privilege. Tall buildings in Buenos Aires during the first decades of the twentieth century*, in «Area», n. 162 (2019), pp. 22-29.

Bordoni A., Cacciavillani C.A., *Buenos Aires*, in Treccani Enciclopedia Online 1991.
«Casabella», n. 889 (2018).

Carmagnani M., *L'altro Occidente. L'America Latina dall'invasione europea al nuovo millennio*, Einaudi, Torino 2003.

Crevaschi M., *La griglia, le baracche, le torri neoliberali: la modernità informale di Buenos Aires*, in Pravadelli V. (a cura di), *Modernità delle Americhe*, RomaTre-Press, Roma 2016, pp. 59-79.

Curtis W.J.R., *Il processo di assimilazione: America Latina, Australia, Giappone*, in Id., *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, New York 2012.

Curtis W.J.R., *Modernità, tradizione e identità nei paesi in via di sviluppo*, in *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, New York 2012.

De Magistris A., Zanetti U., *Buenos Aires. The metropolis that started twice*, in «Area», n. 162 (2019).

Gilbert A., *Città umane o disumane: globalizzazione e modifica della qualità della vita urbana. Il caso della regione latino-americana*, in Fusco Girard L. e Forte B. (a cura di), *Città sostenibile e sviluppo umano*, Franco Angeli, Milano 2000.

Liemur J.F., *Interview to Fabio Gremontieri*, in «Area», n. 162 (2019), pp. 46-51.

Liemur, J.F., *Adamo-Faiden. 2007-2017*, Libria, Melfi 2017.ù

Liemur, J.F., *America Latina. Architettura gli ultimi vent'anni*, trad. it., Electa, Milano 1990.

Marco J.M., Meri de la Maza R., *Adamo-Faiden. El Constructor Contemporáneo 2007-2018*, General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2018.

Novik A., *Buenos Aires, a soft landing city*, in «Area», n. 162 (2019), pp. 14-21.

Perulli P., *A Sud del mondo: Buenos Aires*, in «Doppiozero», 23 maggio 2017.

Pirez P., *Fragmentation and privatization of the Buenos Aires metropolitan city*, in «Environment and Urbanization», vol. 14, n. 1 (2002), pp. 145-158.

Ricci G., *A Buenos Aires, una torre raccoglie molteplici opportunità abitative*, in «Domusweb», 14 dicembre 2018. [Disponibile in: <https://www.domusweb.it/>]

