



tra naturale e artificiale

un atlante di materiali
per il progetto dei territori
contemporanei

TUTOR PROF. PASQUALE MIANO | TESI DI DOTTORATO DI DOMENICO RAPUANO

TRA NATURALE E ARTIFICIALE

UN ATLANTE DI MATERIALI PER IL PROGETTO DEI TERRITORI CONTEMPORANEI

TUTOR: PROF. PASQUALE MIANO • TESI DI DOTTORATO DI **DOMENICO RAPUANO**

NAPOLI, NOVEMBRE 2007

Presentazione	5	
Introduzione	9	Il terzo posto
Oltre il duale	15	La conquista: natura come sfondo Rapporto di forza: dal volume sotto la luce alla natura artificiale Dialettica: l'amalgama di natura e artificio Ritegno
Attraverso il pittoresco	31	Dal Grand Tour alla navigazione satellitare Avanguardia nomade Dall'ottico al tattile L'intermedio La natura come materiale per l'architettura
Mutazioni del progetto di architettura	59	Porosità Geografia artificiale Pieghe Rovina Micro-macro Analogia
Mappamondo	99	Atlante degli scritti e delle opere
Conclusioni	143	
Bibliografia	149	

Presentazione *di Pasquale Miano*

Attraverso una stringente sequenza di argomentazioni e una grande varietà di materiali di studio e di riferimenti ad opere e progetti di architettura, Domenico Rapuano prova a dimostrare la tesi di fondo del suo lavoro di ricerca triennale, imperniato sul superamento della contrapposizione naturale - artificiale e sulla formazione nella contemporaneità di una mescolanza, di una zona incerta che si allarga progressivamente, creando uno spazio molto più ampio della somma dei due tradizionali contrari. Superata l'idea della natura come sfondo, emerge una nuova dialettica, un amalgama tra natura e artificio, tutta da indagare.

Il tema di ricerca è di grande interesse ed è svolto in maniera originale nei contenuti e nelle modalità di acquisizione dei materiali. Emergono dalla ricerca nuove modalità secondo le quali si va evolvendo il rapporto tra urbano e natura nella condizione attuale, in una condizione di generalità che si compone di innumerevoli aspetti specifici.

Una particolare attenzione è rivolta al ruolo del pittoresco, inteso come strumento da cui desumere regole per riconoscere e rimettere assieme parti eterogenee appartenenti a tradizioni architettoniche differenti. Ed in questo senso il mettere insieme molteplici esperienze a confronto genera la possibilità di interessanti e innovative letture, anche di una parte del moderno.

Nella parte centrale della tesi sono analizzate le mutazioni del progetto di architettura, attraverso alcuni termini caratterizzanti, quali porosità, geografie artificiali, pieghe, rovina, micro-macro, analogia. L'indagine su questi aspetti è specificamente orientata a comprendere le ragioni e le motivazioni del progetto di architettura nella contemporaneità, allontanandosi dalle questioni terminologiche e da astratte sistematizzazioni.

Allo stesso scopo risponde il capitolo sull'atlante del pittoresco, teso a scandagliare le modalità di fusione tra artificio e natura, come espressione di un processo di mescolamento con il quale il progetto contemporaneo deve

misurarsi. Ed in questo senso si instaura un interessante confronto tra ricerche architettoniche contemporanee molto diverse.

Le conclusioni esprimono la precisa volontà di trasformare le molteplici argomentazioni introdotte in materiali utili per la ridefinizione delle modalità di costruzione del progetto architettonico nella contemporaneità. La suggestiva sequenza dei materiali della ricerca presentati risulta in definitiva molto utile sotto il profilo disciplinare e tale da costituire un contributo significativo ed interessante.

INTRODUZIONE

Il terzo posto

Questa ricerca nasce dalla necessità di confrontarsi con ciò che significa l'urbano nella contemporaneità. Sappiamo che la città si è ormai estesa a tutto il territorio del mondo "occidentale" e anche a gran parte di quello orientale, dunque essa, almeno nelle forme in cui la conoscevamo, è scomparsa. Come se non ci si fosse accorti di tale mancanza (che poi coincide con una presenza pervasiva!), si continua a parlare di città, escludendo tutto il resto, ovvero ancora si considera come oggetto di interesse progettuale solo una piccola porzione di ciò che è ormai l'urbano.

Siamo tornati a una condizione arcaica, quella del "brodo primordiale": un unico materiale che ne conteneva molti in potenza, ora però è in completamento il processo inverso, quello per cui le cose che una volta erano tenute distinte, stanno rivendicando la loro tensione a riappartenere a un unico magma, più ricco di quello che le aveva originate. Se il brodo dei primordi era tutto natura in forme caotiche e indivise, quello della contemporaneità si è addizionato di oggetti inservibili, materiali sintetici non più sintetizzabili, scorie di usi ormai lasciati, rifiuti di una società che si evolve sempre più velocemente, abbandonando le carcasse prodotte. Non stiamo qui parlando dell'ugualmente urgente degrado ambientale, ma tutti questi materiali prodotti dall'uomo, hanno ormai finito per trasformare tutto ciò che ci circonda. Non c'è territorio che non sia solcato dall'uomo e dalle sue scorie. Il caos dei primordi è tornato ma si è arricchito di un nuovo componente: l'artificiale.

Cosa dobbiamo aspettarci da questo ritorno al primordiale? È probabile che come ciclicamente accade, dalla catastrofe si origini una nuova vita, e così come all'origine delle forme accade che ci troviamo di fronte a un nuovo ciclo di creazione. Nella mescolanza di naturale e artificiale che costituisce l'urbano sono nascoste nuove forme, nuovi ambiti spaziali, nuove opportunità che dobbiamo solo imparare a riconoscere.

A partire dalla necessità di cominciare ad acquisire strumenti di comprensione che siano quanto più simili al-

l'esistente, per potervi intervenire in modo corretto e non ideologico, il lavoro di tesi si è articolato in questo modo:

- Una prima parte è stata dedicata all'attraversamento dell'equivoco della modernità, dall'illuminismo in poi, quello dell'aver voluto nettamente separare i materiali del progetto: natura come sfondo e architettura come creazione riconoscibilmente umana. "Oltre il duale" è un primo passo per riconquistare anche una parte dello stesso Movimento Moderno, da Olmsted a Le Corbusier, che nelle pieghe della loro opera hanno preso e appreso dalle forme naturali con modalità solo apparentemente opposte.

Seppure, la perdita delle dicotomie e delle contrapposizioni, segna in modo più evidente il passaggio dalla modernità alla contemporaneità. Due mondi distanti si avvicinano. Non più opposti come l'ignoranza alla conoscenza, la natura all'architettura, l'organico al razionale, il buio e i lumi, ma miscela dei due, una terza luce, fatta di chiaroscuro. È nel passaggio alla contemporaneità che la mescolanza diviene nuovo apprendimento, con la scoperta che questa è la sostanza del mondo: *un mantello di Arlecchino* (come è chiamato dal filosofo M. Serres).

Il duale si perde allora nella mescolanza che di tutto fa un'unità: miscela e mondo come unità, l'una si versa nel tutto: universale, come ciò che è unico, ma versa tuttavia in tutti i sensi.

- La seconda parte prende spunto da questa acquisizione di nuovo senso per far scaturire una riflessione su tutto ciò che in anticipo sul presente ha saputo leggere l'amalgama. Ovvero quel terzo posto che tiene insieme due opposti, non giocando sulla contrapposizione, ma considerandoli come due fuochi di un'ellisse, due entità che ne restituiscono una, non somma dei due ma spazio molto più ampio.

Il terzo posto è proprio la mescolanza, il naturale-artificiale. Un materiale capace di descrivere questa complessità che si esprime negli opposti, nell'oscillare tra contrari, passando continuamente il confine, un materiale-soglia, che narra la zona incerta in cui i termini di differenza si mantengono sospesi nel mezzo che li separa e, allo

stesso tempo, li unisce.

Si transita allora *“Attraverso il Pittoresco”*, riconoscendo come appartenente a questo nome non solo ciò che viene storicamente designato come facente parte del movimento, in prevalenza pittorico, che ha caratterizzato una parte della cultura del secolo passato, ma attribuendogli un riflesso più ampio che si estende fino alla contemporaneità. Il Pittoresco segna infatti un passaggio all’attenzione e al apprezzamento della percezione emozionale che contribuisce al riconoscimento dei materiali mescolati tra di loro. Infatti, secondo quest’estetica, lo spazio che era prima considerato permanente e statico, viene *“sentito”* in modo transitorio, nel suo processo del divenire, nel passaggio tra uno stato e un altro.

Questo sentire pittoresco è molto vicino a quello della contemporaneità e quindi recuperandone i modi possiamo approssimarci alla comprensione dei materiali che caratterizzano i nuovi territori.

- La terza parte è allora uno sguardo arricchito dagli attraversamenti condotti che si volge nuovamente al progetto di architettura per svelarne le *“Mutazioni”*. Dall’amalgama di natura e artificio nascono nuovi materiali e forme, talvolta antichi come il mondo ma arricchiti da un sentire contemporaneo: il poroso, le pieghe, la rovina, l’analogia, l’a-scalare del micro-macro, le geografie artificiali. Si prendono in considerazione i progetti, ma anche le creazioni artistiche, le pratiche che hanno a che fare con lo spazio, tutte trasversalmente, quelle che li hanno attraversati. Se ne raccolgono i procedimenti, si mettono in moto i sensi di fronte a ogni opera ma sempre con un’attenzione alla lettura delle intersezioni, della mescolanza, con uno sguardo che non separa, ma amalgama. In ognuno dei materiali è riconoscibile una condizione che è vicina a quella della soglia descritta da Genette, ovvero che *“designa contemporaneamente la prossimità e la distanza, la similarità e la differenza, l’interiorità e l’esteriorità (...) un qualcosa che si trova contemporaneamente da una parte e dall’altra della frontiera che separa l’interno dall’esterno: essa è anche la frontiera stessa, lo schermo che costituisce la membrana permeabile tra il dentro e il fuori. Essa li confonde lasciando entrare l’esterno e uscire l’interno, separandoli e unendoli”*. (Ge-



1. A. Leibovitz, *David Byrne*, 1986

nette, 1966).

I materiali della composizione urbana si sono dunque arricchiti, moltiplicati, essi non sono più riducibili ai soli elementi discreti come punto, linea e superficie, ma includono le relazioni fra questi: l'intervallo diviene sostanza. La distinzione reale tra le parti non implica la loro separabilità, quanto la tendenza della materia a travalicare lo spazio, a conciliarsi con il fluido, implica un nuovo materiale "*Tra Naturale e Artificiale*", che conforma uno spazio la cui percezione non è più fatta di misure e proprietà, ma che mette in gioco sensi e sintomi.

- Infine si ritrova un "*Mappamondo*", che però può essere letto trasversalmente al testo, si tratta infatti di una raccolta di testi e progetti liberamente associati e reinterpretati, che rappresentano punti di vista diversi circa il modo di affrontare e utilizzare questo materiale che mescola assieme naturale e artificiale. Sono esempi che danno una risposta alla domanda che ci si poneva all'inizio circa il modo di affrontare il progetto della città, o meglio dei territori della contemporaneità.

Dopotutto l'intera ricerca è stata rivolta alla stessa intenzione, per questo porta il sottotitolo di "*Atlante dei materiali*". Un atlante è una carta che aiuta ad orientarsi, a trovare dei riferimenti in un contesto che ancora non si conosce interamente. Il territorio, che in ogni sua più piccola zolla è stato plasmato, trasformato, calpestato dall'uomo ci sembra adesso più che mai uno sconosciuto.

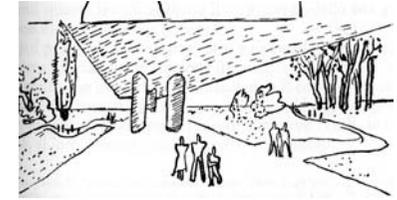
OLTRE IL DUALE

La conquista: natura come sfondo

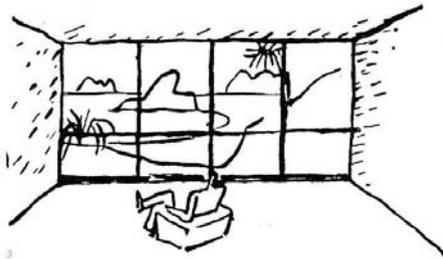
Nella modernità la natura è intesa come lo sfondo continuo su cui si poggiano gli oggetti architettonici, il suolo, deprivato di ruoli e forme, è una grandezza residuale, e il planovolumetrico è il dispositivo di progetto, oltre che mezzo di rappresentazione, più usato, *“sembra che la prima preoccupazione di ogni intervento sia rendere innanzitutto il suolo il più simile possibile al piano di lavoro sul quale il progetto è stato disegnato, eliminando ogni asperità, ogni dislivello e ogni differenza di quota”*. (Banham, 1971).

L'esperienza dello spazio aperto è, per il moderno, un'esperienza panoramica, spettacolo di rapporti tra oggetti architettonici e natura, osservata senza coinvolgimento fisico da una grande distanza psicologica. Ciò che viene a mancare è la relazione tra uno e molteplice, ogni oggetto è separato dagli altri e dal contesto, supporto amorfo di elementi funzionali. Carlos Martí Arís (2001) a questo proposito rileva come l'architettura si disponga sulla natura *“senza alterarla, quasi senza toccarla, senza interrompere la sua ideale continuità, così come Le Corbusier pretende con le sue Unités d'Habitation. Basta pensare a due delle case più significative, e anche più belle, dell'architettura moderna, quali sono la Villa Savoye e la casa Farnsworth, e avvertire l'attenzione scrupolosa con cui cercano di calpestare appena il suolo naturale in cui si inseriscono, per comprendere fino a che punto il paesaggio naturale viene concepito, in questi esempi, come elemento antitetico all'architettura”*.

Lo sguardo moderno, ci appare oggi inadeguato, distante, perché la sua relazione col mondo era determinata da conoscenze scientifiche e filosofiche e da atteggiamenti artistici che avevano aperto soltanto timidamente nuovi canali di comunicazione con l'ambiente. Prevalentemente i moderni vivevano chiusi in compartimenti stagni: qui il mondo degli individui, della cultura; là quello delle macchine, gli strumenti; al fondo, lontano, quello della natura, il mondo degli oggetti. Uno spazio ancora in parte simile a quell'insieme gerarchizzato di luoghi che ancora appartiene alla pre-modernità, uno spazio di localizzazione che rassomiglia a quello medievale de-



1. Le Corbusier, *Unité d'Habitation*
2. Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1929
3. Mies Van der Rohe, *Casa Farnsworth*, 1946-50



4. Le Corbusier, "Questa roccia a Rio de Janeiro è celebre", (in *la Maison des Hommes* 1942)

scritto da M. Foucault (1984), ma porta in sé delle aperture: *"Lo spazio della localizzazione si è schiuso con Galileo, perché il vero scandalo dell'opera di Galileo non consiste tanto nell'aver scoperto, o meglio riscoperto, che la terra ruotava intorno al sole, ma nell'aver costituito uno spazio infinito e infinitamente aperto; così, il luogo medievale si trovò, in un certo senso, dissolto, il luogo di una cosa non era altro che un punto nel suo movimento (...). In altre parole, a partire da Galileo, a partire dal secolo XVII, l'estensione si sostituisce alla localizzazione"*. (M. Foucault, 1984).

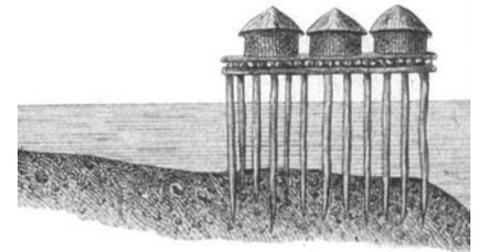
La cultura moderna ha aperto squarci nel mondo localizzato, il punto si muove e traccia le traiettorie descritte dal futurismo o dal cubismo, che in anticipo sulla contemporaneità introducono la variabile temporale nella percezione dello spazio. Il movimento entra a far parte della cultura visiva, solo per un momento, per essere poi ripreso più tardi. In gran parte i moderni estendono la visione per guardare oltre, come già il cannocchiale di Galileo aveva permesso di fare, ma lo fanno ancora attraverso oggetti spazialmente localizzati.

La nozione di "paesaggio-oggetto" viene infatti costruita dalla modernità che stabilisce una relazione di dominanza con la natura, la quale diviene il luogo dello sfruttamento e della proiezione dei sogni espansivi degli uomini. Questo tipo di rapporto senza empatia, senza coinvolgimento alcuno, viene eloquentemente rappresentato nello schizzo di Le Corbusier in cui compare un uomo che dalla sua posizione protetta e separata dalla scatola architettonica, osserva il morbido paesaggio di Rio de Janeiro che spicca per contrappunto di forme. L'interno finito e perpendicolare, l'esterno indomito e illimitato, nella disuguaglianza l'uomo si sente superiore: *"Dall'alto guardiamo un paesaggio sublime: lo vediamo, l'abbiamo conquistato, l'abbiamo costruito"*. (Le Corbusier, 1935). Bruno Latour in *Le politiche della natura* (1999), individua le forme del mondo occidentale di relazionarsi al concetto di natura. Superata la fase dell'*Affrancamento*, che si potrebbe far coincidere con il lungo passaggio all'industrializzazione, l'epoca moderna è espressa invece, come lo stesso Le Corbusier dichiara, da un movimento di Conquista: *"L'instabilità del doppio polo natura-società è contrassegnata, questa volta, dal tentativo di inva-*

dere l'altro polo, apportandogli benefici tratti dal primo, sono forme ben note. La naturalizzazione, in primo luogo, consisterà nell'ampliare il più possibile l'elenco delle entità casualmente determinate (...), viceversa, la socializzazione consisterà nel tentativo di segnare il più possibile una natura insignificante e selvaggia con l'umana disciplina, con la libertà creatrice dell'uomo. In entrambi i casi, la grandezza si segnalerà per la distanza raggiunta estendendo l'influenza di un polo sul territorio dell'altro". (Latour, 1999).

In realtà la nozione di paesaggio del Movimento Moderno nasce come reazione a ciò che lo aveva preceduto: l'ottocento e le sue visioni pittoresche, che in un'epoca di conquista della scientificità come metodo di analisi per tutti i fenomeni dovevano sembrare quanto meno primitive, appartenenti a un passato dominato dall'oscurità della percezione sensoriale. Seppure qualche traccia di un sentire più umano e meno dominato dalla luminosità delle scienze rimane vivo dietro ai "Manifesti" delle nuove idee, nascosto da proclami a voce alta che dovevano necessariamente risultare più tuonanti delle tempeste del romanticismo, per poter segnare un cambio epocale. Se però, lo si osserva fuori dalla separatezza che gli è conferita dalla storiografia e dalla critica, l'evoluzione del pensiero umano non fa salti epocali, e allora è possibile riconoscere dietro ai Manifesti altisonanti del Moderno, una sommessima continuità che riavvicina e rimescola l'architettura di tutte le epoche. In questo modo accade che Ville Savoye ci sembra, quanto mai prima, simile alla capanna primitiva costruita su palafitte, come sostiene Adolf Max Vogt.

La visione scientifica segna in ogni caso, al di sopra delle continuità sotterranee, il destino della superficie: la natura si oggettivizza in territorio, perdendo la sua difformità ed eterogeneità per andare a costituire il fondo piano della nuova scienza, l'urbanistica. Cos'è l'urbanistica, e il suo strumento lo zoning, se non una visione dall'alto, priva di coinvolgimento? Tutto diviene oggetto: la natura, il paesaggio con le sue curve, gli esseri umani con le loro diversità, tutto uniformato in tipi disponibili all'utilizzo massivo della crescente industrializzazione. Il territorio viene parcellizzato, privatizzato, indicizzato, zonizzato per funzioni, trasformato in una superficie uniforme



5. F. Troyon, *Abitazioni lacustri*, dalla copertina del libro di A. M. Vogt "Le Corbusier. Le noble savage"
6. Le Corbusier, *Ville Savoye*

con campiture differenti che poco mantengono della reale varietà che lo distingue.

La terra è ridotta a oggetto senza vita, spazio senza qualità se non quelle assegnategli dalla pianificazione e dalle sue distorsioni: *“Il junkspace (spazio spazzatura) è il residuo che l’umanità lascia sul pianeta. (...) è ciò che resta dopo che la modernizzazione ha fatto il suo corso o, ciò che si coagula mentre la modernizzazione è in corso, le sue ricadute”*. (Koolhaas, 2001). Un secolo prima Alexander Pope aveva affermato che: *“per costruire e per piantare bisogna ascoltare il genio del posto”*, mentre i proclami dei Moderni sembrano gridare a piena voce che è muto tutto il resto.



9. Olmsted, *Central Park*, 1870 c.
10. Le Corbusier, *Ville Radieuse*, 1935
11. Le Corbusier, Piano di Algeri, 1930-34

Possiamo ora raggiungere una nuova posizione di partenza: l'approssimazione di artificio e natura, che stabiliscono fra di loro una comunicazione democratica ed affettiva.

Forse questa posizione è sempre esistita, dissimulata, come si diceva, dietro ai Manifesti del Moderno con le loro enunciazioni: di certo esiste una simmetria tra lo sforzo di Olmsted al Central Park di New York, in cui si costruisce un frammento di natura vergine nella città dei grattacieli, e quello di Le Corbusier, nel proporre il grattacielo come ciò che permette una nuova sintesi tra le forze primarie della natura e quelle del meccanicismo. Entrambe le idee sono provocatorie, originali, scoperte offerte alla società per liberarla dai suoi mali. Le due fanno interagire, con maggiore o minore consapevolezza, l'artificio per eccellenza, il grattacielo, e la natura primigenia.

E ancora, seppure le macchine per abitare di Le Corbusier si poggiano sul suolo senza toccarlo, senza lasciare impronta, senza inciderlo, considerandolo un piano astratto, non riescono a risultare poi così lontane dalla capanna su palafitta. Sarà forse passando attraverso questa esperienza che Le Corbusier cercando progressivamente il distacco dalla terra, scopre il volo, e nel momento del decollo ritrova la terra, con uno sguardo globale ne comprende la possanza e finalmente concepisce progetti che si radicano in essa. *“Grazie all'aereo, abbiamo lasciato il terreno e conquistato la vista dell'uccello, realizziamo, nella realtà concreta, ciò che, sino ad ora, era stata solo una visione dello spirito. Tutto lo spirito dei nostri progetti sarà illuminato e amplificato da questo nuovo punto di vista”*. (Le Corbusier, 1942).

Da questo momento in poi, da questa consapevolezza di uno sguardo globale, si assiste alla trasformazione dell'angolo retto dei grattacieli cartesiani in un sistema territoriale di viadotti abitazione che si dispiegano ai limiti dell'orizzonte, secondo le coordinate ortogonali in un primo momento (Montevideo e Sao Paulo), e successivamente secondo la forma ricurva di una ininterrotta costruzione che abbraccia la costa di Algeri. La dimensione del paesaggio diventa il riferimento essenziale grazie al quale la città si riconcilia con il proprio territorio naturale.

Ancora oggi pensiamo la natura in larga misura come Olmsted la vide: come un monumento che dobbiamo proteggere per il nostro piacere e quello delle generazioni venturose; come un enorme sistema di spazi pubblici articolati all'interno di quella città, ora globale, nella quale viviamo. Monumento, spazio pubblico o protetto: parole che denunciano senza altro il carattere artificiale della cosa naturale, l'amalgama che abbiamo ereditato.

Una volta definita la provenienza della nostra cultura del "paesaggio", come ereditiera della visione moderna, potremo progredire solo se capaci di costruire un nuovo sguardo, debitore degli errori ma in grado di superarli, di frapporre una giusta distanza. È necessario, infatti, per costruire un'altra posizione, che non può essere un mero riflesso della precedente, assumere una distanza nella quale tutto perde precisione, i contorni si sfumano, i saperi si muovono, lo sfondo e le figure si fondono, le tecniche ed i paesaggi diventano intercambiabili; un punto di partenza costruito attraverso chi ci ha preceduto, ma con uno sguardo già annebbiato, che cerca ora di aprirsi verso un'altra visione mai immaginata prima.

Già da tempo, infatti, nel dibattito architettonico si è affermata la necessità di abbandonare la visione moderna, e la strada per farlo è passata attraverso la sensibilizzazione di fronte alle questioni ambientali ed ecosistemiche, e l'abbandono del modello dicotomico che consolidava l'architettura e la natura come campi separati. Finalmente assistiamo a una presa di coscienza che considera l'avvenuto capovolgimento del Rapporto di forza, ovvero: *"l'umano entra in competizione con la natura facendosi pericoloso per questa, mentre finora era sempre stato geneticamente il più debole e fragile dei due. Tale forma di relazione è del tutto in contraddizione con la precedente, poiché rende impossibile l'entusiasmo del costruttore, sempre presente nelle dialettiche (morbide e dure); è altresì incompatibile con i temi dell'affrancamento e dell'invasione; la Terra nutrice e matrigna diventa una vecchia madre fragile che d'ora in poi sarà necessario proteggere"*. (Latour, 1999).

Con questo capovolgimento nella considerazione del rapporto fra uomo e natura, il sistema ideologico che dava supporto alla modernità e alle sue concezioni: il positivismo, non è più capace di spiegare la attuale cultura, con



12. Central Park
13. casa di Olmsted, Massachusetts 1900 c.
14. il Cabanon di Le Corbusier, 1950



15. Olmsted, Central Park

esso la separazione e la classificazione dei saperi risultano improduttive e distanti dalla realtà, il loro persistere in alcuni ambiti e pratiche disciplinari finisce solo per rallentare l'apparizione di nuovi e più efficaci strumenti di interpretazione e progetto adeguati alla contemporaneità. Si avverte, infatti, un impegno diffuso ad abbandonare tutte quelle divisioni che erano rimaste in disuso nella pratica, mentre al contempo nascono nuove forme di fusione tra costruzione e natura, che assumono le molte denominazioni apparse nelle ultime decadi. Si tratta di sperimentazioni parallele e talvolta non contigue che cercano nuovi modi di interpretare una trasformazione in atto, che è consapevole di ciò che si lascia alle spalle ma ancora non conosce del tutto ciò che si prospetta davanti.

I mutamenti continui dei territori contemporanei mettono il progetto d'architettura di fronte alla consapevolezza della non permanenza delle azioni dell'uomo: in realtà è lo stesso concetto di natura che è divenuto instabile e con esso il suo complementare, l'artificio. Dietro questa incertezza se ne presentano delle altre, che non è certo sia necessario sciogliere, quanto piuttosto acquisirne la consapevolezza, e allora: siamo convinti di saper distinguere immediatamente e senza ambiguità tra i vari contesti, quelli naturali e quelli artificiali? Siamo in grado di giudicare come naturale o artificiale un qualsiasi fenomeno che ci si presenti? Sarebbe possibile definire in base a criteri generali e oggettivi, le caratteristiche degli oggetti artificiali, frutto di un'attività proiettiva cosciente, per contrapposizione agli oggetti naturali che risultano invece dal gioco fortuito di forze fisiche?

Assumiamo dunque come punto di partenza una nuova posizione in cui:

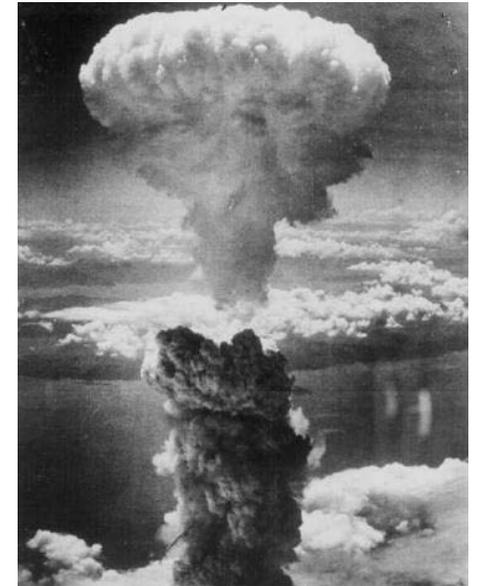
- Il paesaggio non è ormai quel fondo sul quale si delineavano oggetti chiamati architettura, bensì il posto dove si verifica una nuova relazione tra urbano e natura. In fondo lo stesso Central Park è nelle parole di R. Koolhaas *"un Tappeto Arcadico sintetico"* (1978), ovvero un recinto regolare e ortogonale in cui trova spazio il disordine della natura selvaggia, riprodotta artificialmente, all'interno di un contesto completamente urbano. E il movimento Liberty che si sviluppa in Europa poco dopo, non è forse un invadere l'ambiente urbano con mo-

tivi e forme tratti dal mondo vegetale o minerale? In questo caso è l'artificio a farsi natura.

- Non c'è ormai natura, o almeno, non c'è come contesto vergine in cui l'uomo non è mai intervenuto, non c'è parte del globo che abbia mantenuto un'integrità primordiale. "C'è, al suo posto, un conglomerato, l'eredità moderna, un mondo dove appaiono mischiate ed avvolte natura ed artificio in un campo vettoriale e telematico: il giardino moderno. Il mondo è un giardino costruito dalla modernità, un giardino stupefacente, desolante e sublime, la cui varietà e complessità, tipicamente pittoreschi, sono fatte di contrasti mai prima immaginati". Un paesaggio, come affermano I. Abalos e J. Herreros, in cui il fungo di Nagasaki si confonde con la polvere che si leva dal crollo delle Torri Gemelle di New York, e dove i Parchi Nazionali e le Riserve della Biosfera, convertiti in un bene scarso, sono diventati nuovi santuari della contemporaneità. Abbiamo ereditato un'altra natura, la somma dello sfruttamento moderno ed i resti non devastati: una seconda natura che ha la sua propria bellezza e le sue proprie leggi, un mondo entropico e di estrema fragilità.

Sono inoltre cambiate le coordinate per relazionarsi a questo nuovo paesaggio-individuo, amalgama artificiale e naturale al contempo, sono cambiate le misure, i rapporti scalari, le unità di misura stesse. Anche in questo caso è necessario ridefinire i termini:

- **Luogo:** Non è ormai il luogo specifico quello di cui va interpretato il genius loci, bensì il pianeta o il cosmo. La madre terra, un tempo grande sconosciuta, viene progressivamente invasa dall'uomo che si affranca dalla paura dello sconfinamento. Con la conquista dello spazio, la Terra vista dalla Luna viene sottomessa e finalmente vinta, ma al tempo stesso se ne scopre tutta la fragilità di organismo unico. Improvvisamente i rapporti di forza si invertono, l'uomo capisce che può agire e interagire con le forze naturali, sospinto da una nuova consapevolezza: "La nuova natura non è soltanto, in quanto tale, globale, ma reagisce anche globalmente alle nostre azioni locali. Occorre quindi cambiare direzione e lasciare la rotta imposta dalla filosofia di Cartesio. Per via di queste interazioni incrociate, il dominio dura solo per breve tempo e si volge in schiavitù; così la proprietà resta



16. il fungo di Nagasaki, 1945
17. crollo delle Twin Towers, 2001



un possedere rapido o si conclude con la distruzione". (M. Serres, 1990).

- **Spazio:** L'organizzazione dello spazio non è più riconducibile a un sistema di elementi singolarmente identificabili, e la stessa architettura ha incorporato una maggiore complessità di spazio e geometria. Il suolo si frattura e si modifica, l'edificio intero entra nel paesaggio e il paesaggio entra nell'edificio, sempre con un modo doppio di relazionarsi al luogo: sottrazione e addizione, frammentazione e compattezza, com-penetrazione tra il fuori e il dentro. Spazi ripiegati che presentano una maggiore continuità tra interno ed esterno, eliminando una netta identificazione tra il dentro e fuori.

- **Spazio-tempo:** Già dall'epoca moderna la categoria dello spazio è considerata in rapporto al tempo per poter leggere e descrivere un progetto di architettura, un'unica misura non più due categorie distinte. Entrambe le categorie sono ora cambiate: lo spazio, considerato nelle sue molteplici forme, sottoposto a tensioni trasformative come prolungamento tra due condizioni antitetiche, intermedio tra i ripiegamenti della materia e tra gli stati della stessa; il tempo, nelle diverse forme di permanere nella trasformazione, talvolta memoria come continuità di tempi passati e presenti, talvolta assenza nella a-temporalità delle emozioni, ma anche forza della natura come dis-creazione e rovina. La categoria allora si può riformulare come spazio-tempo del passaggio, una categoria che include il dinamico, l'informatzionale, l'intermittente, il topologico, il reale-virtuale. Il passaggio è la mescolanza, che racconta il fluire da un termine a un altro, l'erranza che trasforma il volume tridimensionale del moderno nel paesaggio costruito della contemporaneità.

Dialettica: l'amalgama di natura e artificio

Il materiale ereditato dalla modernità, quell'amalgama di natura e artificio è divenuto la consistenza del presente. Ciò implica l'aggiustamento di antichi saperi e la costruzione di nuovi linguaggi, linguaggi che passino dall'opinione all'azione, per mostrare tanto la nuova posizione raggiunta, quanto le sue implicazioni pragmatiche, le forme metodologiche e procedurali che comporta. Bisogna osservarlo nelle sue manifestazioni, nei differenti modi in cui si presenta, muovendosi dalla gran scala alla scala microscopica.

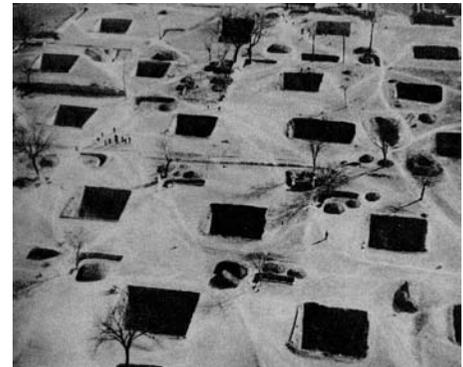
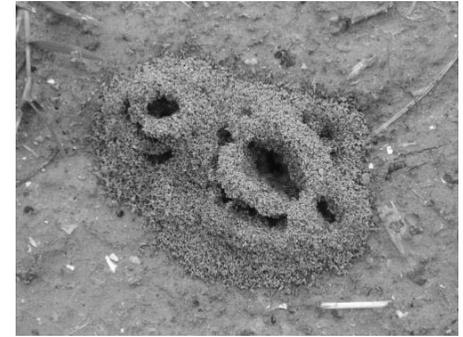
Già nel concludersi dell'esperienza moderna, si cominciava a guardare con interesse la trasformazione in atto delle città e del territorio. Così si esprimono due osservatori del fenomeno urbano:

"La città è un fatto naturale come una grotta, un nido, un formicaio". (Mumford, 1938).

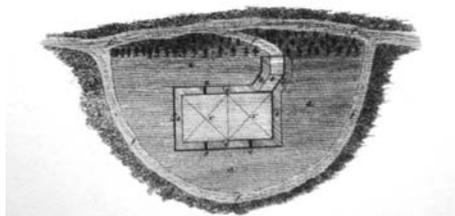
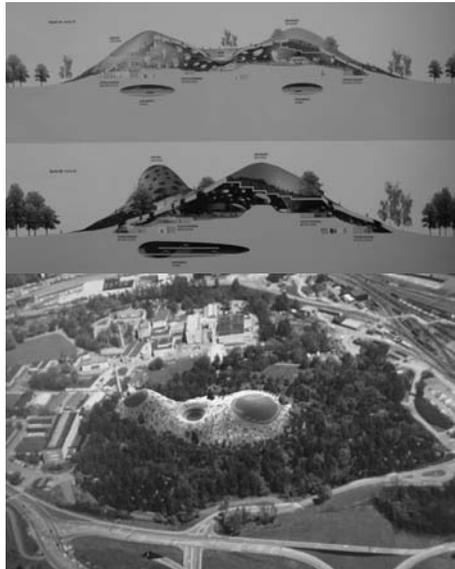
"La città, più delle altre opere d'arte, è oggetto di natura e soggetto di cultura". (Levi-Strauss, 1955).

tanto da far apparire privo di senso il motto che aveva animato il progetto di I. Cerdà: trasformare il rurale in urbano e l'urbano in rurale, laddove la distinzione tra l'uno e l'altro si è dissolta in un'unica amalgama.

Oggi assistiamo al proliferare di una letteratura, non solo disciplinare, intenta a descrivere i fenomeni che interessano il territorio, riportandone il carattere ibrido e metamorfico. Nuovi termini fioriscono per spiegare lo sviluppo urbano, hanno il carattere dilagante di un vegetale parassitario e quello mutante di un esperimento di genetica: città contemporanea, città-territorio, città diffusa, megalopoli, ipercittà, assemblaggio di frammenti eterogenei, accostamento paratattico e anacronistico di oggetti-soggetti-attività-temporalità, sistema dinamico risultato da un processo di accumulo. Termini che descrivono l'urbano come risultato di una sproporzionata crescita, ormai esteso a tutto il territorio tanto da prevalere o coincidere con esso. Dunque, il territorio non è qualcosa di dato, non è più spiegabile con i termini che lo hanno contraddistinto storicamente, ma acquista attributi e caratteri che sono propri di quell'amalgama di natura e artificio. Esso è frutto di una condensazione, appare



19. formicaio
20. abitazioni in Loess, Cina



21. Mvrdv, *Collina di silicone*, proposta per la sede delle Poste di Stoccolma, 2001
 22. J. G. Grohmann, architettura sotterranea, 1796

come un non-luogo generalizzato in cui le gerarchie non sono più evidenti, contiene una quantità di spazi non urbani, chiamati natura, che restano inglobati come frammento fra i frammenti, fra le grandi strutture e reti metropolitane.

In questo perdersi di scale fra micro e macro, perfino elementi geografici come colline, valli e riserve naturali assumono la condizione di luoghi interni alla metropoli diffusa, giocando il ruolo dei giardini nella città ottocentesca. Pezzi di territorio inglobati entro il paesaggio urbano, che rappresentano luoghi di sperimentazione di una nuova condizione, non più natura, non del tutto artificioso, per cui non è più possibile un atteggiamento esclusivamente di conservazione naturalistica. Infatti siamo ormai giunti a una condizione urbana destinata a subire una contrazione piuttosto che un'espansione, e sempre più si verifica che ciascun territorio ha un valore insostituibile, che scaturisce proprio dalla compresenza stratificata di elementi naturali o artificiali. Bisogna dunque imparare a capire questo amalgama frutto di una combinazione complessa, seppure di elementi semplici, perché il solo sguardo non ce ne può più spiegare la ragione, facendoli apparire irriducibilmente caotici.

È necessario dunque supportare lo sguardo con altri sensi che possano meglio percepire la consistenza del presente, imparare a manipolare l'amalgama di materiali, che essendo il risultato di un'ibridazione continua di natura, architettura, tecnologie e contesti, può essere compreso solo attraverso una sensibilità che affonda nella materia le sue radici, una sensibilità tattile. In questo senso gli architetti I. Abalos e J. Herreros (1997), ritengono di dover *"trovare il substrato poetico di questo magma, interpretarlo come qualcosa che ci sta invitando a sperimentare un modo nuovo di guardare la città e, attraverso di esso, raggiungere una dimensione critica. Noi pensiamo che questo materiale, la dissoluzione dell'opposizione natura-artificio che possiamo vedere a ogni livello, coinvolga un programma di lavoro che altro non è se non la riscoperta, attraverso l'architettura, del pensiero dell'uomo contemporaneo"*.

Ritegno

“La saturazione del territorio produce un’energia che continua a rimanere incomprensibile, ciò è dovuto al fatto che il nostro repertorio di immagini si fonda su una logica espansiva. (...) Tradizionalmente l’architettura è stata intesa come un sistema semiotico volto ad esprimere un processo definito di espansione della materia, ma stiamo passando da un’epoca tesa a liberare e rilasciare energia ad un’altra caratterizzata dall’implosione. L’implosione implica il superamento di una cultura semiotica ossessionata dal problema della rappresentazione a favore di una nuova sensibilità, di una cultura preoccupata, soprattutto, degli effetti plastici e tattili. La sensibilità post-semiotica, la cultura dell’effetto hanno come conseguenza che il vedere non è più essenziale per comprendere la differenza tra le rappresentazioni e i loro significati, ma che essenziale è il tatto, la manipolazione tattile”. (Eisenman, 2000).

La tecnica deve imparare il riserbo, l’architettura insieme a questa il ritegno. Contrarsi fino a ritrarsi, che sia in profondità, nelle viscere della terra, scavando nuove miniere e cave o dissolvendosi fino a scomparire, attraverso pieghe e porosità, rovine e discreazione. Costruire distruendo, ritraendosi.

“La barbarie segue la legge unica. La legge di espansione. Quella dei gas. Essi si propagano. Il barbaro si diffonde.” (M. Serres). La natura è fatta di ritegno, di limite all’illimitato. Creiamo porosità!

Il nuovo può nascere da questo chiaroscuro, da un nuovo pittoresco?

Infondo B. Taut rifugge dagli eccidi di massa della prima guerra mondiale, rifugge *la violenza che si diffonde*, ritirandosi nelle sue Alpine-architecture. *Si abbandona alle ambivalenze dell’immaginario: per resistere alla guerra “sogna granito”*: e *ripromettersi*, come scrive Bachelard, *di restare intimamente insensibile a tutti i colpi a tutte le ingiurie, la sua contemplazione attivista delle rocce è davvero dell’ordine della sfida.* (Corboz, 1998).

Quanto ritegno di fronte all’espandersi del barbaro ha portato Eisenman a ritrarsi nella terra di Santiago de



23. P. Bruegel, *La torre di Babele*, 1563



24. P. Cézanne, *La montagna Saint-Victoire*, 1902-04

25. F. Bacon, *Figure in a landscape*, 1945

Compostela?

Di fronte a questi orrori oggi dobbiamo necessariamente non tanto chiudere gli occhi ma abbassarli, e non per timidezza, ma al contrario per coraggio, per poter guardare in faccia non la Fine della Storia, bensì quel "superficie-superficie" il cui confine terra terra è visibilmente al di sotto di noi, nell' HUMUS di una statica che ci sostiene dalla notte dei tempi.(...) C'è qui come un ritorno del calpestato e del rimosso dal piede! Non si tratta di un ritorno alla Terra Madre delle origini panteiste, ma del ritorno a un' empatia terrena con l'oggetto enigmatico di cui ci parlava in termini così esatti il nostro filosofo della percezione, a proposito di quella Natura che non solo ci circonda da tutte le parti, ma che ci abita da così tanto tempo. (Virilio, 2005).

L'uomo dovrebbe rinunciare al dominio unico. Il grattacielo cade, si trasforma in grattasuolo. La montagna di Saint-Victoire si disgrega: i grigi del cielo invadono il monte e la pianura come il verde degli alberi colora le nuvole. La figure in a landscape di F. Bacon viene erosa divenendo una figure in a land-scaped. Il suolo diviene sincopato, lo sfondo si erode, si corrode, si dissolve includendo la figura. In Bacon lo sfocato diviene preparazione al procedimento di pulitura locale, tratto a-significante, che per l'architettura senza architetti rende unico il fondo e la figura, oggetto isolato e paesaggio muto.

Da sempre l'uomo lascia traccia della sua presenza sulla faccia della terra agendo sulla natura per impadronirsi delle sue risorse e trasformarla nella propria dimora. L'ambiente si è così riempito di oggetti artefatti, rilievi, coltivazioni e scavi che, anche se portano inequivocabilmente l'impronta umana, finiscono per appartenere al paesaggio come sua ulteriore componente.(...)il diffondersi della natura non sia equivalente a una profanazione della natura, bensì a una esaltazione della sua sacralità, del suo insostituibile valore di riferimento per chi la abita o l'attraversa. (Carlos Martí Aris,).

Dalla contrazione e dal ritegno nasce la porosità, ancora iscritta nell'ellisse tra il pieno e il vuoto, il pesante e il leggero. La materia si ritrae creando spazi abitabili.

ATTRAVERSO IL PITTORESCO

Dal Grand Tour alla navigazione satellitare

Abbiamo definito *amalgama* il materiale eterogeneo ereditato dalla modernità e descritto in tempi più prossimi a noi da autori come Levi-Strauss o Corboz, ma qual è l'antecedente, in quale corrente culturale si ravvisa un gusto o compiacimento per la mescolanza, sia anche puramente come piacere estetico?

Si potrebbe dire che il tema della mescolanza tra natura e artificio ha una sua maturazione, raccogliendo elementi da tutto ciò che l'aveva preceduto, nella rivoluzione estetica che alla fine del secolo XVIII propone il *Pittoresco* come una categoria che adotta il modello empirista della natura come canone estetico applicabile indifferentemente a un fiume o a una strada, a una montagna o a un edificio. Il suo ideale estetico si è definito negli scritti di W. Gilpin, U. Price, R. P. Knight, ma era già presente già da prima nell'arte, la letteratura e la sensibilità di tutto il secolo e in parte anche di quello precedente. *"I principi da cui esso muove (osservare, sentire, capire ciò che appare intorno a noi secondo varie età, intreccio, irregolarità, ruvidezza in un percorso di 'effetti' che ha trame oggettivistiche o associazionistiche) rappresentano un modo di vedere, leggere, contemplare il paesaggio che permette al pittoresco, denunciato spesso come un artificio per via delle miglione che intende favorire di essere il veicolo per un sentimento universale. Si opta, con queste poetiche che si svolgono parallelamente all'indagine positiva delle scienze naturali, per un coinvolgimento di tutti i sensi, ma il punto di partenza è la teoria dell'occhi pittorici che è comunque un occhio mobile, non una visione statica"*. (Milani, 2006).

L'attualità di questo pensiero sembra ampiamente riflettere la società e la produzione architettonica contemporanea, caratterizzata – nella perdita di senso delle grandi narrazioni e nel superamento delle rigide polarità del moderno – da un rinato pragmatismo; dall'accettazione della caducità, della frammentazione, della discontinuità; da una proliferazione semantica come polisemia e ambivalenza dei linguaggi, frizione, opposizione e contestazione di ogni ordine costituito, tolleranza verso la difformità, il disarmonico, il deviante e il brutto, conseguenza

– come scrive il sociologo francese Michel Maffesoli – di una rinnovata vitalità che è sintomo dell’effervescenza della nostra complessità.

L’ispiratore del gusto pittoresco è stato, secondo R. Milani (1996), Salvator Rosa, che già nel seicento usa questo termine non solo per descrivere tecniche del dipingere ma per dichiarare uno stato d’animo. Il suo nome ricorre nella letteratura dei viaggiatori del 700 proprio per la capacità della sua pittura di rappresentare quel gusto del *sublime* attraverso cieli tempestosi, rocce a strapiombo, scenari drammatici in cui appare una mescolanza “di orrore e di domestico, di piano e di scosceso”. (S. Rosa, Odi e lettere IX, cit. in Milani, 1996)

Nel design pittoresco dei giardini la natura non è un paesaggio-naturale, ma come in Salvator Rosa un manufatto culturale, il frutto di un raffinato piacere estetico. La natura già non naturale dei luoghi, viene ulteriormente *coltivata* dalla pratica di viaggio dei Grand Tour, attratta dall’emozione di luoghi fisici che si rivelano, dinamicamente, in itinere al fine di essere consumati. La pratica del Grand Tour, dalla metà del secolo XVII e nel corso del Settecento è concepita come un viaggio di iniziazione per gli intellettuali inglesi e tedeschi. Nella sua evoluzione vede crescere durante il XVIII secolo l’interesse per il paesaggio e le rovine intese come mescolanza di natura e artificio. La diffusione delle viste di Roma incise da Piranesi valorizzano ulteriormente il gusto per la rovina e trasformano il Grand Tour in una verifica dal vivo di quelle rappresentazioni, qualcosa di molto vicino a una concezione odierna del turismo, e che da allora ha caratterizzato ogni forma di viaggio.

Nella seconda metà del Settecento W. Gilpin risveglia l’interesse per il piacere di percorrere regioni dalla topografia particolare, attraverso i suoi libri, che possono considerarsi antecedenti delle guide turistiche. In queste vere e proprie guide vengono descritti i luoghi da visitare e le attività da compiere, attraverso esse si diffonde il pensiero pittoresco e si dà il primo impulso a quella che diventerà successivamente l’industria turistica.

La versione minore del Grand Tour è l’escursione pittoresca promossa da W. Gilpin, che permette di ampliare a un più grande pubblico l’esperienza del viaggiare, una sorta di *mini tour*, che vede compressi i tempi (da due

anni a quattro settimane) e ravvicinate le mete (dal viaggio in Italia a quello in Inghilterra). Questa intuizione che veramente apre le porte alla concezione contemporanea del viaggio, consolida al tempo stesso la vocazione e l'attività turistica come momento culminante dell'estetica pittoresca, in cui si ha modo di contemplare e comprendere gli accidenti naturali e gli elementi costruiti come un tutto articolato.

L'esperienza dei tour contribuisce lungo tutto il secolo successivo e oltre, all'apprezzamento non solo della rovina come sintesi di natura e artificio, ma anche della montagna e dei paesaggi alpini, interpretati da Viollet-Leduc e da Taut come fonte di ispirazione per il progetto architettonico.

Si può affermare che quella forma di turismo breve, inaugurata da W. Gilpin, come possibilità di fruire di una conoscenza e di un godimento visivo diretto, seppure in tempi ristretti, si è oggi ridotta ulteriormente, trasformandosi da mini tour a express-tour, come forma contemporanea di fare esperienza dello spazio mondiale attraverso l'uso di software informatici, come Google-Earth o Live-Search, che consentono la vista satellitare sul globo senza muoversi dalle proprie case. Anche nell'uso di questi software si può ravvisare un certo compiacimento pittoresco: avete mai provato ad osservare il territorio dall'alto consentendo allo sguardo di fondere le forme naturali a quelle artificiali nella grande varietà distribuita sul globo? L'utilizzo di questo strumento consente senz'altro come ha già fatto tutta l'estetica pittoresca di attingere alle forme naturali del territorio, allora a una scala rapportabile alla visione dell'occhio umano da quella della rovina a quella delle montagne, ora alla scala dello sguardo satellitare, utilizzando i materiali osservati come riserva di immaginario da elaborare nel progetto architettonico.

L'evoluzione dell'escursione pittoresca ideata da W. Gilpin, dà anche origine, come prima concezione di turismo accessibile non solo alle classi alte ma alle fasce borghesi, al successivo turismo di massa. Già nel XIX secolo lo spazio pittoresco confluisce nello spazio turistico, con tutte le mistificazioni che questa attività ha implicato nel secolo XX. Un'attività in grado di modificare almeno con la stessa violenza dell'industrializzazione la geografia



1. Ocean Dome di Miyazaki
2. Tropical Island, virtual tour di Berlino

immaginaria dei cittadini occidentali, con la loro gestione del tempo libero. Passando per il turismo di massa e per quello mordi e fuggi dei pacchetti preconfezionati dalle agenzie di viaggi, il tempo di viaggio si è progressivamente ridotto, senza ridurre le mete che vengono toccate, quante volte si assiste al rapido passaggio di autobus di turisti, che neppure si fermano dinanzi ai monumenti consentendone la sola visione in movimento o talvolta una rapida sosta, il tempo di uno scatto e via?

La conformazione di uno spazio turistico in grado di ricevere le sempre maggiori masse di viaggiatori mordi e fuggi, caratterizza la geografia del territorio e delle città almeno quanto le visioni dei viaggiatori del Grand Tour condizionavano le architetture del loro tempo. Non è anche questo pittoresco?

Villaggi turistici, parchi tematici, zoo safari, non sono tutte forme di amalgamare la natura all'artificio, di modificare la geografia rendendola più accogliente per un turista che ha poco tempo e vuole fare un'esperienza quanto più simile all'immagine che ha ricevuto dal depliant che gli è stato mostrato in agenzia?

Nello spazio turistico l'esotico è il qui ed ora che tutti desideriamo, gioco illusionistico che trasforma la geografia in gigantografia, carte da parati del nuovissimo mondo globale. Dall'Ocean Dome Phoenix Seagaia Resort di Miyazaki (Giappone), il più grande parco acquatico coperto del mondo, all'enorme hangar per dirigibili nei pressi di Berlino, in cui l'ex armatore Colin Auun ha stipato gli angoli più cartolineschi di Thailandia, Giamaica, Mauritius, Brasile e Kenya con piante tropicali, cascate e finti uccellini che cinguettano dagli altoparlanti: i paradisi artificiali si moltiplicano, trasformando queste enormi sfere sovranaturali in altrettante copie del mondo. La cartolina è riproduzione del mondo che diviene mondo, in una incessante carenza di tempo lo spazio si moltiplica in copie sempre uguali di se stesso. Il viaggio pittoresco, il Gran Tour è divenuto così piccolo da scomparire, come uno dei tanti pixel che compongono l'immagine-Terra nelle viste satellitari. La Terra sarà così tante volte vista ed esplorata che perderà la varietà e la sorpresa che il pittoresco cercava. Infondo l'esplorazione della Terra non si è forse conclusa con il lancio dei primi satelliti nello spazio?

Dalla visione diretta del Gran Tour, che era possibile solo affrontando un lungo viaggio a quella satellitare che può essere compiuta da casa nostra, lo spazio si è compresso tanto da rendere superfluo il viaggio, ci sono ormai zolle di mondo che si spostano per noi anche fisicamente e non solo virtualmente, come l'attrazione nell'attrazione delle navi da crociera-parco dei divertimenti concepite dai NL-Architects che inglobano in un unico fantaprogetto le due icone turistiche per eccellenza. Isole o navi, località geografiche o geografie localizzate?

Immagini esotiche che si muovono per noi, facendoci attraversare molteplici illusioni ottiche in un planetario gioco di rifrazione ottica in cui il viaggiatore vede solo quello che è preparato a vedere. Caleidoscopici mappamondi contemporanei, come i parchi a tema costruiti con pezzi di mondo incollati gli uni sugli altri, o le immagini del film "The Last Tour" di Marine Hugonnier, presentato al MART nel 2006, che confonde i picchi innevati delle Alpi svizzere con quelli replicati a Disney-land.

Come dichiarava J. Baltrusaitis (*Jardins, pays d'illusion* 1977 e 1981; ora in *Aberrations*, Fiammarion, Paris 1983), il paesaggio reale è come un'ombra che si sviluppa nella stessa direzione e in funzione degli stessi fattori, lungo i secoli e in ambienti diversi. La fantasia umana lavora per analogie e le stesse forme si ripetono in una specie di culto degli eccessi, allora le odierne illusioni ottiche non sono poi così diverse da quelle del giardino pittoresco. Come riporta R. Milani (1996), il mondo pittoresco è come una macchina dell'illusione, punto di vista che invita a vedere paesaggi fantastici e paesaggi reali che si inseguono: *"Nel giardino pittoresco i paesaggi si accumulano come le meraviglie ammassate nelle vetrine di un cabinet di curiosità, di una Kunst und Wunderkammer all'aperto"*. Continua un'aspirazione alla meraviglia che si era manifestata sin dall'antichità, ma che era divenuta di moda soprattutto dall'età del Rinascimento fino al Barocco e al Rococò. In essa il paesaggio è un'immagine del mondo in un disegno di totalità, eternità, bellezza secondo commozioni nostalgiche e malinconiche. L'illusione qui è intesa come un microcosmo nel segno di una filosofia della terra, di un pensiero della nostra origine affettiva della natura, alla luce di una speranza dell'umanità.



3, 4. R. Smithson, *Floating Island*, 1970
5. NL-Architects, *Cruise city-city cruise*, 2003



Con tutte le sue stranezze (dal padiglione orientale alla capanna rustica, dalla piramide alla grotta), il giardino paesistico (Rousham, Claremont, Esher, Carlton House, Chiswick, Stowe, ecc.) è, nella fusione di esotismo e selvatichezza, un cabinet di meraviglie, favola e sogno dell'umanità. Esperienza straordinaria dell'immaginazione e dei sensi che realizza, come Baltrusaitis aveva già messo in luce sin dal 1962 (Eighteen Century Gardens and Fanciful Landscapes in «Magazine of Art», Aprili 1962), autentici compiacimenti dell'occhio. Ricordiamo il cofanetto di J. Zahn i cui specchi interni facevano giocare immagini diverse della natura. Il giardino, in questo caso, si mostra come dentro un'architettura fantastica, una visione magica e onirica”.

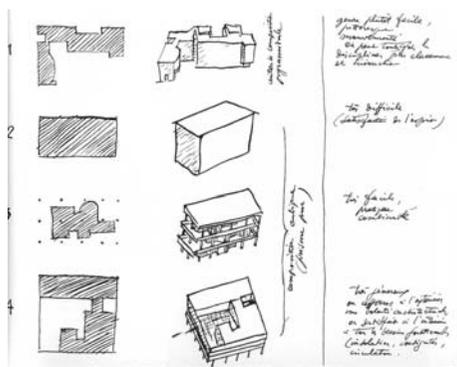
“Un piacere dell'occhio che si accende ancor più con l'uso della cosiddetta lente di Claude: uno specchio concavo dalla colorazione grigia che permette di sfumare i contorni dell'immagine riflessa. Il paesaggio vi appare come in una camera oscura evocando, un certo colorismo alla Lorrain. Vengono ad animarsi bozzetti pittorreschi verso i quali l'osservatore agisce come spettatore in un teatro della visione”.

“Baltrusaitis narra dello stupore di William Gilpin (A Dialogue upon the Gardens at Stowe, London 1745-49) quando, adottando vari punti di vista mobili, ammira la grotta catottrica di Stowe con la sua profusione di specchi e di immagini riflesse della natura circostante. Gilpin aveva dichiarato: «Questi giardini sono un'ottima epitome del mondo»”. Da allora ad oggi abbiamo assistito, sul piano delle tecnologie, al declino dell'illusione e alla supremazia del virtuale, ma così come accadeva tra le macchine della visione e i giardini del Settecento, c'è un'intesa insospettata fra questi due inganni dei sensi o meraviglie.

Avanguardia nomade

Il pittoresco, che fuori dalla Gran Bretagna e dai paesi di cultura anglosassone come l'America del Nord, non ha mai avuto riconoscimento accademico ed ufficiale, non è mai scomparso dalla cultura figurativa e dal bagaglio culturale tradizionale degli architetti del primo Novecento, in tal modo è sopravvissuto con lunghe radici sotterranee fino alla contemporaneità. Ma le radici nel loro percorso talvolta riemergono, anche nell'insospettabile distacco dal tema di un coinvolgimento tra architettura e natura che appartiene a la gran parte della tradizione del moderno, dando luogo a interessanti intuizioni. Il pittoresco è stato, quindi, utilizzato come il luogo da cui desumere le regole che servono per riconoscere e rimettere assieme parti eterogenee appartenenti a tradizioni architettoniche che si manifestano all'apparenza compatte come quella del Movimento Moderno. Potrebbe dirsi che più che imporsi come criterio estetico e formale, il pittoresco ha contribuito allo sviluppo della cultura della visione, della percezione, e della riflessione sul ruolo dell'osservatore: *"Il primo svago del viaggiatore pittoresco è (...) l'aspettativa di nuove scene che di continuo si aprono e si offrono alla sua vista"*. (W. Gilpin).

Nel passaggio dall'ottico all'apico o dal *sight-seeing* al *site-seeing*, come definito da Giuliana Bruno (2006) nel suo *Atlante delle emozioni*, il moderno occhio itinerante è passato dalle vedute di giardini ad abbracciare ambienti più vasti: *"Il pittoresco, è stato un evento fondamentale nella moderna costruzione dello spazio. (...) tuttavia, il concetto spesso frainteso, deprecato e spesso ridicolizzato di pittoresco è oggi rivalutato in una serie di campi e considerato una forma moderna di visualità e di estetica, peraltro significativamente incarnata nel pittoresco moderno"*. Anthony Vidler e Vincent Scully, mettono entrambi il pittoresco in relazione all'architettura di Le Corbusier, secondo entrambi questa corrente di pensiero ha avuto un ruolo decisivo per l'architettura moderna: basti pensare alla passeggiata architettonica pittoresca tradotta nella modernità nella celebrata promenade architecturale lecorbuseriana. Ecco che la forza del pittoresco ha compiuto un doppio movimento



7. Le Corbusier, 1929
8. Maison La Roche, 1929

spostando in un campo considerato altro, quello dell'architettura, una pratica appartenente all'osservazione del paesaggio, così compiendo, in termini deleuziani, una *deterritorializzazione* per poi *riterritorializzarsi*. L'osservazione del paesaggio si trasforma in consumo dello spazio: avanguardia nomade. Così Le Corbusier rileggendo una delle sue quattro opere del 1929, Maison La Roche, commenta nell'*Oeuvre Complete* (vol. 1): "*Genere piuttosto facile, pittoresco, movimentato. Si può tuttavia disciplinare per classi e gerarchie*" (trad. propria), per poi affermare nello stesso anno, a proposito della medesima architettura: "*il dentro fa i suoi comodi e spinge il fuori a formare le sporgenze ed i diversi profili*" e ancora "*la consapevolezza del già accaduto è il miglior trampolino per progredire*". (Le Corbusier, 1929). In questa sequenza di affermazioni Le Corbusier sembra aver maturato una propria modalità di attingere dalla storia e non solo da quella dell'età classica, ma inaspettatamente anche dal Pittresco. In particolare sembra riferirsi all'estetica pittoresca per costruire una nuova scena urbana: il trattamento "*naturalistico*" di casa La Roche è dato dai volumi sospinti all'esterno, come a cercare il paesaggio, che penetra attraverso la finestra in lunghezza. L'interno è una soglia, anticipa la tripla altezza della hall, spazio poroso in cui aperture e lucernari permettono di moltiplicare la penetrazione di luce e cielo. Affacci e spazi inattesi introducono la città nella calma domestica di uno spazio interno, ricreando una permeabilità al paesaggio simile a quella Pittoresca.

A villa Savoye, invece, a un involucro esterno non solo apparentemente separato dalla natura, fa da contrappunto un interno in cui si riverberano gli echi del procedere di casa La Roche. Ciò che poteva sembrare il monolite più duro si scopre permeabile, lascia filtrare il paesaggio, il viso stesso non è più rappresentazione dell'interno, ma scambia la sua pelle con il paesaggio: nuova porosità. L'architettura descrive un transito attraverso spazi di luce. Lo schermo, parete bianca del Moderno è il luogo dove si proiettano i desideri geopsichici del viaggiatore immobile. Il suolo attraversa verticalmente l'involucro, ricomparendo in alto, nella terrazza-giardino. Qui l'orizzonte si avvicina, facendo scorgere urbane presenze: la dissoluzione tra città e campagna è av-

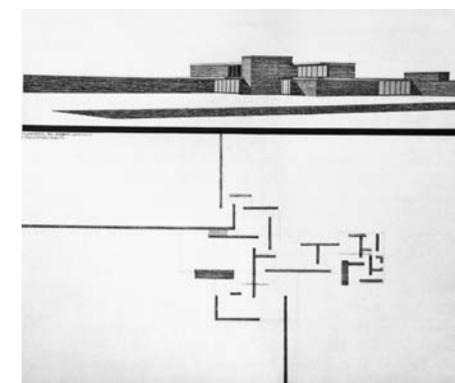
venuta.

Il concetto di *promenade architecturale* e la sua messa in opera nella villa La Roche, in villa Savoye o, più tardi, negli edifici indiani e nella casa Currutchet a La Plata, si può considerare il risultato conseguente di quell'attenzione alla "visione peripatetica" dello spazio, e al cinematismo nella composizione. La *promenade architecturale* è il meccanismo con cui si sviluppa il movimento sequenziale e ascensionale all'interno degli edifici, in grado di collegare visivamente e percettivamente gli spazi della casa e l'interno con l'esterno; rompe la rigidità spaziale sia in pianta sia, soprattutto, in alzato e quindi in sezione; in una parola, introduce il movimento come categoria di definizione spaziale.

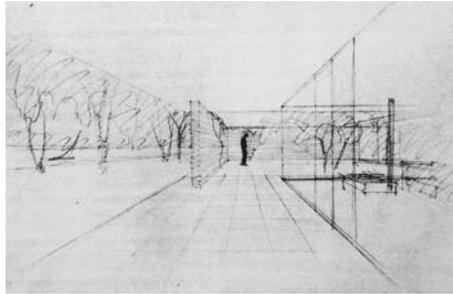
L'interesse per la visione dinamica dello spazio è poi riportato da Le Corbusier nell'ambito del paesaggio urbano. Si pensi per esempio al progetto per il palazzo dei Soviet a Mosca e alla famosa comparazione con la Piazza dei Miracoli di Pisa: lo spazio è risolto da un sistema di tensioni interne fra i corpi distinti delle singole architetture e dal loro rapportarsi a un orizzonte che li raccorda (il muro del camposanto a Pisa, il fiume a Mosca) ed è di nuovo uno *spazio topologico*, non misurabile con categorie euclidee.

L'interesse di Le Corbusier, ampiamente documentato, sia per lo "spazio topologico" che per la "visione peripatetica" non è ancora riconducibile ad un'estetica pittoresca?

Ma c'è ancora un limite alla completa fusione dell'architettura alla natura che, nonostante l'avvicinarsi ai procedimenti e all'estetica pittoresca, rimangono in Le Corbusier irrimediabilmente separate: è la scatola bianca che costituisce l'involucro delle sue prime opere. La "pianta libera" di Mies, più di quella di Le Corbusier, libera lo spazio dalla struttura e conseguentemente dall'involucro. Lo spazio diviene fluido e non c'è più corrispondenza tra contenuto e contenitore, non ha più ragione la distinzione fra esterno e interno, sparisce il concetto di facciata: lo spazio non è più simmetrico né assiale diviene dinamico, materia fluida. "La tensione verso la periferia del nuovo spazio – la perdita del centro – spinge da un lato all'esplosione dell'oggetto e alla compromissione



9. Le Corbusier, *Ville Savoye*, la "promenade architecturale"
10. Mies Van der Rohe, *Villa di campagna in mattoni*



11. Mies Van der Rohe, Padiglione di Barcellona, 1929

interno-esterno, dall'altro alla percezione dello spazio non più come vuoto ma come materia corporea". (Bocchi, 2006).

La lettura dell'opera di Mies attraverso l'estetica pittorresca si può tentare mediante l'osservazione delle architetture come composizioni di oggetti nello spazio, prove di scrittura poetica, questa può fornire degli strumenti per farlo uscire dall'immagine che gli era stata costruita addosso di architetto freddo, razionalista e tecnologo. Non si intende qui dimostrare quanto Mies abbia desunto dal pittorresco, ma osservare e leggere le sue architetture attraverso i criteri compositivi che il pittorresco ha elaborato. Una strada potrebbe essere quella indicata da I. de Solà-Morales: *"l'architettura radicale miesiana è un blocco consolidato e permanente di produzione di sensazioni"*. (de Solà-Morales, 1994).

La disposizione degli oggetti, l'individuazione di regole compositive, sembra ricorrere a principi topologici, gli oggetti si posizionano in funzione della definizione degli spazi relativi, delle viste che svelano e di quelle che celano. La composizione degli oggetti mira a determinare luoghi all'interno dello spazio, *"arte topologica, in quanto ha assunto l'oggetto o l'immagine stessa in pura accezione topologica, occupando concretamente e basicamente uno spazio invece che presumerlo in astratto"*. (M. Calvesi, 1966).

Nelle case di campagna lo spazio è esteso, le prospettive si allungano sull'esterno, e lo spazio fluisce indifferenziato, mentre nelle case a corte, Mies rinuncia alle grandi distanze a favore di paesaggi architettonici che compone egli stesso: se il paesaggio naturale non è sufficientemente pittorresco, saranno i materiali utilizzati a creare una nuova naturalità: paesaggi minerali.

Il comporre alla maniera pittorresca sta nella serie di relazioni che gradualmente si rivelano all'osservatore quando egli si muove nella scena, in tal modo si riduce in unità la varietà: *"tutto ciò che si compone di parti può offrire riunioni di una varietà infinita, più o meno comuni, più o meno rare, più o meno in relazione col bisogno che ha l'anima nostra dell'unità nella varietà e di varietà nell'unità"*, questo è Quatremere de Quincy alla voce pit-

toresco e quasi a suffragare questa interpretazione alla voce unità scrive: *“L’unità... non è offesa da certe disposizioni che tendono a mettere in opposizione delle forme differenti e dei contorni diversi. L’unità che ha bisogno di varietà non disdegna certi contrasti in pianta”*.

Nel Padiglione di Barcellona, Mies utilizza la pratica di interporre tra l’osservatore e l’oggetto di contemplazione uno specchio d’acqua, la stessa che era tra le più diffuse nel rimodellare i giardini inglesi, dove l’area di fronte alla residenza principale veniva allagata, fino a fare dell’associazione edificio-paesaggio fluviale uno degli emblemi e degli strumenti fondamentali della composizione pittorica con tutte le sue declinazioni.

Un altro tema dell’architettura di Mies che lo avvicina al pittoresco è l’infinita, la costruzione di paesaggi artificiali. Tafuri e Dal Cò hanno riconosciuto un ruolo importante ai diaframmi vetrati delle ville, delle case a corte e del padiglione di Mies: *“le forme pure rivelano una continuità spaziale apparente; le trasparenze divengono invalicabili diaframmi... le superfici vetrate di Mies divengono il vetro di un quadro, un modo per dividere lo spettatore dall’oggetto della sua contemplazione... L’ambiente circostante non è nulla più che distante spettacolo”*. Si ritrova nel dispositivo spaziale dei diaframmi di vetro l’analogia con la tecnica degli *“ha-ha”* introdotta da William Kent per cingere i giardini, dissimulandone il limite e offrendo all’occhio un’illusoria continuità con il paesaggio, che entra a far parte del giardino.

Lo stesso tema dei paesaggi artificiali è portato da Mies all’interno degli edifici attraverso il tema delle specchiature, delle superfici lucide e riflettenti. Risulta interessante l’interpretazione che ne dà Alison Smithson, successivamente alla sua ricostruzione, andando a leggere il padiglione addirittura come un giardino: *“ciò che non poteva essere apprezzato prima che diventasse una colorata realtà è la sua somiglianza con una foresta. Nell’edificio di Mies gli spazi contenuti nel travertino diventano delle assolate radure, i marmi verdi sono la fitta vegetazione, mentre un raggio di luce attraversa una fessura e si cala in un nuovo ruolo come segnale della foresta, così che le strutture metalliche al di sotto della copertura diventano esili betulle”*.



Mies si inventa un paesaggio artificiale di muri, pannelli di marmo o legno, un paesaggio minerale di marmi, lastre di vetro e statue, trasformando l'edificio in natura. La compenetrazione tra interno ed esterno è illusoria: la natura può essere sostituita da un montaggio fotografico come nella *Casa a tre corti*, e divenire oggetto di pura contemplazione. Il rapporto naturale con l'ambiente è mistificazione, sostituito da una costruzione artificiale, mentre la natura è trasformata in illusione ottica: il cui valore non è superiore a quello di un dipinto. Le superfici vetrate di Mies divengono il vetro di un quadro, un modo per dividere lo spettatore dall'oggetto della sua contemplazione. La natura, l'ambiente circostante non è nulla più che distante spettacolo.

La natura già non naturale dei luoghi è stata, come per il pittoresco, ulteriormente coltivata. Con le pratiche compositive del moderno viene introdotta una percezione dinamica dello spazio, attratta dall'emozione di luoghi fisici che si rivelano in itinere al fine di essere consumati. Il peripatetismo dell'elemento naturale come quello del giardino pittoresco si rivela rappresentazione geografica dell'eterotopia. La fruizione nomade della natura *"produce spaesamenti geopsichici, poiché è in grado di giustapporre in un unico spazio reale diversi spazi mentali e segmenti di tempo"*. (Bruno, 2006).

Nell'incorporare alla materia architettonica, che per buona parte del moderno era stata inerte e altro dalla natura e dalle suggestioni dinamiche del paesaggio, un livello emozionale, si dà impulso alla pratica nomade di consumo spaziale geopsichico, che intuita da alcuni autori, soprattutto legati alle avanguardie situazioniste del secolo XX, è ormai divenuta un tema dell'architettura contemporanea.

Dall'ottico al tattile

La seconda metà del novecento vede affacciarsi una nuova sensibilità estetica: il purismo lecorbuseriano si sporca, gli schermi bianchi dove l'osservatore proiettava i desideri di natura, si fanno ruvidi. La natura, prima soltanto esperita, desidera ora essere toccata. Si prosegue un percorso articolato che dalla *roughness*, la ruvidezza pittoresca teorizzata da Price e Gilpin, porta fino all'Ipertrofia tattile dei nostri giorni. La *roughness* che si esprime in un rifiuto dell'astrattezza e ritorno alla concretezza, non cade mai in un'estetica kitsch né nell'assemblaggio indistinto che caratterizza alcune mode del post-modern, non è mai vuoto formalismo, ma esigenza morale di verità, senza mascheramenti, è uso dei materiali allo stato puro, nella loro ruvidezza appunto. La *roughness* introduce la tolleranza verso la difformità, il disarmonico, il deviante che vengono visti con una nuova vitalità, che traduce la bellezza immobile del moderno in brutto animato, che poi diviene la bellezza animata propria del pittoresco. Il concetto di ruvidezza, inteso come assemblaggio disarmonico, che mostra i materiali nella loro verità è l'anticipazione del ready-made, che dopo le prime esperienze artistiche di Duchamp e Man-Ray produce oggetti fra l'arte e l'architettura come il Patio and Pavilion ideato da Paolozzi, Henderson e gli Smithson, per la mostra This is Tomorrow, organizzata a Londra nel 1956. Il Patio and Pavilion è *"un Temenos simbolico: un capanno metaforico in un cortile ugualmente metaforico, un'ironica reinterpretazione della capanna primitiva descritta nel 1753 da Laugier, nei termini dei cortili di Bethnal Green"*. (Frampton, 1982).

In quest'opera l'assemblaggio di oggetti casuali e rifiuti (ruote di bicicletta arrugginite, lamiera, una tromba ammaccata e varie altre cose) ha una chiara derivazione dadaista, che non solo promette un riscatto emotivo e *"d'azione"* dei materiali urbani dismessi e li trasforma in oggetti ready-made (pronti all'uso), ma presenta come metafora le tematiche dell'habitat che sarebbero state portate avanti dal Team X. Gli stessi Smithson così descrivono il loro Patio and Pavilion del 1956: *"With the transparent roof of the pavilion made to display Nigel's*



13. P. e A. Smithson, *Patio and Pavillon*, 1956

arrangement of the as found, the sand surface of the patio (ultimately) chosen to receive Nigel and Eduardo's tile and object arrangement, the reflective compounding walls to include every visitor as an inhabitant, the art of the as found was made manifest".

Cos'è il *As Found* degli Smithson se non la *roughness* propugnata dal pittoresco? Il *As Found*, letteralmente *come trovato* esprime uno stato originario della materia, così come quel principio di verità che contraddistingue l'estetica dal Pittoresco e che con una ininterrotta scia temporale giunge fino al Neo-Brutalismo. Uno dei caratteri principali della corrente architettonica cui aderiscono gli stessi Smithson è, infatti, proprio l'esibizione dei materiali espressi al loro stato naturale, secondo quanto codificato da Reyner Banham nel 1955 nell'articolo in cui definisce il movimento.

Ma in fondo lo stesso gusto per i materiali espressi nella loro ruvida verità appartiene anche a tutta una corrente di recupero della tradizione del vernacolo, che in particolare in Italia mette in discussione le idee del Movimento Moderno, sul finire della seconda Guerra Mondiale. Mentre in Europa infatti si cercavano da parte dei protagonisti di quel movimento, delle vie per dare continuità allo stesso, in Italia alcuni degli esponenti che pure avevano precedentemente partecipato ai CIAM vengono accusati di *tradimento*. Il *tradimento italiano* si consuma nel 1959 al CIAM di Otterlo (l'ultimo) con la presentazione da parte del gruppo italiano di opere come la Torre Velasca di E. N. Rogers o l'edificio di abitazioni a Matera di G. De Carlo, ma anche per opere precedenti come il quartiere La Martella o il Tiburtino tutte caratterizzate da risultati formali fortemente localizzati. In generale è tutta la *Ricostruzione*, in Italia, a essere vista come l'occasione per un ritorno ai valori della tradizione locale, espressa attraverso un uso di materiali economici ma durevoli e una ricerca di forme anonime, in grado di fornire quel senso di protezione e di recupero per le cose perse durante la guerra.

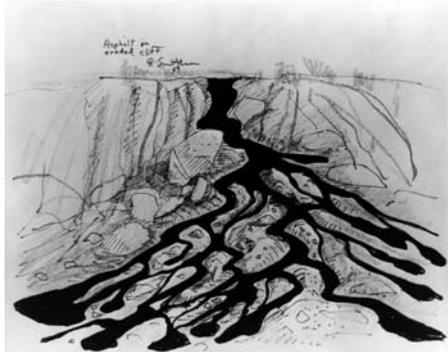
Questo sentire collettivo che sinteticamente viene definito *neo-realismo*, anche e soprattutto sotto la spinta delle potenti immagini cinematografiche, si esprime in un desiderio generale di ritorno alla realtà e alla sempli-

cià del quotidiano. Forse sono proprio le rovine e le macerie della guerra ad ispirare un ritorno a forme meno astratte e più radicate nella materia scabra, brutta, quasi un ritorno alla caverna, quello stesso che aveva spinto B. Taut, al concludersi della Grande Guerra, a rifugiarsi nella pietra, nei cristalli delle sue *Alpinen Architektur*. Questo stesso sentimento fa esprimere a Giovanni Michelucci nel 1948, queste parole: *“La vera architettura andava per me ricercata in quelle macerie. Nulla poteva essere ricostruito come prima, ma le macerie stesse suggerivano infinite possibilità, nuovi modi di vivere e di vedere gli spazi, la storia come momento drammatico irripetibile e come presenza, nello stesso luogo, di tante epoche diverse”*.

L'atto di metter assieme materiali eterogenei, così come l'inclusione del tempo nei progetti, attraverso l'accostamento di epoche distinte, si ricollega ancora una volta all'estetica pittoresca, ma anche ai procedimenti del *Ready-made* o al concetto di *As Found* elaborato dagli Smithsonian. La materia viene prelevata, rivoltata, messa assieme. Il rapporto con la realtà diviene operativo, inclusivo, tattile, e aumentano i materiali del progetto: in ciò si misura un primo ma decisivo scarto dal moderno al contemporaneo.

Attraverso la manipolazione inoltre le negatività vengono invertite in positività, allo stesso modo che il Pittoreesco, attraverso la rivalutazione della deformità e dell'accidente, così come rilevato da U. Price, risulta essere un campo maggiormente aperto e inclusivo rispetto a quello del bello, all'interno del quale si apprezzano le gradazioni e si dà valore al chiaroscuro. La deformità come il Pittoreesco sono il centro dell'ellisse individuata dai due fuochi di bello e brutto, individuano un campo che coincide con l'area esclusa dall'ellisse tanto più grande quanto sono vicini secondo le varie culture i concetti di bello e brutto.

Price propone vari esempi di luoghi in cui la deformità sottoposta a un processo di livellamento, raggiunge il grado di *“pittoresca”*, come il caso delle cave che pur essendo considerate deformità nel paesaggio naturale, possono diventare con qualche miglioramento pittoresche: *“Il lato di una collina verde e liscia, lacerato da inondazioni può inizialmente essere chiamato deforme, per lo stesso principio, sebbene non con la stessa impressione,*



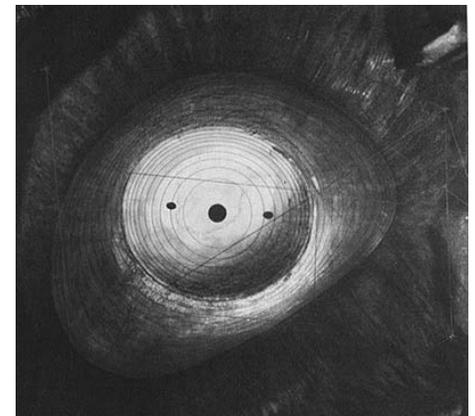
14. R. Smithson, *Asphalt rundown*, 1969
 15. R. Smithson, *Partially buried Woodshed*, 1970

di un taglio su un animale vivo. Quando la crudezza di tale ferita nel terreno si addolcisce, e il passato viene occultato e migliorato dagli effetti di tempo e dell'infittirsi della vegetazione, la deformità, attraverso questo processo naturale si converte in pittoresco; e questo è il caso delle cave di pietra, ghiaia, ecc. che inizialmente sono deformità, e che, nel loro stato più pittoresco, sono spesso considerate come tali da una visione livellatrice". (Price, 1810).

Poco dopo questo saggio, il riutilizzo delle cave viene messo in pratica dando lo spunto per la realizzazione di alcuni parchi pubblici nella Parigi Haussmaniana come il parco di Butte-Chaumont di J. C. A. Alphand del 1864-67, una delle opere più riuscite del pittoresco. Da questo momento in poi si comprende come possano essere scaturite altre esperienze che dalla manipolazione di situazioni di "deformità", paragonabili a quella di una cava che lacera un monte, traggono spazi per godere della bellezza della natura. È il caso del Central Park di New York in cui Olmsted propone su terreni aridi e rocciosi la ricostruzione di paesaggi idilliaci tipici del fiume Hudson, o del visionario progetto di una montagna trasformata in cattedrale gotica da Bruno Taut, oppure ancora progetti di recupero di cave e miniere da parte di Robert Smithson intitolati significativamente *Earthworks*.

Ma in fondo questi progetti non sono poi così dissimili da quelli odierni, si pensi all'opera di Mimmo Paladino sul Massiccio de Camposauro (BN) in cui un fianco della montagna privo di vegetazione perché ospita impianti dell'acquedotto pubblico, viene trasformato in evento artistico che celebra la stessa presenza dell'acqua, in quel luogo dove non sorge spontaneamente ma vi è portata con imponenti opere idrauliche. L'opera di ingegneria, estremo artificio esaltata attraverso la metafora dell'acqua, il più puro degli elementi in natura, che è ancora artificio nella finzione artistica di una cascata di pigmenti azzurri che ricoprono lo squarcio della montagna, sanandolo. Attraverso l'artificio l'elemento naturale riacquista la sua naturalità e non sappiamo più se questa operazione pittoresca non l'abbia reso migliore di prima, provocando uno stupore che precedentemente forse non avremmo provato.

I processi erosivi e antropici vengono intesi dunque, da un'estetica pittoresca che accomuna autori come Price, gli Smithson o un contemporaneo Paladino, quali manifestazioni di un ordine superiore, a quello dell'oggetto integro e finito che riflette solo la sua autonomia di oggetto isolato. Sono esempi di una nuova concezione progettuale, che include il tempo nel processo creativo e apre possibilità alla trasformazione degli oggetti attraverso la manipolazione. In tal modo muta anche il tipo di fruizione della scena naturale, con la quale, a differenza del moderno che ne proponeva il solo godimento visivo, si intraprende un tipo di interazione tattile. Dal Neo-Bruttalismo al *dripping* di Pollock – e con lui Dubuffet, Burri, Tapes e Fautrier – si assiste a uno spostamento dall'ottico al tattile. Se *"la prima mossa moderna consiste nella riduzione del mondo a un'immagine (...). Come dire che per l'epoca moderna, proprio all'opposto del Medioevo, non è la carta la copia del mondo ma è il mondo la copia della carta. Ed è così che il mondo si trasforma davvero nella faccia della Terra"* (Farinelli, 2003), ora è Pollock a prendere possesso della stessa: *"una volta posta la tela per terra per cogliere il quadro dall'alto"* (Halter, 2005). Con questo gesto getta le premesse alla land-art, trasforma, come afferma Virilio, *il paesaggio visto dal finestrino* dei pittori europei in un *paesaggio visto dall'aereo*. Sarà poi Turrel, uno dei maggiori esponenti della Land Art, non a caso pilota e già laureato in psicologia della percezione, a legare insieme Pollock e Merleau-Ponty, con il *Roden Crater Project*. Un'interpretazione del pensiero del filosofo della percezione, il quale nel suo Elogio della filosofia sostiene che *"la natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è veramente un oggetto; essa non è infatti di fronte a noi. E' il nostro suolo, non ciò che è davanti ma ciò che ci sostiene"* (Merleau-Ponty, 1953). Scrive Virilio (2005) *"a furia di guardare davanti a noi, all'altezza degli occhi, abbiamo finito per inventare l'incidente del telescopio, di tutti i telescopi, da gli occhiali di Galileo fino alla telesorveglianza generalizzata che ci esilia oltre le apparenze, in una trans-apparenza del lontano che ci elimina il prossimo; quello dell'oggetto sensibile così come quello del quadro, e perfino l'autoritratto del simile, a favore del verosimile e della sua virtualità"*.



16. M. Paladino, *Sorgenti nascoste*, 2007
 17. Turrel, *Roden Crater Project*, 1980

L'intermedio

Rispetto a un tipo di estetica antitetica, quella della modernità, basata sull'opposizione tra il bello bucolico e il cupo sublime, il Pittoresco introduce una sintesi dialettica che mescola bucolico e drammatico, stabilendo una relazione tra natura e artificio. Infatti l'organizzazione di uno spazio prospettico, che vuole una visione delle cose inserite in una cornice naturale, dà la preferenza, rispetto alla rappresentazione planimetrica, alle viste di insieme che includono architettura e natura. Questo significa quindi non solo una maggiore attenzione al luogo, ma un crescente avvicinamento tra architettura e giardino e tra giardino e natura selvaggia, ovvero l'oggetto si fonde sempre più al suo sfondo.

L'attenzione per lo spazio prospettico, così come il fascino per le rovine, diffonde il gusto per l'amalgama tra natura e artificio. Nei versi di R. P. Knight, ad esempio, compare la casa pittoresca, che assume tratti imprecisi e più sfocati rispetto alla chiarezza della casa palladiana che popola la visione bucolica. Ma quello che interessa rilevare è che simmetricamente alla visione dell'architettura della casa pittoresca che sfuma i suoi contorni fino a confondersi nella natura circostante, compare la prospettiva pittoresca secondo la quale ciò che si vede dall'interno della casa è importante almeno quanto la casa vista dal paesaggio. Una simmetria che stabilisce un dialogo in due direzioni, dal naturale all'artificiale e viceversa.

Si ravvisano in questo senso degli assunti fondamentali per comprendere alcune tendenze della contemporaneità, che derivano direttamente dal pittoresco, ad esempio nei termini di ciò che è rilevato da P. Gregory (2006) come: *"l'interesse per l'ambiente come spazio biologico-ecologico e dimensione storico-culturale, e l'attenzione al paesaggio come «manifestazione sensibile di una mediance», principio di integrazione – sottolinea Augustin Berque – fra mondo fisico-ecologico e il mondo fenomenico-fenomenologico, con conseguente sviluppo di una 'naturalizzazione' dell'architettura, evidente non solo negli aspetti di eco-compatibilità e bio-sostenibilità in rap-*

porto all'ambiente, quanto ai tentativi di rappresentare la 'sparizione' dell'oggetto, ovvero il suo s-fondamento attraverso confini labili e fluttuanti, nel rifiuto cosciente di un mondo colonizzato da manufatti".

In generale i temi introdotti dall'estetica pittorresca contribuiscono a definire le attuali tendenze dell'architettura contemporanea, come il tentativo pittorresco di fondere i limiti tra natura e sfondo va in direzione della costruzione di un nuovo materiale che è l'amalgama tra natura e artificio.

L'attenzione alla natura come origine del processo progettuale, ovvero l'interesse per il contesto introdotto dal pittorresco attraverso il tenere assieme l'intorno immediato e l'orizzonte lontano, che nella composizione dei volumi veniva espressa in una maggiore complessità orizzontale congiunta a una spinta verticale crescente, si traduce nella tensione contemporanea a osservare globalmente per dare maggior impulso al locale.

Questa spinta verticale crescente ha dato *"spazio all'idea di osservatorio come una forma privilegiata di mettere in relazione architettura, natura e tecnica, poiché il senso più specifico dell'osservatorio è andare oltre i limiti della percezione"* (Abalos, 2006). Oggi l'osservatorio è cresciuto talmente, da permetterci di vedere la terra globalmente e di trovare in essa nuove relazioni. La torre di Nouvel per Barcellona o quella di Foster per Londra, osservatori della contemporaneità, assumono le forme del Challenger, pronto ad accogliere l'abitante nomade del nuovo Millennio, che avendo già visto tutto, resta in attesa di mettere piede su nuove terre. L'attenzione per il contesto appartenuta al pittorresco riannoda legami che la scientificità dell'analisi urbana non riusciva a intrecciare: *"Per analisi intendiamo l'insieme degli atti e dei pensieri che slegano. (...) La scienza moderna frazionò questi legami per instaurare la precisione e l'esattezza, e, con queste suddivisioni, rifiutò la ripercussione universale; (...)ora i problemi globali posti dalle scienze e dalle necessità contemporanee invertono di nuovo questo frazionamento finendo per riannodare legami che l'analisi sciolse"*. (Serres, 1990).

Se l'analisi delimita campi, la visione pittorresca li riannoda, e l'osservatorio globale che appartiene alla contemporaneità introduce il concetto di topologico. L'architettura, infatti, oggi si basa come la topologia sulle relazioni



18. J. Nouvel, torre Agbar, 2005



più che sulla costruzione di oggetti, di spazi di connessione dinamici anziché scenari immobili, e questo è vero anche per la natura, che si è ormai sempre più convertita in una natura artificiale, grazie anche all'evoluzione e dissoluzione delle forme tradizionali di intendere l'architettura. La topologia come scienza degli intorni e dei dintorni, degli spazi di interferenza, di quello spazio inesplorato che tanto ricercava il Pittresco, risponde alla necessità di progettare i legami tra architettura e artificio, tra edificio e suolo, tra interno e esterno, tra aperto e coperto, *tra*, perché sono le connessioni l'oggetto significativo del progetto.

19. N. Foster, Swiss Re Tower, Londra, 2004

La natura come materiale per l'architettura

Compiuto il passaggio dalla concezione della natura come antitesi e complemento dell'artificio architettonico, a quella che genera la nozione di paesaggio come supremo artificio, gli spazi "naturali" hanno acquistato un valore architettonico facendo sì che il progetto di architettura si arricchisca di possibilità, dovendosi confrontare con un materiale inedito e sempre diverso da se stesso, mutevole per natura ma anche per artificio.

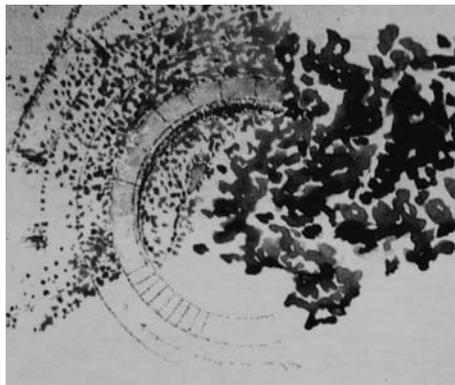
"Si sta passando da un'idea di architettura incentrata sui diversi modi di pensare l'artificio in rapporto alla natura, a congetture e sperimentazioni in cui la natura svolge il ruolo di "materiale" fondamentale per l'artificio. [...] Il confronto con la natura, non come sfondo ma come materiale della città, ne può limitare il carattere d'incontrollabile e caotica mutabilità. In questo modo la totale instabilità della città contemporanea risulta non annullata, ma immessa come una vibrazione nella relativa stabilità della forma territoriale.

È vero che ciò richiede una sorta di "distruzione creativa del paesaggio", ma non tanto perché ci si fa carico di tradurre in positivo quella distruzione, che comunque le trasformazioni d'uso e del mercato vanno provocando, quanto per la necessità di distruggere, di rompere, con il gesto acuto della crisi, la consuetudine culturale che ha sedimentato il territorio in quanto paesaggio, costringendo a una sua re-invenzione". (Barbieri, 2003).

Il percorso progettuale deve allora cominciare con il produrre uno sguardo inedito sul paesaggio, capace di attribuirgli nuovo senso. Rispetto ai meccanismi classici di composizione, che operavano per discretizzazione degli elementi, secondo un principio d'ordine discendente e gerarchico: dal più grande al più piccolo, dal territorio al dettaglio, procedendo per priorità; o alla classificazione degli usi a seconda delle forme o tipologie; o ancora rispetto al piano della modernità, che lascia un vuoto per le attività dell'individuo come portatore di diversità; la contemporaneità richiede un modello in cui l'architettura stabilisce uno scambio complesso e multidimensionale con la natura. Si aprono, allora, cambiamenti di orientamento con un nuovo linguaggio che rivela molteplici op-



19. R. Smithson, *Amarillo Round*, 1973



20. R. Morris, Observatory, 1971
21. Gabetti e Isola, Residenze Olivetti a Ivrea, 1968
22. Gabetti e Isola, Residenze Olivetti a Ivrea

portunità. La possibilità di utilizzare le geometrie, o il principio formale, o la stessa logica evolutiva, o le dinamiche trasformative della natura è parte di queste nuove sperimentazioni.

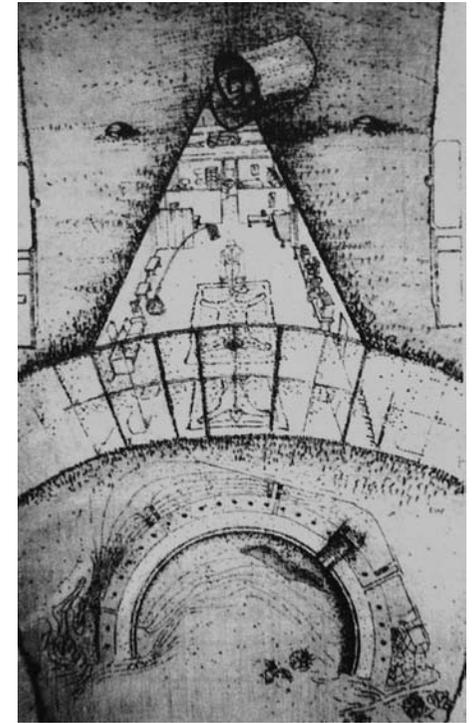
Ci ha pensato forse per prima l'arte, che seguendo l'evoluzione del suo farsi progressivamente più materica, assumendo una profondità che riuscisse nell'intento di tenere assieme figura e fondo (lo stesso dilemma aperto dalla fine della modernità), è approdata alla *Land Art*. Questa espressione artistica non fa più differenza non solo tra natura, come contesto in cui interviene, e opera-artificio, ma in taluni casi anche fra costruzione e luogo, laddove è lo stesso luogo a farsi costruzione, semplicemente conformandosi secondo un disegno che non nasce dalla spontaneità del caso ma da una volontà di forma per lo più, poi, ispirata alle geometrie del paesaggio. Ovvero dalla natura alla natura artificiale. I procedimenti di questa forma d'arte lasciano intuire la possibilità di un godimento estetico che supera la sola visione e implica il coinvolgimento di tutto il corpo, mentre uno sguardo alla costruzione apre il campo all'utilizzo della manipolazione tattile come modalità per creare geografie o topografie artificiali, architetture naturali che scaturiscono come prolungamenti o ripiegamenti dello stesso suolo. Altri spunti provengono dall'architettura del paesaggio che formulandosi come disciplina eterogenea, intrinsecamente transdisciplinare, intraprende un dialogo tra approssimazioni diverse alla natura, trasmettendo più un metodo che dei contenuti, un metodo che procede per ibridazioni che si trasformano assieme al paesaggio.

Si è andata dunque sempre maggiormente chiudendo la forbice che separava l'architettura dalla natura, e lo si è fatto a partire dalla considerazione che la terra è un'unica superficie, una matrice continua capace di connettere lo *spazio liscio* e lo *spazio striato*, così come li hanno nominati Deleuze e Guattari (1980), secondo ciò che gli stessi definiscono: "*ricostruzione retroattiva dello spazio liscio*". La contaminazione o amalgama è dunque già realtà ciò che invece chi progetta i territori contemporanei deve ripensare è il modo in cui manifestare, ovvero le forme da far assumere alla relazione tra lo spazio liscio e lo spazio striato, fra natura e architettura.

Nel rispondere a questo compito, seppure in termini differenti da quelli posti da Deleuze e Guattari, molte spe-

rimentazioni sono state portate avanti negli ultimi anni:

- Una ricerca di nuovi significati proviene dal dirigere lo sguardo verso il suolo come materiale iniziale del progetto, da cui l'architettura della prima modernità si era allontanata chiaramente mossa dall'interesse a raggiungere risultati in questioni come trasparenza, illuminazione e ventilazione. Il valore emozionale che si assegna all'architettura primitiva introduce il mondo interiore della caverna come rappresentazione dell'abitazione primigenia, eretta al tempo stesso, come simbolo di protezione e di mistero. Materia cava, **porosa**, che riceve la forma dall'interno, secondo una logica che non cede a tentazioni espansive, ma ha appreso il ritegno, prevale l'aspetto sotterraneo
- Sostituendo la concezione, secondo cui la figura edilizia si erge isolata sul campo di fondo, nascono nuove interpretazioni più aperte in cui tra l'oggetto isolato e il paesaggio muto si fa evidente una terza via: il *mormorio sincopato*. Questi esperimenti contemporanei rinunciano alla propria oggettualità, ovvero a essere identificati come artifici sia pure in simbiosi con la natura e divengono essi stessi **geografie artificiali**. Costruiscono ondulazioni e avvallamenti, edifici come montagne o colline, smottamenti e cavità del terreno come espedienti usati per fondere architettura e paesaggio, artificio e natura. La linea di terra, o quota del suolo, che aveva rappresentato il limite fittizio e invalicabile tra due mondi, nella modernità, è ora uno spazio permeabile e di scambio, dotato di spessore variabile, rappresentativo di una nuova condizione.
- La grotta come paradigma del primo spazio abitato viene riproposta anche in forma di **piega** come alterazione del suolo che rivela un nuovo spazio emozionale capace di unire interno ed esterno in continuità. L'intensità emozionale che offre la piega, nuova caverna, lontano da una concezione formale razionalizzata, manifesta chiaramente una relazione più intensa tra individuo, natura e architettura, dove il fluire ininterrotto dello spazio prevale e la forma passa in secondo



23. Gabetti e Isola, *Residenze Olivetti a Ivrea*

piano.

- Altre sperimentazioni partono, invece, dalla constatazione degli effetti del tempo, e dalla considerazione che l'evoluzione attuale si basa su una concezione dinamica della forma. Una concezione che deriva dal confronto con l'evidenza di una forma umana in stato di trasformazione continua. Di fatto la sconfitta del razionalismo deriva dal non aver compreso che l'unica maniera di evitare l'incontrollabilità del cambiamento, consiste nel prendere coscienza delle leggi che governano la trasformazione e nell'utilizzarle.

L'aveva forse capito il Pittoresco, con le sue creazioni senza tempo, terribilmente arcaiche ma al tempo contemporanee?

La poetica del Pittoresco riassorbe gli oggetti nel tessuto delle loro relazioni reciproche, lo spazio. Si arriva allo spazio senza oggetti o figure: edifici come rovine che fanno uso della discreazione, come stato di deterioramento della materia che annullando il tempo avvicina natura e artificio.

- Considerazioni biologiche o chimiche sono ancora quelle che spingono a guardare dentro la materia, alla sua stessa composizione molecolare o struttura cristallina, per trovare nuove forme prossime alla natura, perchè dentro della stessa. La ricerca sulla a-scalarità, sull'accostamento fra le forme **micro** e quelle **macro** è senz'altro un territorio di esplorazione molto fervido per l'architettura contemporanea.

- Un ulteriore modo di operare interpreta l'edificio come qualcosa che inizia ad essere più simile all'organico, sia esso minerale oppure forma biologica o vegetale, andando a rafforzare il lato **analogico**. In questo modo l'opera inizia a essere meno astratta, o digitale, non ha più bisogno di codici per essere interpretata, gli basta richiamare elementi della natura come le rocce o i vegetali, ma è allo stesso tempo artificiale come una protesi del paesaggio.

Una riflessione sui materiali e le modalità del progetto finora sperimentate rivela un nuovo modo di agire che si sta formando, una nuova sensibilità che interpreta meglio i valori contraddittori del presente. Attraverso una esplorazione delle esperienze condotte si sostanziano dunque i ragionamenti portati avanti fino a questo punto e stabiliscono linee di connessione tra pratiche parallele e forse inconsapevoli l'una dell'altra, in modo da ricostruire un atlante di riferimenti variegato a cui poter attingere nel progetto dei territori della contemporaneità

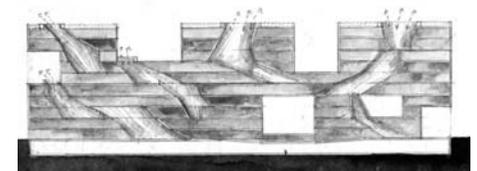
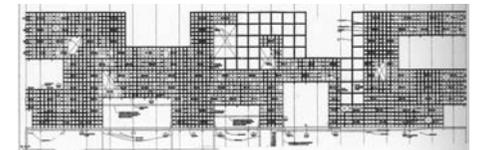
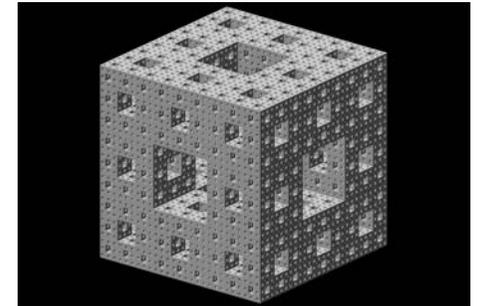
MUTAZIONI DEL PROGETTO DI ARCHITETTURA

Porosità

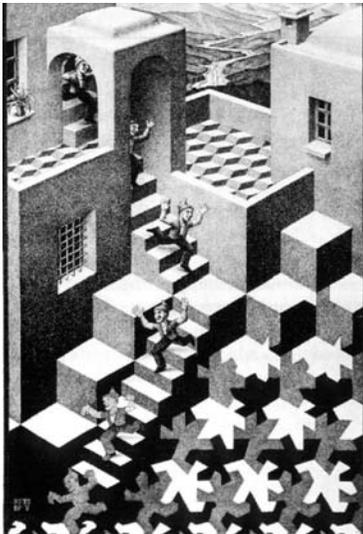
La città contemporanea con le sue forme e con le infinite pagine che ne tentano una descrizione, dalle teorie sul postmoderno, alle immagini letterarie e cinematografiche, ci restituisce seppure in maniera non premeditata, una visione quasi univoca. Accostamento di frammenti, mescolanza di oggetti e soggetti, sovrapposizione di tempi, emporio di stili, ipermercato, comunque la si descriva la città risulta eterogenea e molteplice. Una città siffatta non è più comprensibile con analisi che delimitano le manifestazioni del reale in categorie prefissate, ma necessita di uno sguardo mutevole ed elastico, capace di cogliere sfumature e zone d'ombra fra ciò che è chiaramente visibile e l'invisibile delle immagini prodotte dalla fantasia.

A fronte della frammentarietà della città, lo sguardo su di essa non si frammenta dividendosi in serie, ordini e tipi, ma come il senso della vista ci permette di tenere uniti l'insieme e i dettagli, il prossimo e il lontano, il micro e il macro, saltando continuamente di scala. Come l'obiettivo di una macchina da presa, questo sguardo rende possibili improvvise zoomate sulla città escludendo o includendo, con sensibilità poetica, senza alcuna finalità tassonomica. Alla città può essere così restituita l'interezza perduta, cogliendola come un unico organismo, un bozzolo edilizio permeabile. Una struttura elastica come una spugna, capace di assorbire a dismisura o di espellere rivelando tutte le sue cavità: continuo rapporto tra dentro e fuori, pieno e vuoto, visibile e invisibile.

Così Steven Holl, attraverso una rilettura di Calvino, auspica il sorgere di materiali nuovi dall'intreccio di materie opposte: *"Italo Calvino in uno dei suoi ultimi testi, Lezioni Americane, ha riflettuto sul fatto che "in letteratura si sono contrapposte due opposte tendenze: una tenta di creare un linguaggio tra elementi senza peso che si librano sopra le cose come nuvole, o forse come polvere finissima, o meglio ancora come un campo di impulsi magnetici. L'altra cerca di dare un linguaggio al peso, alla densità e alla concretezza di cose, corpi e sensazioni". Calvino circoscrive il peso e l'assenza di peso come se fossero due cose separate, mentre in architettura*



1. K. Menger e W. Sierpinski, *Spugna*, 1926
2, 3, 4. S. Holl, *Simmons Hall del MIT*, 1999-2002



5. S. Holl, NYU Dipartimento di Filosofia, 2004-07
 6. M. C. Escher, *Metamorfosi*

una forza -la gravità- è inevitabile.

Un'architettura fatta di fenomeni richiede sia la pietra che la piuma. La massa colta sensorialmente e la gravità percepita influenzano direttamente la nostra percezione dell'architettura. (...)Ordine urbano e ordine naturale esistono in armonia e cacofonia. (...) La geometria della città e della natura collidono per formare un tornado di forze centrifughe e/o centripete. Così i vortici di città e natura esprimono altri vortici e geometrie nell'intrecciarsi con i fenomeni. (...) L'attività di intreccio considera nuove geometrie e altri ordini, fondendo spazio e tempo in modi nuovi". (Holl, 1996).

Si rende necessario un materiale capace di descrivere questa complessità che si esprime negli opposti, nell'oscillare tra contrari, passando continuamente il confine, un materiale-soglia, che possa narrare la zona incerta in cui i termini di differenza si mantengono sospesi nel mezzo che li separa e, allo stesso tempo, li unisce. Tale materiale non scaturisce da un'invenzione della contemporaneità, benché sia forse l'unico materiale "contemporaneo", nel senso che tiene assieme, allo stesso tempo, le differenze. Materiale arcaico, il poroso, come la roccia che sostiene la città di Napoli, il tufo, che ispira gli scritti di Benjamin, uno dei primi a parlare di porosità in epoca moderna: *"Porosa come questa roccia è l'architettura. Fare e costruire si mescolano tra loro in cortili, archi, scalinate. Si conserva ovunque uno spazio che possa divenire teatro di nuove e imprevedibili costellazioni. Si evita il definitivo, il codificato. Nessuna situazione, così com'è, sembra pensata per sempre, nessuna forma impone: così e nient'altro. In questo modo nasce l'architettura, l'esempio più convincente di senso del ritmo di una comunità". (Benjamin, Laci, 1925).* Le definizioni di Benjamin della porosità, non si limitano alle qualità fisico-materiche del termine, ma le traducono in attitudini relazionali, stati d'animo, qualità incorporee, che includono i sensi e gli affetti. La materia si trasforma in spazio interiore, compiendo il passaggio dallo spazio effettivo a quello affettivo: *"La pietra sembra respirare, come animata da un'oscura volontà di umanizzazione". (Paz, 1983).*

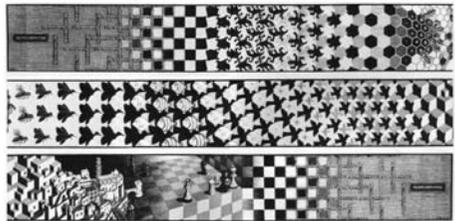
La materia porosa si trova dunque in uno stato intermedio, sempre oscillante tra il costruito e l'umano. Come rileva il filosofo napoletano Aldo Masullo: *"Poros è la cifra sociopsicologica del napoletano, ma è anche la qualità geofisica del territorio napoletano. Poros è dunque il termine che in vari modi, letterali e metaforici, si addece a connotare Napoli. (...) La pietra tufacea è piena di pori, cioè di cavità e dunque di possibili attraversamenti. La radice indoeuropea della parola poros è per e indica appunto l' "attraversamento".* (Masullo, 2002).

Bloch rileggendo Benjamin applica le forme relazionali tipiche della *"napoletanità"* alla costruzione dello spazio abitabile. Poroso è uno spazio intermedio tra pubblico e privato, interno ed esterno, uno spazio sinuoso, ovvero che si insinua. Come negli ambienti della casa pompeiana, la qualità prevalente è la fluidità, la capacità autoproliferante del poroso per cui cavità dopo cavità, stanza dopo stanza, luogo dopo luogo, lo spazio si moltiplica, generandosi da se stesso: *"Non tutte le cose riposano ferme nella luce, nella loro bella forma antica e ben definite in ogni parte. Non a caso Walter Benjamin ha chiamato l'Italia "porosa"; ed è vero: intendeva con questo un intreccio nient'affatto antico ma barocco, privo di contorni ma non di legami, su cui non ci si dovrebbe continuare ad ingannare. Onorare la forma significa inoltre rispettare le distanze, e invece il popolo napoletano aspira a riscaldarsi nel contatto con gli altri con una particolare presenza e vicinanza. Vedere una brigata di Napoletani entrare in un locale, sparpagliarsi fra i tavoli, anche quelli già mezzo occupati, osservare l'intrecciarsi e il mescolarsi delle conversazioni è una vera lezione di "porosità"; non vi è nulla di aggressivo, come nel modo tedesco di prendere posto; tutto è invece cordiale ed aperto, una sinuosità diffusa e collettiva. Il privato, la delimitazione di una sfera propria, rimane ovunque quasi inconcepibile [...]"*

Le abitazioni comuni non vengono tanto costruite secondo un progetto definito e destinato a quella sola abitazione, ma sorgono invece quasi a casaccio, stanza dopo stanza, così che sempre nuove stanze possano essere aggiunte all'occorrenza, sopra, adiacenti o vicine. il fatto che la maggior parte delle case italiane si estenda in larghezza non è dovuto all'antica predilezione per le linee orizzontali - come si può invece vedere a Pompei, dove



7. Napoli sotterranea
8. foto di F. Jodice, una cava a Napoli
9. porosità nella planimetria di Napoli



10. G. B. Piranesi, *Carceri*, 1745
 11. M. C. Escher, *Metamorfosi*

le case, in modo completamente diverso, non si estendono in larghezza, ma intorno a uno spazio interno e privato. Se qualcuno ritenesse di aggirare il concetto di "porosità" con una semplice inversione di dentro e di fuori, ecco che ancora una volta la vita delle strade di Napoli dimostra quanto facilmente una città italiana riesca a farsi largo verso la strada". (Bloch, 1926).

Lo spazio poroso è uno spazio a molte dimensioni, che non solo permette l'accostamento complanare, ma si sviluppa in tutte le direzioni ripiegandosi su se stesso, segna la compresenza, la promiscuità, il limite e l'assenza di limite, soglia per l'appunto, sempre attraversata. Il poroso è lo spazio bucato "che attraversa a un tempo la terra striata dello spazio sedentario e il suolo nomade dello spazio liscio, senza fermarsi in nessuno dei due, il segno vagabondo dell'itineranza" che passando nello spazio lo moltiplica: "Forar le montagne anziché scalarle, scavare la terra anziché striarla, bucare lo spazio anziché conservarlo liscio, far della terra una groviera". (Deleuze, Guattari, 1987).

Dal poroso sorgono le forme fantastiche corrispondenti ai suoi fori, le forme vitali della vita non organica: "Il miglior segno della meraviglia è l'esagerazione: dal momento che l'abitante del guscio stupisce, l'immaginazione non tarderà a fare uscire dal guscio esseri stupefacenti, esseri più stupefacenti della realtà. Se sfogliamo, ad esempio, l'interessante album di Jurgis Baltrusaitis, *Le mojen âge fantastique*, vedremo riproduzioni di gemme antiche in cui "gli animali più sorprendenti: una lepre, un uccello, un cervo, un cane escono da un guscio come dalla scatola di un prestigiatore". (Bachelard, 1957).

La porosità è intreccio tra umano e non umano, vita della città che le permette di rigenerarsi continuamente, pertanto, come affermano A. Amin e N. Thift: "Un urbanesimo del quotidiano deve penetrare nell'intreccio fra carne e pietra, umano e non umano, cose immobili e flussi, emozioni e pratiche. (...)

Una possibilità è rappresentata dall'uso delle metafore per catturare pratiche ricorrenti. (...) tre metafore forti che rientrano nella tradizione dell'urbanesimo del quotidiano. La prima è la transitività, che sottolinea l'apertura

spaziale e temporale della città. (...)

Benjamin usò il termine transività per caratterizzare la città come un luogo di mescolanza e improvvisazione che risulta dalla sua porosità al passato e da diverse influenze spaziali. (...)

Porosità è l'instancabile legge di vita di questa città, presente dappertutto, persino nel modo in cui gli edifici e le azioni si fondono con i cortili, le arcate e le scale. (...)

La transività/porosità è ciò che permette alla città di modellarsi e rimodellarsi di continuo". (Amin, Thrift, 2001).

Il poroso non è, quindi, solo uno stadio della materia, è l'intermedio, zona di passaggio in cui uno stadio si perde nell'altro, "la città contemporanea è in perpetua costruzione e distruzione, novità di oggi e rovina di domani" (Paz, 1983), qui l'artificiale si perde nel naturale, e il naturale nell'artificiale senza perdere le proprie caratteristiche, ma acquisendo l'uno quelle dell'altro: due materiali in uno. Il poroso è come la città contemporanea: luogo dell'eterogeneo, in cui gli opposti si fondono (natura e artificio), come una monade, in cui si rappresenta l'unità del molteplice.

"Il molteplice non è soltanto ciò che ha molte parti, ma è anche ciò che risulta piegato in molti modi. E un labirinto si ritrova, per l'appunto, ad ogni piano: il labirinto del continuo nella materia e nelle sue parti, il labirinto della libertà nell'anima e nei suoi predicati. [...]

Dividendosi di continuo, le parti della materia formano così piccoli vortici in un vortice, ed in questi altri più piccoli, ed altri ancora negli intervalli concavi dei vortici che si toccano. La materia presenta così una tessitura infinitamente porosa, spugnosa o cavernosa senza presentare vuoti, ma simile semmai a una caverna nella caverna: ogni corpo per quanto piccolo contiene un mondo, poiché è percorso da passaggi irregolari, circondato e penetrato da un fluido sempre più sottile. [...] L'errore di Cartesio, riscontrabile in diversi campi, è quello di aver creduto che la distinzione tra le parti implicasse la loro separabilità". (Deleuze, 1988). Attraverso la monadologia leibniziana, Deleuze arriva alla negazione dell'impalcatura cartesiana, che conforma uno spazio assoluto e



12. Napoli e la porosità



13. Catacombe
14. Cimitero delle Fontanelle, Napoli
15. R. Horn, *Spiriti di madreperla*, 2002-03

tanto astratto quanto immutabile. La monade o città contemporanea esprime invece l'unità del molteplice, ed è pertanto infinitamente divisibile ma non separabile, come ha eloquentemente affermato Secchi: *"la città contemporanea è il luogo della contemporaneità"*.

Queste qualità della città contemporanea la accomunano alle geometrie frattali, dove un'unica geometria ripetuta più volte dà luogo a infinite variazioni di forma, come nella natura una piccola particella riporta tutte le informazioni necessarie a restituire la struttura complessa di un essere. Un materiale poroso, spugnoso, è fatto di se stesso, fino all'ultima particella, non più somma di positivo e negativo, ma qualcosa che li esprime entrambi.

"I termini con prefisso di separazione come dividere, disgiunzione e così via indicano la deriva verso il disordine e quasi un ritorno al caos. Le cose già formate si disseminano attraverso gli urti e l'usura, si disgregano perché sono solo congiunzioni porose.(...) Stanze, costanze, istanze, ogni cosa della natura in quanto appare esiste e si sparge, è instabile. La sola dialettica esatta è quella della circostanza. (...) Il vaso è poroso (...) Nel profondo come in superficie, qui come dappertutto, la terra è piena di vuoti, di caverne in cui soffiano venti; di laghi, di paludi, di fiumi sotterranei. Flutti che percorrono il solido, che trascinano rocce, blocchi e frane di materiali disgregati. (Serres, 1977)

La città come la realtà è frutto di stratificazione, ogni lettura superficiale risulta perciò ingannevole. La materia (madre) genera al suo interno, contiene il principio di ciò che si manifesta in superficie. Come succede a Napoli, dove uno scambio continuo, tra suolo e sottosuolo, produce le forme della città. La materialità porosa del tufo, genera lo stretto rapporto tra le forme naturali e quelle del costruito, facendo sì che le une si perdano nelle altre, tanto da non essere più distinguibili o separabili. Il poroso, in quanto intermedio segna la zona di passaggio in cui uno stato si perde nell'altro, strade si perdono nei fianchi delle colline, rocce si volgono in basamenti e poi in castelli, l'artificiale si perde nel naturale senza perdere le proprie caratteristiche, ma acquisendo quelle del-

l'altro. Due materiali in uno.

"Fallace ogni conoscenza superficiale. Dispersi gli indizi degli accessi al profondo: costruita com'è del suo stesso tufo -cava- madre della propria materia - ha infittito a dismisura la naturale sequenza di gole, antri, caverne, cunicoli e grotte, aperte agli echi del mare.

Lo stesso ordine riportato in superficie; dietro le cortine serrate delle strade, sequenze di cortili, scale aperte, giardini; tra dislivelli continui, basamenti, terrazze, gradinate a precipizio scavate nella parete.

Imprevedibile e repentino lo sparire delle strade dentro il fianco delle colline cavità voltate si affacciano talora su antri naturali.

Esposta in egual misura al dominio del sole e delle tenebre, la città vive il colloquio tra suolo e sottosuolo.

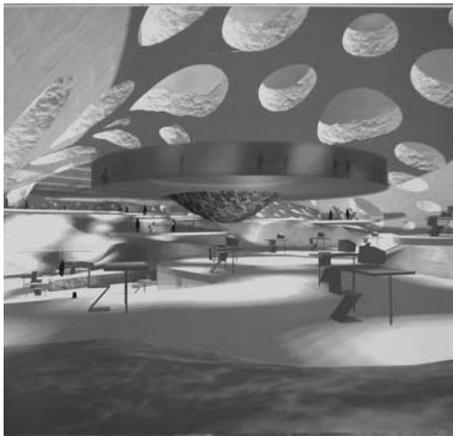
Il suo senso si fonda in questo strato poroso, dove l'acqua e il fuoco sono presenze infernali premonitrici dei disastrosi sconvolgimenti con cui la città misura la propria esistenza". (Venezia, 1987).

Perforazioni, erosioni, eruzioni, cavità nelle cavità, escrescenze, eterogeneità, discontinuità dei pieni, continuità dei vuoti sono per la materia organica come per quella artificiale le caratteristiche della porosità. Un materiale che non è ricavato dall'accostamento tra pieni e vuoti, ma all'inverso sottrazione e addizione formano parte della stessa materia che conforma tutto. Può il ripresentarsi nella contemporaneità di tutte queste forme di consistere dei materiali, garantire la possibilità di descrivere un intervallo di variazioni della porosità?

Attraverso il concetto di porosità, Steven Holl descrive il passaggio dal tipologico al topologico, proponendo un modo nuovo di utilizzare i materiali della composizione, che non sia separandoli rigidamente, ma cogliendone le relazioni: *"cosa succede se un aspetto di un luogo – la porosità – diventa un concetto? La porosità può essere un nuovo tipo di essere. La sua potenzialità di consapevolezza indica un'apertura in cui è incluso l'orizzonte. Noi auspichiamo di sviluppare la possibilità di una collezione di cose raccolte insieme in un modo nuovo dove l' "orizzonte" è aperto e si fonde sia con l'interno che con l'esterno". (Holl, 2000).*



16. S. Holl, Simmons Hall del MIT, cavità interne



17. S. Holl, NYU Dipartimento di filosofia
 18. Mvrdv, Collina di silicone

In effetti il poroso si può anche definire come spazio intermedio, uno spazio che da luogo ad una continuità tra interno ed esterno e che diventa l'autentico campo di azione. Lo spazio intermedio e quello che non è propriamente uno spazio, è uno spazio senza frontiere proprie, che adotta la sua forma ricevendola dall'esterno, da ciò che è altro da se ma contribuisce alla sua definizione, è uno spazio topologico: *"Tra la durezza rigorosa del cristallo geometricamente ordinato, e la fluidità delle molecole morbide e scivolose, esiste una materia intermedia (...): velo, tela, tessuto, drappo, panno, (...) carta flessibile e fragile, lana o seta, tutte le varietà piane o corrugate dello spazio involucri del corpo o supporti della scrittura che possono fluttuare come una tenda né liquido né solido, ma con qualcosa di entrambi gli stati, pieghevole, lacerabile, estensibile... topologico"*. (Serres, 1994). Lo spazio topologico, è uno spazio che ha la qualità non solo in se stesso, ma nel fatto di definire relazioni: *"La topologia descrive lo spazio in modo differente e migliore. Per esso, usa il chiuso(dentro), l'aperto (fuori), gli intervalli (tra), l'orientamento e la direzione(verso, avanti e indietro), la vicinanza e l'aderenza (vicino, sopra, contro, presso, adiacente), l'immersione (in), la dimensione... e così successivamente tutte quelle realtà senza misure ma con relazioni"*. (Serres, 1994).

In questo senso, tornando in qualche modo all'origine del concetto di porosità, si può affermare che lo spazio topologico per eccellenza sia quello delle città mediterranee. Questo modello è interessante secondo G. De Carlo perchè basato sulla tortuosità del rincorrersi di spazi interni ed esterni, pubblici e privati, che si mescolano gli uni agli altri nelle sequenze ininterrotte di strade-cortili-case delle conurbazioni di molte città del sud, organizzazioni urbane, dotate di una capacità autonoma di cambiamento e rigenerazione.

Nell'articolo intitolato *Tortuosità* scritto per «Domus» nel 2004 G. De Carlo afferma: la *"questione sollecitata dalla città mediterranea è la tortuosità. Non la esalto come espediente morfologico, ma mi interessa come rappresentazione dello spazio fondata sul principio che la sua percezione non può essere altro che complessa. Non è più credibile in assoluto l'assunto che la linea retta sia sempre la via più breve per connettere due punti. Quello*

che è certo in termini geometrici diventa incerto in termini di spazio urbano: e la città mediterranea lo dimostra in modo inequivocabile". Il modello che la città mediterranea propone in alternativa a quello ordinato e lineare della città centro europea, è debole e sinuoso "propone incertezze e dubbi, approda a configurazioni svariate che non è facile tradurre in norme per la costruzione di regole d'azione. Però la città mediterranea ci costringe a riflettere su alcune questioni che ormai consideriamo fondamentali. In primo luogo, il concetto che lo spazio è sempre spazio e non è divisibile in 'maggiore' e 'minore'. Se si prova a disegnare i pieni e i vuoti di una città mediterranea e li si confronta, si vede che i due disegni sono analoghi: i vuoti potrebbero essere i pieni e i pieni vuoti". (De Carlo, 2004).

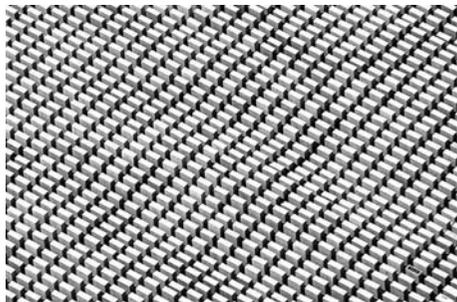
Ripartendo da queste suggestioni, non sarà forse nella tortuosità delle città che è possibile trovare un intervallo di variazioni della porosità tale da re-inventariare i materiali in uso nel progetto di architettura della contemporaneità?

"La città come testo, tessuto, intreccio. La porosità di Napoli ritorna allora nell'immagine della città-spugna ("intreccio poroso di fibre") distesa sul mare, che non tende a ridurre la complessità, ad annullare i conflitti, quanto piuttosto ad assimilarli, fino a nutrirsi". (Saviani, 2002).

Come afferma M. Perniola: *"Il frammentario e il poroso sono l'uno il contrario dell'altro: il primo è esperienza dell'infinita attività dell'io autonomo e indipendente, il secondo non basta a se stesso e chiede di essere riempito dall'attenzione, dalla cura e dall'aiuto altrui".* L'immagine frammentaria della città contemporanea, auspica l'aiuto della porosità per trovare nelle sue infinite variazioni una possibile ricomposizione.



19. Napoli: tortuosità



Geografia artificiale

“Nella prefazione al sesto libro della sua opera dedicata all’architettura Vitruvio, il più celebre degli architetti dell’antica Roma, narra la storia di Aristippo, filosofo socratico. Naufragato sulla costa deserta dell’isola di Rodi e ignorando dove fosse, capi dalle figure geometriche tracciate sulla sabbia di essere capitato in un posto abitato da gente civile. Senza la tavola o una superficie piana che le somigli, la geometria, che per gli antichi equivaleva alla civiltà, non esisterebbe. [...] Per Michel Serres geo-metria vuol dire che il metro (la misura) è la Terra. Nello stesso senso, geografia ha quasi sempre voluto dire, allora, che la scrittura (geometrica) è la terra”. (Farinelli, 2003).

Da che la geografia è stata misurata geometricamente attraverso triangolazioni e centuriazioni, che la conquistassero all’uso dell’uomo, il campo è diventato città e il disegno della terra è stato utilizzato come operatore della trasformazione: la terra si è modificata volgendo *“ciò che si può disegnare in ciò che si può toccare”*. L’uomo ha denaturalizzato gli spazi naturali attraverso la piantumazione di elementi naturali, posti a distanze regolari e misurati dalla geometria. Ogni terreno produce una forma di geometria e colore che varia a seconda della coltivazione e l’accostamento delle pezzature va a costruire quel mantello di Arlecchino che misura il controllo dell’uomo sulla terra: il paesaggio si urbanizza, la natura e la città sono grandezze comparabili. Nella contemporaneità la misurazione della natura trova un nuovo codice interpretativo nella matematica. Attorno al 1975 B. Mandelbrot descrive in termini grafici forme e processi naturali attraverso la scoperta della *geometria frattale*. Questa a differenza della geometria euclidea, troppo rigida per rappresentare il mondo visibile e le forme reali, riesce a rappresentare i profili frastagliati di una montagna o di una costa, le strutture cristalline e molecolari. La parola *frattale* definisce una rappresentazione grafica composta di linee spezzate, dal latino *«fractus»*, ma non si deve pensare a una decomposizione o frammentazione degli oggetti descritti, quanto a una ri-

- 20. A. Burri, Cretto di Gibellina, 1985
- 21. P. Eisenman, Memoriale all’Olocausto, 2005
- 22. D. Jakob & B. Mac Farlane, Casa Puzzle, 1996

produzione attraverso una linea spezzata in grado di piegarsi innumerevoli volte per aderire meglio alle geometrie complesse della realtà: una linea ripiegata per spiegare il mondo.

Dalla triangolazione geometrica si passa alla geometria frattale del mondo: e la superficie della terra che un tempo è stata tabula rasa diviene prima piano segnato dalla misura delle architetture, e poi geografia artificiale. Passando dalla geometria alla geografia, si ricomponi il globo, con un gesto unico si passa dalla frammentarietà che semplifica all'unità complessa, e non è forse questo globo-ellissoide a contenere e dissolvere ancora l'antica opposizione geo-metria – geo-grafia?

La descrizione del mondo non si riduce più all'immagine piana della Terra, *"la Terra alla sua superficie e quest'ultima a una tavola"* (Farinelli, 2003), la scrittura cartografica perde di senso: il virtuale ha reso visibile tutto il tangibile, il globo ad un tempo Punto e Mondo chiede di essere scritto. Il mondo si fa corpo tatuato. Si fa avanti una delle categorie con cui Hassan spiega il passaggio dalla Modernità alla contemporaneità: il *leggibile* diviene lo *scrivibile*.

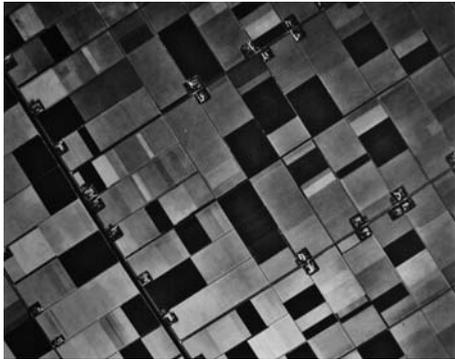
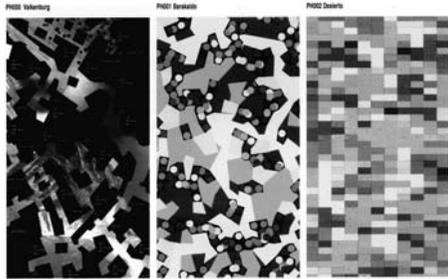
In questa nuova concezione, il paesaggio smette di essere riferito ad una immagine naturalistica, e comincia ad evocare una struttura continua sulla quale è possibile operare attraverso la gestione di attività diverse, di eventi e di movimenti. La superficie si converte in un sistema operativo che mette in relazione le attività che supporta. Non è più spazio tra edifici, o piattaforma sulla quale si pianifica una costruzione, ma un autentico campo di energie, una membrana dinamica e sensibile, una topografia operativa.

Nella Modernità la figura si staglia su uno sfondo neutro e inattivo, l'architettura si ambienta sempre sul suolo che occupa, ed è il suolo, nel suo senso più ampio, ciò che permette di riconoscere i caratteri dell'architettura come figura. Ora, di fronte a un suolo sempre più instabile, tanto nella sua natura quanto nella sua descrizione come si relaziona l'architettura?

"Quello che emerge è un architettura situata tra due rappresentazioni alienanti: da un lato quella di un mondo



23. FOA, Terminal Yokohama, 1999-2002
24. MVRDV, sede Ministero dell'Agricoltura dell'Aia, 2000
25. P. Linas, Cantine a Mendivil, 2001



26. E. Arroyo, *paesaggi*
 27. tappeti territoriali a Oosterlijk
 28. C. Zucchi, Salewa Headquarter, 2007

determinista dove non si chiede altra forma che l'accettazione dell'imposizione come scienza, e dall'altro, quella di un mondo totalmente arbitrario sottomesso al caso incontrollato. Tra questi due poli possiamo trovare una serie di nuove istruzioni". (Arroyo, 2001). Una tra queste istruzioni deriva dal riconoscimento unanime che la realtà, né unica né immutabile, richiede la ricerca di sistemi espressivi che potenziano l'architettura come qualcosa che oscilla tra il suo carattere di oggetto e la sua vocazione a divenire soggetto. Il sistema progettuale dei Moderni teso deliberatamente ad essere forma chiusa si apre a considerare il processo urbano come luogo del cambiamento, così come affermato da Foucault: "preferire ciò che è positivo e multiplo, la differenza rispetto all'uniformità, i flussi rispetto all'unità le disposizioni mobili rispetto ai sistemi".

Recentemente molti architetti hanno cominciato a considerare la natura non solo come uno scenario sul quale intervenire introducendo al suo interno una varietà indefinita di oggetti, ma come uno strumento attraverso cui è possibile progettare e manipolare una materia complessa. La natura si converte in qualcosa di diverso, in un luogo artificiale, superficie sensibile alle trasformazioni, che registra i movimenti e gli eventi che l'attraversano. Una natura-artificio capace di reagire e di interagire con la vita dell'uomo e gli spazi che la proteggono, intesa come superficie attiva che struttura le condizioni per nuove relazioni tra le cose che supporta.

L'architettura si volge in qualcosa che rimanda ai processi geologici, costruita mediante sovrapposizioni e disposizioni multi-strato, spazi stratificati più che volumi prismatici, topografie più che volumetrie. Presenze-assenze che nascono dall'accostamento e dalla combinazione paradossale tra densificazione e sparizione. Manifestazioni topomorfiche di una possibile geografia costruita non molto distante nelle sue immagini spaziali da quella naturale. Paesaggi minerali nei quali i flussi finiscono per articolarsi in superfici scolpite raso suolo. Geografie artificiali più che architetture.

Pieghe

“Le piegature vanno di moda. Così come va di moda Deleuze che le ha teorizzate, introducendole nel panorama filosofico. Negli ambienti radical chic oggi si parla di folding con la stessa disinvoltura con la quale ieri si parlava di blurring, di decostruzionismo, di nichilismo, di crisi dei valori. La bella e super brava Winka Dubbeldam mi racconta che fu avvicinata da Eisenman per una ricerca, credo di dottorato, che aveva condotto sull’argomento. Potremmo quindi liquidare il tema con poche parole. Sicuri che tra qualche anno abbandoneremo le piegature con la stessa facilità con la quale stiamo dimenticandoci dei blob.

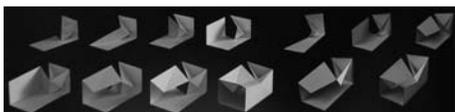
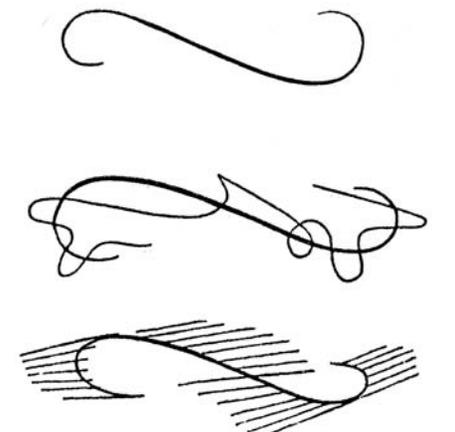
Se così facessimo, saremmo però miopi. Le mode sono sintomi di problemi. E dietro le piegature si nascondono alcune questioni forse irrisolte dell’architettura contemporanea. Innanzitutto il bisogno di spazio e di continuum. Già, lo spazio: questo tema trascurato dalle teorie postmoderne degli anni settanta e ottanta in nome del linguaggio, del significato, della citazione. Piegare è un modo di mettere in crisi la scatola, ma senza frammentarla”. (L. Prestinenza Pugliesi, 2002).

La piega mette in crisi l’immagine della struttura di cemento armato costituita da superfici orizzontali e da pilastri puntuali, schizzata da Le Corbusier, per dimostrare i vantaggi della nuova tecnica del piano libero. È poi lo stesso Le Corbusier a cercare di superare la sua rigida griglia tramite la promenade architecturale, ma i livelli rimangono sempre separati.

Punto, linea e superficie non riescono più a spiegare completamente la complessità delle forme, meno che mai nell’architettura contemporanea. La teoria di Kandinsky sembra essere già superata da Klee, ideatore secondo Deleuze, dell’inflessione o punto elastico che fonda il concetto stesso di Piega: *“L’elemento genetico ideale della curvatura variabile, o della piega, è l’inflessione. L’inflessione è il vero atomo, il punto elastico. Klee la enuclea come elemento genetico della linea attiva, spontanea, testimoniando così la sua affinità con il Barocco e con Leib-*



29. Le Corbusier, Ville Savoye



30. Klee, punto di inflessione, da "La Piegata" di G. Deleuze
31 e 32. Osinaga e Madrdeijos, Cappella a Vallecron, 1997

niz, in opposizione a Kandinsky, cartesiano, per il quale gli angoli sono duri, il punto è duro, messo in movimento da una forza esterna. Per Klee, invece, il punto come «concetto non concettuale della non contraddizione» percorre un'inflessione. E il punto stesso d'inflessione, là dove la tangente attraversa la curva. È il punto-piegata". (Deleuze, 1988).

Klee spiega il concetto di inflessione con una sequenza di tre figure: la prima riproduce l'inflessione, la seconda mostra che non vi è figura esatta senza mescolanza, ossia come afferma Leibniz, che non esiste linea retta senza curve che si mescolino, "la terza delimita con un tratteggio il lato convesso, e libera così la concavità e il suo centro di curvatura, che cambiano di lato, da una parte all'altra del punto di inflessione". (Deleuze, 1988). Il punto di inflessione di Klee chiarisce come ormai l'unità di materia, o il più piccolo elemento di una linea inflessa, è la piega, non il punto che non è mai una parte, ma una semplice estremità della linea.

La piega è per Deleuze (1988) una superficie neutrale costituita da una curvatura variabile. Non è, quindi, una semplice estrusione del piano come nell'architettura tradizionale, ma qualcosa che contagia sia la pianta che la sezione. "Non è possibile rappresentare la definizione della forma architettonica in una sola immagine; non si riesce a stabilire con la classica relazione pianta-sezione la costruzione della forma. Si ha bisogno della successione di infiniti tagli variabili che conformano ed avvolgono lo spazio, la successione vertiginosa di tagli e sezioni. Una pianta è il risultato della scansione dello spazio". (Osinaga, Madrdeijos, 2001).

La variazione incessante dell'oggetto è caratterizzata attraverso l'azione della piega. In quanto condizione terza e perciò non dialettica, la piega si pone tra figura e fondo ricostituendo tuttavia la natura di entrambi e consentendo di mettere in continuità l'esterno e l'interno di un oggetto spaziale.

Lo stesso concetto è ripreso da P. Eisenman: "Leibniz concepiva la materia stessa come esplosiva e continua: per noi l'elemento minimo non è però il punto, ma la «piegatura». (...)L'idea della piegatura offre una dimensione spaziale al concetto tradizionale di margine. Piuttosto che considerarlo come una linea secca, la sua dimensione

spaziale fa sì che diventi un elemento sia di mediazione che di ridefinizione di condizioni urbane, come: vecchio e nuovo, trasporto e arrivo, commercio e residenza. Così l'idea di flessione è stata utilizzata sul sito per dar luogo a nuove forme di organizzazione sociale dello spazio e per ridefinire quelle esistenti". (Eisenman, 1993).

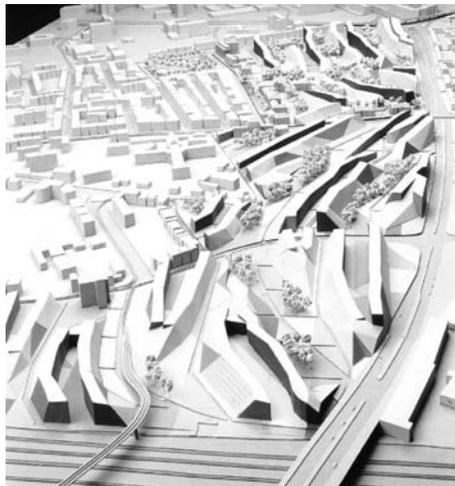
La produzione della forma classica basata in meccanismi compositivi di tipo geometrico come: simmetria, ripetizione, concatenazione, incastro, raggruppamento, sovrapposizione o compattezza, che aveva conformato una tendenza predominante nell'architettura del secolo XX, è ormai insufficiente. Le piegature permettono di organizzare il volume in completa libertà: tutto diventa percorso, e questo porta a dare valore ad azioni che generano avvenimenti, e alla sostituzione del processo in fine, la forma diviene allora strumento: "La forma plastica ricompare con forza, ridiviene protagonista, ma non più alla maniera classica, bensì con il contenuto di dotare di unità, collegare, avvolgere, separare e restituire l'eco dello spazio. La forma si trasforma in un potente strumento, non in un debole fine stilistico delle nostre intenzioni spaziali. Ormai solo lo spazio conta". (Osinaga, Madridesjos, 2001).

L'interesse per le pieghe si basa soprattutto nella loro caratteristica di essere dotate di un'unità topologica, formale e spaziale, le pieghe generano una tensione in equilibrio tra le forme piegate e lo spazio che producono al loro interno, che può esprimersi con le parole dello scultore E.Chillida: "Il fatto di provocare una piega dà un contenuto allo spazio straordinario. È di una ricchezza spaziale tremenda. L'unità sta sempre lì".

Il Piano di sviluppo urbano di Rebstock Park a Francoforte di Peter Eisenmann ne è un esempio. La piegatura è l'idea centrale del progetto: "La piega può essere usata non semplicemente come dispositivo formale, ma come un modo di proiettare nuove organizzazioni in un ambiente urbano esistente". (Eisenman, 1991). Un'operazione complessa che non riguarda solo la *figura*, ma interessa la *struttura*, come in un origami. E proprio come in un origami la piega consente di tenere assieme la capacità avvolgente del volume e, la fluidità della superficie, con pochi gesti sufficienti a organizzare spazi complessi e capaci di sovvertire le regole dello spazio euclideo con cui



33. Shuhei Endo, Springecture, 1998
34. J. Oteiza, Constrcción Vacía, 1957
35. P. Eisenman, modelli per la Chiesa del Giubileo, 1996



36. P. Eisenman, Rebstock Park, 1990
 37. P. Eisenman, Masterplan di Derendorf, 1992

la nostra mente è abituata a confrontarsi. Piccoli gesti eseguiti su semplici fogli di carta o cartoncino tesi alla definizione di “vuoti” capaci di “fare” architettura.

“Ma cosa può incarnare simultaneamente il movimento di una superficie e la traccia di un limite? Una piega, per l'appunto. Se piegate un foglio, delineate il tracciato di una piega che, sì, crea un limite comune tra due regioni del foglio, ma non è tuttavia una traccia sul foglio, nero su bianco. Poiché sul foglio, come puro fuori, la piega presenta come limite qualcosa che è soltanto un movimento del foglio stesso. Il momento più profondo dell'intuizione è dunque quello in cui il limite è pensato come piega, e in cui di conseguenza l'esteriorità si rovescia in interiorità. Il limite non è più quel che intacca il fuori, ma una piega del fuori. È un'auto-affezione del fuori (o, il che è uguale, della forza). (...) Il fatto che vi sia piega del fuori (che il fuori si pieghi) significa sul piano ontologico che esso crea un dentro. Immaginiamo un foglio piegato: vi è un limite immanente sul foglio, ma vi è anche la creazione di una tasca interna. Si può pertanto dire: l'intuizione in cui l'Essere e il pensiero vengono a coincidere è la creazione di una figura del dentro, come piega del fuori. Ed è possibile allora nominare questa piega un «sé» - è il concetto di Foucault - e anche, se ci teniamo, un soggetto. Salvo aggiungere subito:

- che il soggetto risulta da un'operazione topologica localizzabile nel fuori e dunque non è affatto costituente, autonomo o spontaneo;

che il soggetto, come «spazio del dentro», non va separato dal fuori (è una sua piega), oppure che è «completamente co-presente allo spazio del fuori sulla linea della piega»”.(Badiou, 1997).

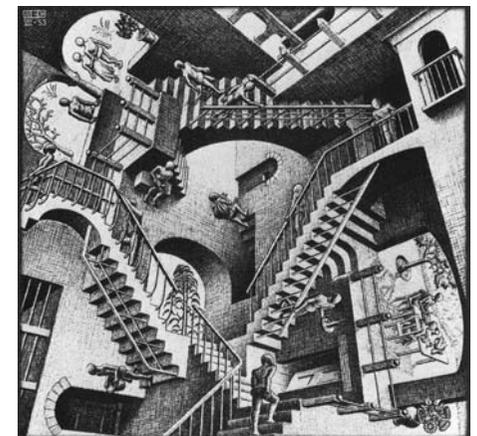
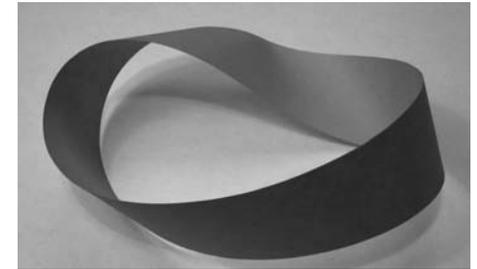
La piega non è quindi una definizione e organizzazione della superficie, quanto piuttosto dello spazio compreso nel dispiegarsi tridimensionale di tale superficie, la quale smette di essere un involucro dello spazio per trasformarsi in un sistema generatore dello stesso. Si annullano i passaggi spaziali, si abbattano le soglie e i limiti, si perde la distinzione tra interno e esterno, tra costruito e vuoto. La piega consente di ottenere uno spazio con-

tinuo che non separa l'esterno dall'interno, con un meccanismo spaziale molto simile al Nastro di Möebius. Questa figura complessa non è un paradosso spaziale come le scale di Escher, ma una geometria possibile, che permette di realizzare ciò che si auspica Toyo Ito: "con il preconetto della separazione interno/esterno, l'unica via per aprirsi è praticare dei buchi nelle pareti o aumentare le finestre e le porte. Ma, per quanto si faccia, l'interno resterà interno, e l'esterno, esterno. Abbiamo invece bisogno che il nostro pensiero inventi dei contorni più delicati e diffusi. È il concetto di limite come pellicola osmotica che non separa interno da esterno (...) Se riusciremo a pensare a un'architettura dai contorni flessibili, senza questa opposizione tra i due lati, il dritto e il rovesci, l'interno e l'esterno, io e gli altri, si aprirà un architettura con una visione a scala universale". (Ito, 1999).

La piega è come la pellicola osmotica di Toyo Ito, congegno spaziale che rende possibile un'architettura che scaturisce dal fondersi di esterno e interno, di artificio e natura. L'edificio entra a far parte della geografia del luogo, ponendosi come prolungamento di essa e allo stesso tempo si compie un'artificializzazione della natura e del paesaggio circostanti, attraverso l'introduzione di una struttura di significati. Come avviene nell'atto primordiale di recintare un pezzo di terra per costruirvi un riparo, si trasforma immediatamente quel territorio in casa, o nell'azione successiva di creare dei percorsi che vi giungano, si segna e si fa proprio il paesaggio. La casa è quella porzione di natura, e la natura intorno diviene continuità artificiale della casa.

L'architettura si pone a prolungamento del paesaggio, ma allo stesso tempo proietta su di esso un nuovo senso e lo rende artificiale. I limiti tra edificio e intorno si annullano, o si fanno meno percepibili, più lievi. Lo si può vedere nella Stazione dei Pompieri del campus Vitra di Zaha Hadid, dove i piani spuntano dal terreno, e poi ripiegano su se stessi, conferiscono una direzione all'ambiente e racchiudono lo spazio, ma al tempo stesso cedono il posto alla natura esterna in una fusione completa con i luoghi.

L'architettura è molto più simile a una geografia che a un oggetto, o alle pieghe dei venti, delle acque, del fuoco e della terra, e alle pieghe sotterranee dei filoni nella miniera. "Le piegature solide della «geografia naturale» rin-



38. Nastro di Möebius, 1858
39. FOA, Casa virtuale, 1997
40. M. C. Escher, *Relatività*, 1953



41. Z. Hadid, Stazione dei Pompieri del campus Vitra
 42. Mecanoo, Biblioteca Università di Tecnologia di Delft, 1997

viano dapprima all'azione del fuoco, poi a quella delle acque e dei venti sulla terra, in un sistema di interazioni complesse". (Deleuze, 1988). Secondo quest'idea l'architettura si dispiegherà e concentrerà seguendo linee di forza, si aggrapperà alla convessità per estendersi lungo le concavità, sarà l'eterno infinito. Come in alcuni lavori di Koolhaas nei quali il piano inclinato, ripiegato, deformato diviene il generatore di una nuova architettura. *"Si dirà che non c'è niente di nuovo: a rompere gli orizzontamenti ci aveva già pensato Wright con il Guggenheim e, tra gli altri, Bloc, Parent e Kiesler. Ma la piegatura rispetto alle esperienze di questi ultimi introduce un ingrediente: è il pathos di ciò che è stridente, inquietante, disequilibrante"*. (L. Prestinenza Puglisi, 2002).

La piega è la risposta ad un nuovo sentire, la capacità di cambiare il rapporto tra il nostro corpo e l'architettura. Racchiuso nei ripiegamenti della materia è lo spazio affettivo: quello delle pieghe dell'anima. È diverso dallo spazio della memoria, è uno spazio delle emozioni, a-temporale, emozioni che non sono legate a un evento in particolare, ma sono sempre suscetibili, sempre presenti. Uno spazio vicino alla natura umana, connessione tra corpo e anima, tra materia e emozioni, uno spazio che coinvolge tutti i sensi. Come l'entrare in una grotta, o antro oscuro che può nascondere qualsiasi cosa, suscita non solo la paura, ma anche l'immaginazione, l'attesa per l'inaspettato. Infatti la piega è lo spazio del passaggio, molto diverso dallo spazio di confine, non annulla il passare da una condizione a un'altra, ma amplifica questo stato intermedio. La piega è una soglia e come chiarisce Benjamin: *"la soglia deve essere distinta molto nettamente dal confine. La soglia è la zona"*. La piega è ben lontana dal costruire una cesura, o confine, ma è una soglia, un fra, uno spazio intermedio, zona di mezzo che si apre tra due cose o due condizioni distinte, luce e ombra, interno e esterno, natura e artificio. *"Soltanto quest'apertura «illumina» lo «spazio intermedio». Si noti che l'inglese between comprende il termine twain (entrambi), che a sua volta si ricollega a twin (gemelli) e a two. Il between è il segno dello spazio che inerisce alla differenza, spazio che contemporaneamente «separa» e «tende verso»"*. (Teyssot, 2000).

Il between, la soglia, ci mostra che ciò che conta non sono le singole parti ma ciò che è tra loro: le differenze.

E in fondo il tema della piega introduce poi un altro termine delezuziano, il multiplo: ciò che non solo è costituito da più parti, ma è anche piegato in molti modi, principio per il quale è il *multiplo* a produrre l'uno, per sottrazione e non viceversa.

Lo stesso passaggio lo si può riscontrare nella pittura informale, dove dalla differenza si ottiene un'unità armonica che fonde tra loro oggetto e sfondo: *“L'informale non costituisce una semplice negazione della forma: esso attesta la forma come forma piegata ed esistente solo in quanto «paesaggio del mentale», nell'anima o nella nostra testa, in altezza, là dove troviamo le pieghe immateriali. Le materie sono il fondo, ma le forme piegate corrispondono a maniere. Passiamo, così, dalle materie alle maniere. Dalle terre ai terreni, agli habitat e ai salotti. Dalla Tessiturologia alla Logologia. Sono questi i due ordini, i due piani di Dubuffet, abbinati alla scoperta della loro armonia, che deve tendere, al limite, all'indiscernibilità.*

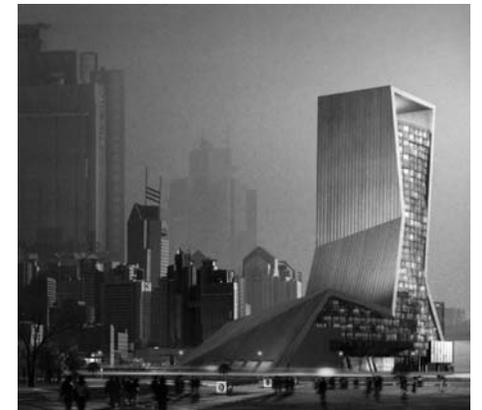
Questa fluidità o viscosità che trascina tutto su un impercettibile pendio, verso un completo predominio dell'informale.

La pittura fuoriesce dal suo stesso quadro, per realizzarsi nella scultura di marmo policromo; e che la scultura va ancora oltre, per realizzarsi nell'architettura; e che l'architettura ritrova nella facciata un nuovo quadro, che però si stacca dall'interno ed entra in rapporto coi dintorni, di modo che l'architettura si realizza trasformandosi infine in urbanistica”. (Deleuze, 1988).

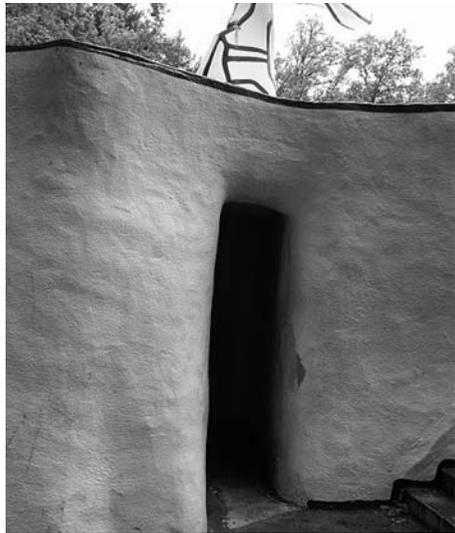
Ma tutto questo non è l'architettura che si fa paesaggio e il paesaggio che si fa architettura?

Unendo le estremità della catena il pittore diventa architetto, e questa unità disegna i contorni di una nuova scena in cui la natura e l'architettura, il locale e il globale sono nuovamente riuniti: dal multiplo si ottiene l'uno.

Per inciso, appare interessante una precisazione su Deleuze il quale, secondo lo storico John Rajchman, intraprende un percorso concettuale in cui architettura e riflessione filosofica si intrecciano e si influenzano reciprocamente. L'aspetto comune ai due campi è individuato nel partire entrambi dalla costruzione. Per Deleuze la



43, 44. R. Koolhaas, Sede della televisione CCTV, Cina, 2002



45, 46, 47. Dubuffet, Jardin d'émail, 1972-73

filosofia è *attività di creazione di concetti* (non è quindi contemplazione, né riflessione, né comunicazione) e si presenta di conseguenza come una forma di puro costruzionismo.

Rajchman mette in chiaro che la parola 'decostruzione' non fa parte del vocabolario di Deleuze, che fin dai suoi primi studi su Hume si pone piuttosto in una prospettiva empirica, fissando un legame tra filosofia come indagine e filosofia come costruzione. Per il filosofo francese la costruzione è sempre possibile attraverso il montaggio: nella sua estetica un'opera d'arte è sempre un montaggio, una composizione. Tutto si riduce ad un problema di costruzione, di architettura, per questo *l'architettura è la prima delle arti* e con questa affermazione Deleuze tenta di superare definitivamente l'idea Kantiana per la quale l'architettura era invece l'arte più bassa, la meno 'bella' delle Belle Arti (perché la più legata agli interessi, l'arte in cui il genio è ostacolato, incapace di liberarsi).

Rovina

Nell'Ottocento, la rovina è apprezzata per la sua incompletezza, per i segni lasciati dal tempo, per la vegetazione incolta che la ricopre, per i suoi muschi e le sue crepe. Come possiamo leggere nell'Adonais di Percy Bysshe Shelley: *"Su vai a Roma che è insieme il paradiso, la tomba, la città e il deserto; e passa dove le rovine s'ergono come montagne frantumate, e le gramigne fiorenti e le piccole selve profumate vestono l'ossa nude della desolazione, finché lo spirito del luogo guiderà i tuoi passi a un declivio il cui accesso è verdeggiante, dove come il sorriso di un bambino fra l'erba sopra i morti si distende una luce di fiori sorridenti..."*. Le rovine si amalgamano col paesaggio, anzi ne fanno parte, immerse in uno stesso mistero di creazione in un solo scenario di composta bellezza.

Hubert Robert, invece, già nella seconda metà del XVIII secolo sviluppa la sua arte non solo a partire dallo studio delle rovine ma anche della natura, in una nuova visione del paesaggio come artificio creato dall'uomo. In questo modo si integra l'estetica dell'architettura con quella delle rovine, della vegetazione e del paesaggio.

Simmel poi agli inizi del Novecento considera la rovina come un'opera a sé, ovvero, non incompleta, non ciò che rimane di un'opera in disfacimento, ma una forma completamente nuova, che permette la percezione di un diverso rapporto fra le forze naturali e quelle artificiali: *"In altri termini, il fascino delle rovine è che un'opera dell'uomo viene percepita alla fine come un prodotto della natura. Le stesse forze che danno alla montagna il suo aspetto – le intemperie, l'erosione, le frane, l'azione della vegetazione – qui hanno agito sui ruderi. [...] Ciò che ha diretto la costruzione verso l'alto è la volontà umana, mentre ciò che le dà il suo aspetto attuale è la forza meccanica della natura, che trascina verso il basso, corrode e distrugge. Tuttavia essa non fa crollare l'opera nell'assenza totale di forma della pura materia, almeno finché si parla di rovine e non di un mucchio di sassi; nasce una nuova forma che, dal punto di vista della natura, è totalmente significativa, comprensibile, differenziata. La*



48. H. Robert, *Scena in riva a un canale*
49. G. B. Piranesi, *Acquedotti neroniani*, 1775
50. M. Jodice, *Avignone*



51. Souto de Moura, Mercato di Braga, 1980-84

natura ha fatto dell'opera d'arte il materiale della sua creazione, proprio come in precedenza l'arte si era servita della natura come materia prima". (Simmel G., 1907-13).

La rovina è rappresentativa dello scambio continuo tra natura e artificio, è lo stadio intermedio tra costruzione e corrosione, tra volontà umana e processo naturale. È creazione umana sottoposta all'azione del tempo, tempo come natura, che proietta sull'architettura il senso del trascorrere, del fluire, della trasformazione continua. Un senso del tempo che è compresenza di temporalità distinte, tempo geologico del territorio, tempo delle specie vegetali e tempo delle esistenze umane.

La rovina può essere anche interpretata come un materiale del progetto fra gli altri, ed essere usata in modi diversi come fanno ad esempio tre opere che danno esiti molto distinti tra di loro:

- La prima opera è quella di Souto de Moura, che al Mercato di Braga, che della rovina utilizza un'immagine condivisa per ricreare un luogo familiare. Accanto al nuovo progetto i pilastri del vecchio edificio vengono lasciati ormai senza funzione portante, ridotti a memoria di se stessi come antiche colonne che col tempo abbiano perso capitelli e architravi. Viene qui compiuto un artificio intellettuale, quello di evocare il ricordo della rovina archeologica, mostrato nella stessa postura dei pilastri, accatastati come conci di colonne spezzate gli uni sugli altri. L'artificio di progettazione sostituisce la natura come effetto del tempo che riduce in rovina le architetture. È lo stesso processo di creazione a evocare quello di dis-creazione, in uno prevale la mano dell'uomo, l'artificio, in un altro l'effetto del tempo, la natura.

Lo stesso richiamarsi tra azione dell'uomo e azione del tempo, anche se entrambe di dis-creazione si ottiene dall'accostamento tra le foto di due fotografi napoletani, Mimmo Jodice e Gabriele Basilico, immagini che ritraggono la rovina, in un caso quella creata dallo scorrere del tempo e quindi azione della natura sulle città del passato, nell'altro caso quella della guerra, fatta di macerie, opera dell'uomo e quindi artificio.

Le foto di Jodice e quelle di Basilico non sono dissimili, a meno che non le si voglia interpretare secondo la di-

stinzione che Augé fa tra *Rovine* e *Macerie*, l'una come prodotto della storia, l'altra prodotto dell'epoca in cui viviamo, che il filosofo francese chiama *surmodernità*. La surmodernità non produce infatti rovine, ma solo macerie, la rovina è un racconto, la maceria un ingombro: la prima risponde a una volontà di ricordare, la seconda al desiderio di eliminare il passato perché si vive e si costruisce sul presente.

L'architettura contemporanea, non vuole essere eterna, ma puro presente. La città di oggi, come effetto combinato di un'accelerazione della storia, di un restringimento dello spazio e di un'individualizzazione dei destini, è pertanto l'eterno presente: edifici sostituibili gli uni agli altri che non sono fatti più per invecchiare ma per essere sostituiti. Le ricostruzioni e le sostituzioni sono agli antipodi delle rovine, in quanto eliminano il passato.

Oggi solo una catastrofe può produrre effetti simili all'azione del tempo. Le distruzioni operate da catastrofi naturali o tecnologiche oppure dalla guerra appartengono all'attualità e pongono il problema di cosa fare delle macerie, e di cosa lasciare al loro posto. Non è il caso delle Twin Towers? *"La storia futura non produrrà più rovine. Non ne ha il tempo"*. (Augé, 2004). La seconda opera è quella di Herzog e de Meuron per lo Studio Remy Zaugg in Francia, che della rovina riproduce il processo. Sulla facciata laterale in cemento viene deliberatamente lasciata colare acqua che col tempo deposita muffe e ossidi, contemporaneamente trasformando l'architettura, mutandone la pelle e ricreando in modo artificiale un processo naturale. In realtà l'artificio dell'acqua che scorre non perde nulla della sua naturalità, non fosse altro che viene riprodotto *"in cattività"*, ovvero viene indotto dai progettisti.

Un espediente del genere è già stato usato dalle pratiche artistiche, si pensi ad esempio a tutte quelle espressioni che fanno uso di materiale organico lasciato deperire, e che per naturale processo emette odori, genera larve, cambia forma e colore e successivamente anche stato della materia. Nello scenario artistico a noi contemporaneo non si può evitare di nominare Damien Hirst, mentre forse un precursore di tali opere può essere riconosciuto in Francis Bacon, che della dis-creazione fa un uso sapiente, mostrando al tempo stesso nelle pie-



52. G. Basilico, *Beirut*, 1991

53. M. Jodice, *Scuola di Virgilio*, Napoli, 1979



54. Herzog e de Meuron, Studio Remy Zaugg, 1995-97
55. E. Miralles e C. Pinos, Cimitero di Igualada, 1985

ghe della materia le articolazioni complesse della natura umana, come è stato eloquentemente descritto da G. Deleuze.

Attraverso un artificio si mostra dunque ciò che può divenire, sottoposto a un naturale processo, un oggetto o un'architettura, ciò che si apprende è invece l'eterna trasformabilità della materia, ovvero l'essenza stessa della rovina. Tesa tra natura e artificio, la rovina, insegna la sostanza intermedia delle cose, dimostrando la risibilità di ogni sforzo di separazione fra le stesse.

La terza opera è quella di E. Miralles e C. Pinos per il Cimitero di Igualada, nei pressi di Barcellona, che nella rovina esprime se stessa. Il cimitero nasce come rovina, previsione dell'aspetto che assumerà sotto l'effetto del tempo che lo ridurrà in rovina della rovina. I gabbioni di metallo che sorreggono le pietre dei terrazzamenti sono memoria di rovi, che arriveranno presto a sostituirli, i pali di legno affogati nella pavimentazione in cemento, memoria delle crepe che si creeranno lasciando depositare al posto della loro marcescenza, un impasto di acqua, terra, foglie secche. Ogni cosa è memoria presente di un tempo futuro, immagine della sua stessa rovina ancora da venire, artificio di una natura che presto si infiltrerà, invaderà tutto rendendosi quanto mai simile alla sua immagine artificiale.

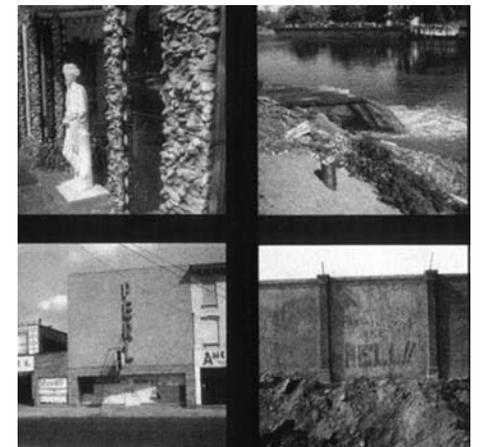
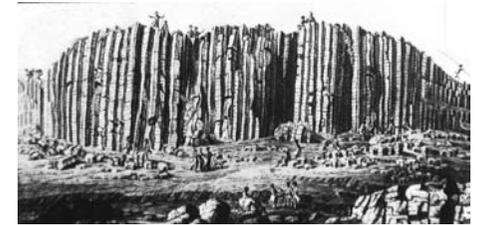
L'uso diverso della rovina in queste tre opere non fa altro che dimostrare, nella sua posizione di limite, di materiale intermedio, le infinite tangenze e sovrapposizioni esistenti tra opera e natura, l'una si serve dell'altra, facendone l'oggetto del proprio tendere, fra creazione e dis-creazione, in uno scambio continuo. La rovina come stadio intermedio della materia, rappresenta la deperibilità di cose e architettura, mostrandosi come possibilità: natura come forza riequilibrante dell'azione umana. Le cose si disgregano e le forme sono solo circostanze, *"la città contemporanea è in perpetua costruzione e distruzione, novità di oggi e rovina di domani"*. (Paz, 1983).

La rovina in realtà evoca un mondo non visibile, perché ancora deve sopraggiungere ed è quindi proiezione del futuro nel presente, ma al tempo stesso è memoria di un presente che non viene avvertito come passato. Ro-

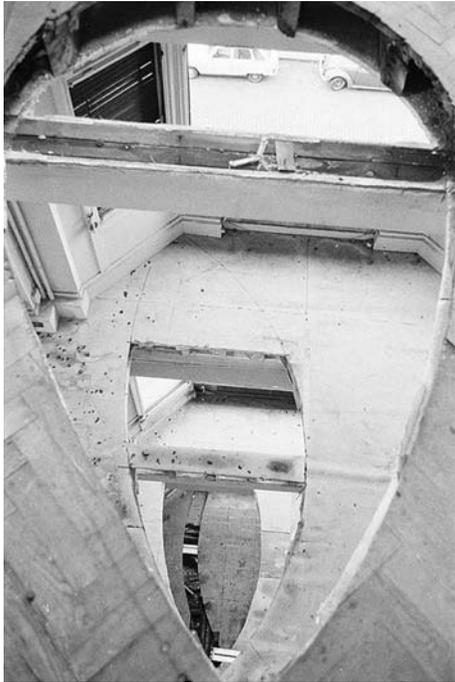
vina e dis-creazione stabiliscono continuità temporali in cui la barriera del tempo si abbatte e introduce nel progetto la dimensione della memoria. Il paesaggio è sempre il risultato di una stratificazione temporale, ovunque le tracce di ciò che è stato riemergeranno, sommandosi tra di loro e con il presente. Come in un unico scavo archeologico possono spuntare fuori ritrovamenti relativi a epoche lontane tra di loro, gli eventi che segnano un luogo si avvicinano evocati da questo.

Il postmoderno, allora, come critica al moderno porta all'avvento di una radicale filosofia delle rovine: della metafisica, dell'ideologia, così come afferma Lyotard, pur essendo principalmente una dottrina decostruttiva e, pur considerando il mondo contemporaneo come rovina, si lascia sfuggire il valore evocativo dei ruderi, delle tracce del passato.

L'interesse per le rovine non è tanto un ritorno al passato quanto la registrazione di alcuni tratti del nostro essere moderni, contemporanei. In Piranesi le rovine non danno l'idea malinconica della decadenza, ma suggeriscono l'eternità, nell'eterno presente della metropoli, il paesaggio naturale è sopravvivenza al passato e riserva del futuro, nuova rovina sfuggita alla storia: *"Nell'arte e nell'architettura contemporanee la rovina non indicherebbe comunque più l'incerto e problematico rapporto con il passato, a cui un artista come Piranesi anela, bensì quello con il futuro (...). Le rovine sarebbero un segno di vita, qualcosa che si oppone alla "fine della storia", che è il destino verso cui si avvia la spettacolarizzazione del mondo"*. (Augé, 2004). Nell'opera del 1967, *"A tour of monument of Passaic"*, in New Jersey, R. Smithson esalta la rovina, reinterpreta il luogo della sua nascita e lo dota di un contenuto culturale, convertendolo nel paradigma del paesaggio abbandonato: rinomina le rovine industriali che incontra chiamandole *"monumenti"* e immediatamente edifici in disuso, gru, depositi, parcheggi abnormi e conglomerati edilizi in espansione acquistano una nuova dimensione eroica, divenendo le pietre miliari della cultura postindustriale. Costruzioni simbolo della civiltà contemporanea ma anche preludio, a causa dell'incessante desertificazione del territorio e della diminuzione di *"naturalità"*, di un prossimo ritorno a una nuova



56. anonimo, *Giant's Causeway*, 1765-70 c.
 57. Piranesi, *Serapeum*
 58. R. Smithson, *Tour of Pessaic*, 1967



59. G. Matta Clark, *Office Baroque*, 1977
60. A. Burri, *Cretto di Gibellina*, 1985

preistoria. Questi nuovi monumenti per il futuro che avanza sembrano al tempo stesso diventare rovine che procedono a ritroso. Smithson dona un nuovo senso a questi oggetti privi di carattere, convertendoli in rovine del futuro.

Successivamente G. Matta Clark compie un passaggio ulteriore e non solo individua come rovine interi edifici in disuso, ma contribuisce al loro stato di rovina, rimuovendo intere parti per svelarne le viscere di ambienti un tempo privati. L'artista americano intacca la superbia protettiva degli edifici con squarci che si aprono allo sguardo e al corpo, effettua una chirurgia dello spazio che scompone e ricompone la materia colmando l'intervallo tra arte e architettura. La vita che una volta animava questi spazi sembra essere per sempre immobilizzata nel momento del taglio: la rovina è un tempo fissato a poco prima di divenire maceria.

A. Burri, invece, per il Cretto di Gibellina in Sicilia arriva a ricreare la rovina come calco immaginato di se stessa, e di un tempo passato, dissolvendo in tal modo sia l'oggetto che la memoria. La rovina non ha più tempo di mostrarsi perché è già maceria, e allora si ricostruisce come immagine della stessa: suolo fratturato, volumi ciechi, senza più vita, dilavare di materia senza identità.

In modo simile opera R. Witheread con le sue "House", costruendo calchi di edifici che verranno distrutti, andando a denunciare la speculazione edilizia e il dissolvimento del patrimonio storico di Londra. Le case vittoriane non ci sono più, le loro macerie anche sono scomparse, e dunque alla rovina non rimane altro che il calco dell'assenza.

La rovina come materiale che risulta da un impasto inseparabile tra natura e artificio è utilizzata come componente costitutivo di tutte queste opere, nelle quali si assiste al progressivo e sempre più pervasivo prevalere della componente artificiale su quella naturale di creazione dello stato di rovina: prima Smithson, con il semplice nominare rende la rovina opera dell'uomo sottraendola e anticipando il naturale processo a cui l'avrebbe sottoposta il tempo, successivamente Matta Clark contribuisce a crearla accorciando il tempo di deperimento, e poi ancora

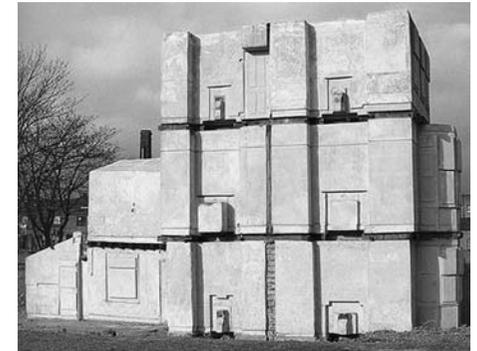
Burri e la *Withered* ne fanno definitivamente un'operazione artificiale.

L'azione degli artisti si è completamente sostituita al processo naturale, che aveva bisogno di un tempo: in una contemporaneità che non accetta più neanche le macerie, perché vede progressivamente scomparire il tempo, la rovina è una creazione del tutto artificiale, allora mostrare il calco, il vuoto lasciato dalla stessa, diviene un messaggio rivelatore. In fondo i calchi di Burri o della *Witheread* hanno una volontà salvifica, nel mantenere traccia di ciò che progressivamente vedono scomparire, e si può dire che in modo simile agisce il progetto per il Padiglione olandese all'Expo 2000 di Hannover degli MVRDV, un'arca di Noè ecologica che impila strati di natura a strati artificiali, divenendo assieme rovina e museo delle specie, nella paura di una definitiva scomparsa delle stesse: un ammonimento della discreazione ecologica?

E se in queste opere la scomparsa è rivelatrice, in altre lo è il nascondimento, dove nella creazione artificiale dello stato di rovina, prende il sopravvento l'elemento naturale. Questo lo si può vedere nell'opera *Tumbleweed Catcher* di G. Pettena, struttura metallica in disuso ricoperta artificialmente di arbusti, che ancora una volta viene sottratta al suo tempo naturale di rovina. L'opera configura un ambiente metamorfico, dove la natura ricoprendo, scopre l'artificio e ne rende ancora possibile la rovina.

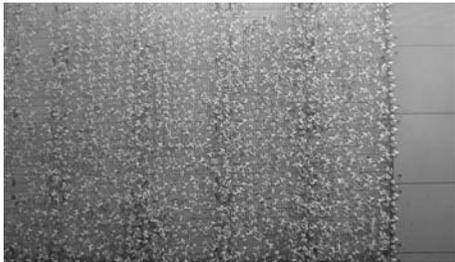
Nello stesso modo e in maniera simmetrica alla loro opera per il Padiglione dell'Expo 2000, gli MVRDV creano il 3D GARDEN in Olanda, edificio di residenza e uffici di nuova costruzione che si configura già come rovina nel suo essere impasto di artificio e vegetazione. Infatti, qui, la natura seppure fruibile dall'interno degli alloggi, e quindi interiorizzata, viene portata all'esterno, attraverso ampie terrazze aggettanti, per costituire un nascondimento dell'edificio e rappresentarne una possibile rovina.

A. Corboz, nel confrontare le rovine rappresentate dal pittore H. Robert in *Scena in riva a un canale* a quelle del piranesiano *Acquedotto Neroniano*, parla di invito alla trasposizione giocato su un effetto metaforico in cui il verde significa il minerale. Infatti Robert non pensa a "una foresta primordiale, straripante, informe, (...) ma a



61. Whiteread, *House*, 1993

62. G. Pettena, *Tumbleweed Catcher*, 1972



una foresta voluta, governata, in cui l'arte topiaria si dispiega su scala topografica. Le masse di fogliame sono spesso limitate da piani verticali". (Corboz, 1998).

In questo stesso modo Herzog e de Meuron, nel Centro di ricerca farmaceutica di Basilea, riproducono un'edera artificiale, che sostiene delle vere piante rampicanti, la quale tramite processi sintetici si disgrega e diviene il motivo serigrafato sul rivestimento in vetro della facciata. La massa dell'edificio si dissolve in una permeabile scatola verde che alla nostra percezione diviene una ondeggiante massa vegetale. Come ci suggerisce Corboz: *"Abbiamo già incontrato questo tipo d'operazione che si impadronisce d'un oggetto, lo disarticola e lo smonta per ricomporlo sotto altre specie, a volte ben lontane dall'origine". (Corboz, 1998).*

- 63. Mvrdv, 3D Garden, 2001
- 64. Herzog e de Meuron, facciata del Centro di Ricerca Farmaceutica di Basilea, 1995-97

Micro-macro

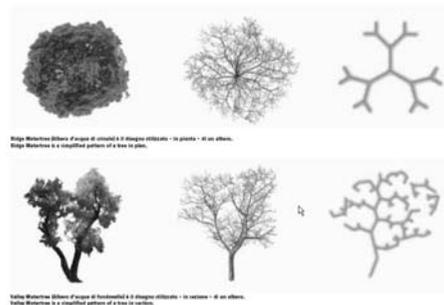
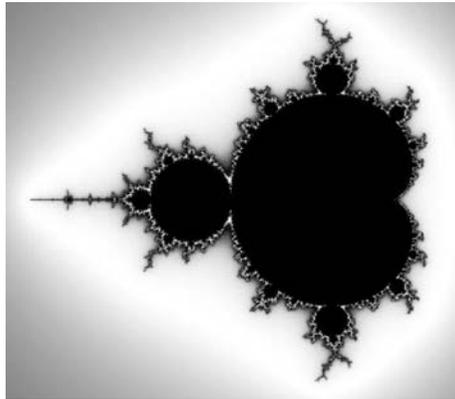
L'attuale territorio è fatto di centri urbani e vecchie conurbazioni suburbane di industria commercio e abitazioni, ma anche di nuove aree in crescita e a sviluppo incontrollato che dilatano sia i centri regionali che i piccoli centri rurali caratterizzate da terreno a buon mercato, relativo benessere e accesso alto alla tecnologia, dunque da densità e spazio immenso allo stesso tempo. Non abitiamo ormai in metropoli compatte bensì in metápolis discontinue, nelle quali l'alta velocità di treni o di Internet, comprime lo spazio del territorio. Superata la convenzionale distinzione tra città e campagna, tra centro e periferia, l'organizzazione del territorio si dispone simultaneamente a multiple scale. Pertanto l'oggetto delle discipline che si occupano di spazio dovrebbe essere quello di creare ambienti completi e complessi capaci di ordinare la città discontinua che abitiamo, a tutte le scale: un progetto multi-scalare.

La scala di decisione per ordinare il territorio non è infatti ormai solo municipale. I piani generali sono serviti storicamente per regolare la crescita delle città su terreni agricoli e per ordinare la gestione del suolo urbano. Oggi, al tempo che multipli nuclei urbani si sono trovati gli uni vicini agli altri in continuità, il progetto del paesaggio e della natura è la chiave per creare qualità di vita nel territorio. Per questo è necessario creare strumenti, come in parte si sta già provvedendo, che superino i confini amministrativi cittadini e raggiungano almeno la scala regionale col fine di affrontare l'organizzazione simultanea del territorio, tanto del costruito come del naturale. La scala, dunque, non è misura, né dimensione (univoca), ma capacità di relazione (ambivalente), la nuova categoria che si occupa di questo continuum urbano disperso è quindi quella del micro-macro, non una categoria che si costruisce sulle opposizioni, né sulle separazioni, quanto piuttosto sulle connessioni, rinviando, così, alla natura diffusa e interconnessa dei territori contemporanei.

Allo stesso modo i sistemi dinamici che regolano il nostro universo, e le geometrie complesse delle strutture ad



65. Olmsted, Central Park
66. mercato di tappeti in Tunisia
67. E. Arroyo, piazza del Deserto, 1999



essi associate, fanno pensare a possibili relazioni di zoom a-scalari: *“Dobbiamo sviluppare una comprensione estesa dello spazio e del tempo alla scala di eventi astronomici senza perdere la prospettiva del microscopio. Gli orizzonti di pensiero- sempre più ampi, più estesi, che incorporano rotazioni ed energie – cercano di conciliare le dimensioni microscopiche ed ecologiche contraendo una crisi dei limiti terrestri. Mentre l’orizzonte del globo si contrae, l’orizzonte del nostro pensiero si espande. Di fronte alle trasformazioni incommensurabili nel pensiero, i nostri valori ad ogni scala stanno per essere ridefiniti”*. (Holl, 2000).

Come dire che l’architettura come artificio umano può trarre esempio dagli oggetti naturali. Questi sono, infatti, svincolabili dalla loro scala reale, e ciò è spiegato dalla stessa logica costitutiva che hanno, che ripete internamente all’infinito le forme che assumono all’esterno. Slegati dalla loro scala originaria, possono essere utilizzati come oggetti micro o macro dall’architettura in un’azione che non distingue limiti, né dimensioni, che fa uso di uno spazio a-scalare.

Tutto lo spazio di questa architettura sarà spazio intermedio, uno spazio tra, come lo spazio poroso, che nella sua disomogeneità genera una materia continua, una materia dotata di un’uniformità eterogenea con cui si possono costruire infinite forme variabili. Proprio come nei frattali, dove uno stesso segmento di curva accostato sempre in modo differente a quello contiguo, genera infinite geometrie apparentemente caotiche. Si potrebbe pensare che per un equilibrio delle cose, all’uniformità interna che accomuna le parti minime di un corpo corrisponda il manifestarsi di una forma caotica all’esterno.

Nel passaggio dalla scala microscopica a quella macroscopica si compie un’ulteriore analogia con i processi della natura, dove tutto risponde a un ordine interno e totale, anche quando il cambiamento è improvviso e apparentemente inspiegabile, esso risponde alla logica necessità del caso.

L’interazione tra fenomeni disuguali come micro e macro fa nascere, dall’accoppiamento, strutture non gerarchiche costituite da punti e contrappunti, da sviluppi disotropici, differenti ed autonomi benché relazionati tra

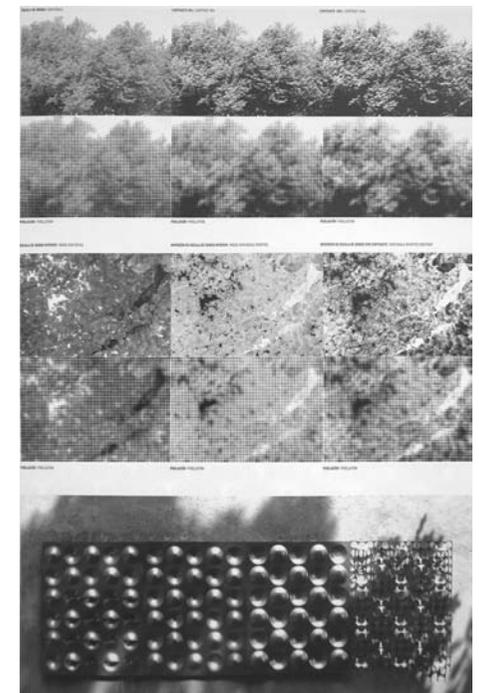
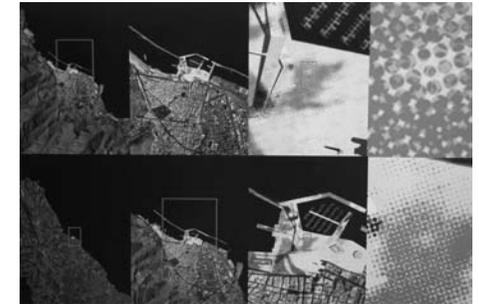
- 68. frattale
- 69. T. Ito, Watertrees, studio per il parco de la Gavia, Madrid, 2003

sé grazie tanto agli spazi intermedi di vuoto come alla propria organizzazione matriciale del sistema. Ciò produce contrasti e, per conseguenza, la singolarità di configurazioni multiscalarari dove il micro e il macro possono, per esempio, avere una presenza simultanea in modo da farsi maggiormente apprezzabili.

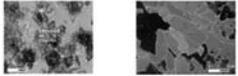
È il caso del progetto per il Nuovo molo di Santa Cruz de Tenerife di Herzog e de Meuron, dove gli architetti ricorrono all'espedito formale della *pixellizzazione*. In questo modo approssimano il processo artificiale della progettazione a quello naturale della formazione geologica: entrambi infatti rispondono a una necessità e sono il risultato di una logica che esprime con forme casuali il salto di scale dal micro al macro.

Il progetto procede secondo un'analogia geologica proprio attraverso il procedimento della pixelizzazione infografica, un sistema di perforazioni tale da simulare un paesaggio reale. La costruzione è, infatti, quella stessa che compie l'occhio umano quando osserva una fotografia di milioni di punti, per poi ricostruire una versione del reale. Una manipolazione digitale della percezione che genera un paesaggio fatto di natura artificiale. Come per il sistema romano di centuriazione che permette di ordinare attraverso un reticolo, con questo metodo si ricava un linguaggio che permette grande libertà di forme, un linguaggio a-segnico. Le forme ricavate dall'estruzione di un'immensità di pixel, come quelli che compongono una stampa digitale, generano, infatti, spazi complessi senza introdurre uno stile particolare o una scrittura personale, ma sfruttando semplicemente il rapporto fra scala micro e macro.

La stessa superficie dell'edificio è composta di pixel, non più le bucatore tradizionali per cui un sistema pieno era interrotto da una sequenza di vuoti, ma qualcosa che è più simile alla pelle con i suoi pori che mettono continuamente in comunicazione l'esterno con l'interno. Una superficie porosa dalla sequenza arbitraria che ricorda il sistema geometrico-astratto della natura, come le piastre perforate usate per il rivestimento della facciata del Nuovo Museo di Young a San Francisco: qui il paesaggio figurativo è costituito dalle rocce erose, là è la vegetazione con il suo modo di filtrare la luce, in entrambi i casi si utilizza la possibilità dell'architettura così come della



70. Herzog e de Meuron, Nuovo Molo di Santa Cruz de Tenerife, 1998
71. Herzog e de Meuron, Museo di Young a San Francisco, 2005



72. V. Guallart, Rigenerazione della collina di Denia, 2002

73. V. Guallarte, Rinaturalizzazione del territorio, Catalunya

natura di giocare su rapporti dimensionali tra micro e macro.

Alla stessa logica risponde il progetto per la Rigenerazione della collina del Castello di Denia, nei pressi di Valencia in Spagna, di Vicente Gullart, dove si procede alla ricostruzione della topografia di una collina, divorata da una cava non solo con una semplice azione superficiale ma anche secondo una logica strutturale. La struttura geologica della collina viene restituita alla scala micro e macro, e il funzionamento del progetto viene guidato dal sistema mineralogico delle rocce presenti.

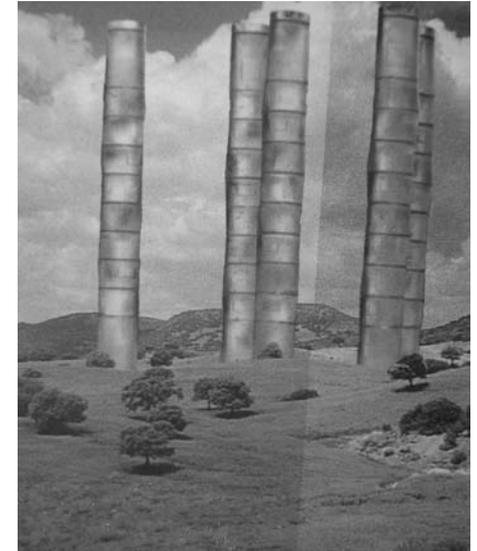
Il calcare della collina e i suoi cristalli romboedrici di calcite fanno pensare, a scale multiple, a una genesi cristallina del progetto, con un sistema che risponde, dalla struttura interna fino al suo limite esterno, ad un solo sistema di cristallizzazione. Il sistema romboedrico genera, infatti una geometria esagonale che diviene la base geometrica del gene, una micro-topografia esagonale che può essere combinata sulle sue molteplici facce, dando luogo alla rigenerazione della collina, alla sua scala macro.

In realtà il gruppo di progettazione di cui fa parte V. Gullart concepisce una serie di interventi diffusi su tutto il territorio della Spagna nord-orientale da Barcellona a Valencia passando per Tarragona. In questa concezione c'è un ragionamento di fondo che lega la scala locale a quella globale, il micro al macro: infatti, operando in un ambiente instabile come quello dell'economia del capitalismo avanzato, in questo modo non solo si conferisce una straordinaria solidità al singolo progetto di fronte a possibili amputazioni o ampliamenti ma lo si fa indipendentemente dalla sua relazione al contesto dal momento in cui si elimina la scala come essenza costitutiva. La scala, infatti, dipendendo sempre da un sistema di riferimento è poco adeguata come meccanismo significativo in una situazione di instabilità.

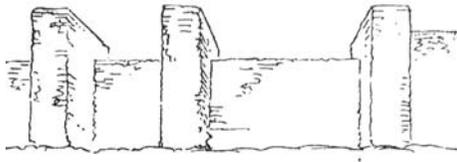
Queste stesse considerazioni sono alla base di un altro progetto di scala territoriale, quello per il Parco Regionale del Sudest, in Spagna, di Cristina Diaz Moreno, dove a fronte di una vasta area si risponde con progetti puntuali che creano relazioni a distanza tra di loro. Con un insieme di azioni minime, si generano punti di grande

intensità, agendo ancora una volta sul rapporto fra micro e macro. Infatti non solo l'intervento è complessivamente inteso come rapporto fra piccoli raggruppamenti di costruzioni diffuse sulla grande ampiezza dell'area del parco fluviale, ma gli stessi edifici sono torri luminose di scala incerta che ricordano il fusto della canne da bambù, proprio come la vegetazione che si sviluppa lungo il fiume.

Ancora il rapporto fra micro e macro richiama quello fra natura e artificio, secondo una logica a-scalare, cui non sfugge la dimensione territoriale, la quale però non ha nulla a che fare con la misura dello stesso: *"La delimitazione di un territorio è dimensionale, ma non è una misura è un ritmo"*. (Deleuze e Guattari, 1980).



74. C. Diaz Moreno, Parco del Sudest,
75. M. Sei Watanabe, Fiber Wave, 1994



76. L. Fabrizi, *Bunkers*, 2004
77. Rustini, *La formazione delle Aiguilles-de-Chamonix*

Analogia

Se il mimetico è una sorta di analogia superficiale che attiene alla dimensione dell'apparire ovvero è un mascheramento verosimile o camouflage dello spazio artificiale che assume le sembianze naturali, l'analogia, non è qui intesa come processo in cui l'architettura imita a livello epidermico le forme vegetali o minerali, ma piuttosto come una costruzione che sia nella struttura quanto al livello figurativo trae come modello il mondo naturale.

Il mimetico si gioca nell'ambiguità tra rivelazione e occultamento di un'identità e nel voler rappresentare la sparizione dell'oggetto. Diversamente l'uso dell'analogia non interessa solo l'inganno visivo, o la dissimulazione, ma interamente il modo di costruire l'edificio, laddove non solo il trattamento della facciata, evoca le forme naturali componendosi di elementi aggiuntivi come già era noto all'architettura rinascimentale, ma è la struttura stessa ad essere tratta dagli oggetti vegetali o minerali.

L'analogia, come la rovina o il poroso si pone nel mezzo tra natura e artificio, mentre il mimetico è un artificio che vuole convertirsi in natura, saltando l'intermedio, è in qualche modo l'atteggiamento speculare o simmetrico dell'architettura moderna che si poneva all'opposto netto della natura. Riprendendo una metafora iniziale, sia il mimetico che l'architettura moderna lavorano per opposizione, mentre l'analogia lavora per sintesi, andando a costruire l'ellisse.

In questo senso può dirsi che l'analogia funziona in modo analogico, e non è una tautologia, ma con ciò si intende un funzionamento basato sulla continuità, sulla modulazione graduale, mentre il mimetico o l'architettura moderna hanno un funzionamento digitale, ovvero sono mossi da un alternanza di positivo-negativo, bianco-nero, presenza-assenza.

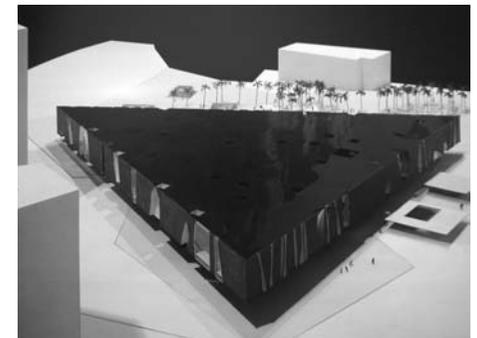
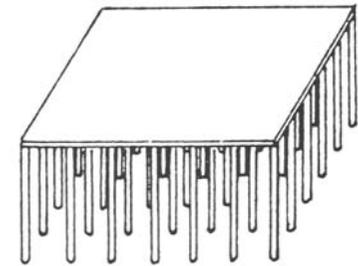
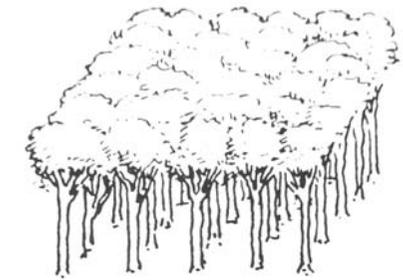
"Il linguaggio analogico sarebbe un linguaggio di relazioni, che comporta i movimenti espressivi, i segni para-

linguistici, il respiro, le grida, ecc. (...) Si definisce allora l'analogico a partire da una certa «evidenza», da una certa presenza che si impone immediatamente, mentre il digitale ha bisogno di essere appreso. (...) il linguaggio analogico procede per somiglianze, e invece il linguaggio digitale opera tramite codice, convenzione e combinazione di unità convenzionali". (Deleuze, 1981).

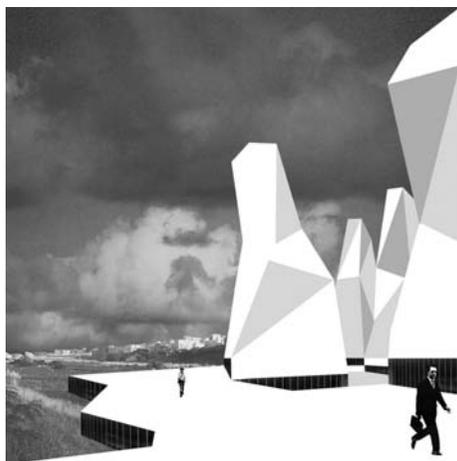
L'analogia si basa su un linguaggio immediato, ovvero diretto, non mediato, che comunica senza enunciazioni, mentre l'architettura che parla un linguaggio digitale ha bisogno di un codice per essere decodificata, ovvero ha bisogno di un metalinguaggio che ne spieghi le ragioni. In fondo tutta l'architettura classica si basa sull'analogia tra colonna e albero, ma la natura di oggi si è fatta più complessa ed è già di per se un amalgama artificiale, per cui l'analogia con essa avviene nella riproduzione di uno stesso modo di consistere, che è quell'annullarsi degli opposti in un materiale intermedio.

Deleuze nel raffrontare la pittura di Bacon a quella di Cézanne afferma: "Dove però Bacon resta cézanniano è nel suo spingere all'estremo la pittura come linguaggio analogico. (...) L'analogia trova la sua massima legge nel trattamento del colore. E questo trattamento si contrappone ai rapporti di valore, di luce e ombra, di chiaroscuro: esso libera conseguentemente il bianco e il nero fino a farne dei colori. (...) Il diagramma, agente nel linguaggio analogico, non opera come un codice, ma come un modulatore. (...) Linee e colori diventano allora capaci di costituire la Figura o il Fatto, cioè di produrre la nuova somiglianza nell'insieme visivo". (Deleuze, 1981).

Lo storico dell'arte americano Roy Behrens nel suo Art and Camouflage scrive che "l'arte raffigura una forma coerente e – per quanto audace – distingue sempre la figura dallo sfondo con lo scopo di dire qualcosa, mentre il mascheramento rifiuta proprio queste regole al fine di non dire proprio nulla". Questa affermazione, oltre a non tenere conto di tutta quell'arte che da Cézanne a Bacon, a Pollock e all'Informale, fino alla Land Art ha lavorato proprio sulla dissoluzione della figura nello sfondo e dell'oggetto nel paesaggio, reputa necessario, nell'arte e quindi per estensione si pensa anche nell'architettura, l'enunciazione di una qualche forma di messag-



78. L. Krier, *Two Kinds of roofs*, 1974
79. Herzog e de Meuron, Edificio Forum 2004, Barcellona, 2004



80. Matera, Sassi
81. Mansilla e Tuñon, Museo della Cantabria, 2003

gio. In un mondo già sottoposto alla sovrapproduzione di codici e informazioni, non è invece forse necessario il contrario?

Se si pensa a tutta quella Architettura senza architetti che nella storia ha segnato proprio un rapporto di equilibrio fra uomo e ambiente, artificio e natura, non si può non notare che essa stessa non solo si fonda sulla propria integrazione nel paesaggio di cui è parte raggiungendo livelli di fusione con lo sfondo di ineguagliabile bellezza come nel caso di Matera, ma che inoltre rinuncia completamente a qualsiasi tipo di enunciazione che voglia rappresentarla oltre se stessa.

L'insediamento di Matera diverrebbe nella contemporaneità un tipo di analogia minerale, che può essere quella per cui l'architettura prende in prestito dalla geografia circostante le proprie forme, fondendosi come oggetto su uno sfondo naturale senza volersi dissimulare in esso, o assumendo la geometria sfaccettata di una montagna o quella dei piani angolari di una roccia, in una ripetizione artificiale. Come avviene nelle Architetture Alpine di B. Taut, di cui si è a lungo parlato, o nel progetto del Museo della Cantabria di Mansilla e Tuñon. In quest'opera i lucernari che spuntano come cristalli che si innalzano verso il cielo sono un'eco delle montagne lontane, quelle che, nei giorni limpidi, si vedono in fondo alla valle, con i loro profili disuguali ma contemporaneamente simili. L'analogia con le montagne avviene sia nella ripetizione di quelle forme, che come la natura vedono la presenza simultanea del simile e del diverso, sia andando a costruirsi proprio come quelle montagne ovvero a partire da un tessuto regolare di trapezi irregolari che permette di diversificare gli spazi. Una formazione artificiale, che si costituisce attraverso elementi simili che generano la differenza, spiegando i processi nascosti della natura.

Ma se qui l'analogia si esplica in una materia intermedia fra artificio e mondo minerale, ci sono architetture che invece nascono dall'imitazione del mondo vegetale. È il caso dell'Edificio per la compagnia TOD'S a Tokio di Toyo Ito, che trae spunto dagli stessi alberi presenti nel viale urbano. Se da una parte compare l'elemento naturale

come motivo architettonico della facciata che si esplica attraverso una analogia immediata, dall'altra i rami intricati dell'involucro costituiscono essi stessi la struttura portante dell'edificio, convertendo il processo formativo in qualcosa di più profondo rispetto a un'operazione di imitazione. Al tempo stesso gli alberi della facciata, come lo stesso Ito afferma *"perdono la materialità vivida e si convertono in qualcosa di neutro e astratto che somiglia a un segno"* (Ito, 2000), ovvero il linguaggio analogico non si esprime attraverso un codice ma con una simbologia diretta alla vegetazione già presente nel luogo, qui il paesaggio è quello urbano e gli alberi sono urbani, chi può dire quale dei due sia maggiormente artificiale?

"Le facciate popolate dalla rete di innumerevoli linee arboree – che definiscono letteralmente tutto lo spazio – rispondono al filare di alberi del boulevard sul quale prospetta l'edificio, stabilendo un dialogo tra la «natura naturale» e la «natura artificiale»". (Cortes, 2004).

Un edificio che compie un'operazione simile è quello per il Forum delle culture di Barcellona di Herzog e de Meuron. Qui una porzione triangolare della *"cuadrícula"* del Plan Cerdà dà l'occasione ai due architetti svizzeri di innestare nel contesto urbano una sorta di bosco artificiale. L'edificio per i convegni, si compone infatti come una grande massa che ricorda le folte e ravvicinate chiome degli alberi in un bosco, attraverso cui filtrano irregolari squarci di luce. Ad accentuare la sensazione, gioca la sospensione del solido compatto su parallelepipedi cavi, o tronchi mineralizzati, che sono anche i canali di penetrazione della luce nella parte più interna dell'edificio: l'analogia si fa struttura. Ma in quest'opera entra contemporaneamente in gioco anche un'analogia minerale, sia nella qualità dei pigmenti e frammenti cristallini usati nel trattamento superficiale della facciata che nelle geometrie sfaccettate dei solidi cavi che costituiscono la struttura portante, il triangolo si trasforma in un disco volante che si è appena posato sulla città, ma che è allo stesso tempo incredibilmente arcaico come una grotta o una foresta pietrificata. Artificio dalle forme naturali o minerale dalla tecnologia spaziale? le analogie in esso presenti suscitano un senso di spaesamento. *"È certo che i nostri edifici si stanno facendo più «simili» ad*



82. T. Ito, Edificio Tod's, 2004
83. J. Ch. Kraft, Da plans des plus beaux jardins Pittoresques



alcune cose: più simili a una roccia, più simili a un animale, o più simili a qualcosa di organico; «simile» a qualcosa significa che si è rafforzato il lato analogico, che l'opera si è fatta meno astratta". (Herzog e de Meuron, 2001).

MAPPAMONDO

Si propone qui la costruzione di un atlante di riferimenti, idee e progetti: un miscuglio eterodosso di materiali costituito da rimandi multidisciplinari e opere che mettono a confronto autori diversi. L'atlante è in se stesso una proposta un modo di affrontare la relazione fra città e natura. Il principio che lo anima è quello di una concezione unitaria e incrociata di architettura e paesaggio, come un doppio movimento di approssimazione concordato: dall'architettura verso la natura, e viceversa. Se vogliamo mantenere la pertinenza dell'architettura e della natura come pratiche artistiche socialmente desiderabili, è necessario procedere ad un movimento simmetrico e sincronizzato che conduca a nuovi domini disciplinari di carattere meticcio capaci di abolire la vecchia ed inutile dicotomia moderna.

In questo senso, proprio nel superare la divisione moderna, si ripropone un'intuizione precedente non del tutto sviluppata, quella del Pittresco. Un atlante pittoresco perché il suo obiettivo è scandagliare le modalità di fusione tra artificio e natura, tra architettura e paesaggio, cartografare queste esperienze da una posizione opposta a quella moderna, che rivendica la necessità di capire natura ed artificio come fenomeni e processi coincidenti più che concorrenti.

Un *atlante pittoresco* come processo che esiste da sempre, il mescolamento, che da sempre rappresenta un nuovo apprendimento, processo che da due genera uno, né posto, né opposto ma incessantemente esposto. Il prodotto del mescolamento è esposto: all'evoluzione che produrrà altre rizomatiche ibridazioni, e all'apprendimento che esige sempre un passaggio attraverso il diverso da sé. Esposto come la traccia di un'ellisse rispetto ai due fuochi che l'hanno generata, ancora uno inscindibile prodotto di due. Esposto come la miscela di natura e artificio che copre il mondo, come *mantello di Arlecchino*.

La logica che compone l'atlante non può che essere, dunque, quella di un'ellisse, che di due fuochi compone una forma, cercando di "esporre" il risultato dell'interazione tra natura ed artificio, che in ogni autore assume una forma distinta, propone soluzioni differenti, rende disponibili materiali nuovi da andare a utilizzare e reinterpretare qualora ci si approssimi al progetto dei territori contemporanei.

Scritti

Friedrich W. Nietzsche

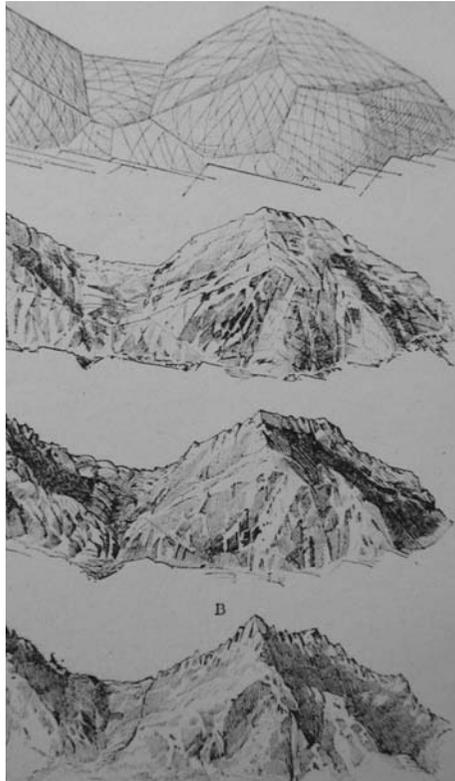
La gaia scienza, 1887.

Architettura degli uomini della conoscenza. — Bisogna che una volta, e probabilmente una volta presto, ci si renda conto di ciò che soprattutto manca alle nostre grandi città: luoghi silenziosi e spaziosi, di ampia estensione, per riflettere, luoghi con alte e lunghe gallerie per il cattivo tempo o il troppo sole, dove non penetri il rumore delle carrozze e degli imbonitori e dove un più fine senso dell'educazione proibirebbe anche al prete di pregare ad alta voce: costruzioni e giardini pubblici che nel loro complesso esprimano la sublimità del meditare e dell'appartarsi. E passato il tempo in cui la Chiesa possedeva il monopolio della meditazione, in cui la vita contemplativa doveva essere sempre anzitutto vita religiosa; e tutto quello che la Chiesa ha costruito esprime questa idea. Non saprei come potremmo accontentarci delle loro costruzioni, quand'anche fossero spogliate della loro destinazione ecclesiastica: queste costruzioni parlano un linguaggio troppo patetico e prevenuto, come case di Dio e luoghi di sfarzo di un commercio ultramondano, perché noi senz'altro possiamo pensare qui i nostri pensieri. Noi vogliamo vedere noi stessi tradotti in pietra e pianta, vogliamo andare a passeggiare in noi stessi, quando ci aggiriamo in queste gallerie e giardini.

Italo Calvino **I cristalli, 1967.**

Il mondo di Vug erano le fessure, le crepe dove la lava sale sciogliendo la roccia e mescolando i minerali in concrezioni imprevedibili. A vederla carezzare pareti di granito, io rimpiangevo quanto in quella roccia s'era perso dell'esattezza dei feldspati, delle miche, dei quarzi. Vug sembrava compiacersi solo di come minutamente variegata si presentava la faccia del mondo. Come intenderci? Per me valeva solo ciò che era accrescimento omogeneo, inscindibilità, quiete raggiunta, per lei ciò che era separazione e mescolanza, l'una cosa o l'altra, o le due insieme. Anche noi due dovevamo acquistare un aspetto (ancora non possedevamo né forma né futuro): io immaginavo una lenta espansione uniforme, sull'esempio dei cristalli, fino al punto in cui il cristallo-io si sarebbe compenetrato e fuso col cristallo-lei e forse insieme saremmo diventati una cosa sola col cristallo-mondo; lei già sembrava sapere che la legge della materia vivente sarebbe stata il separarsi e il ricongiungersi all'infinito. Era Vug, dunque, ad avere ragione?(...)Ed è il nostro vecchio bisticcio che continua: vuole farmi ammettere che l'ordine vero è quello che porta dentro di sé l'impurità, la distruzione.

Il battello approda alla Battery, è sera, del reticolo illuminato dei prismi-grattacieli ora guardo solo le smagliature buie, le brecce. Accompagno Vug a casa; salgo. Abita Downtown, ha uno studio da fotografa. A guardarmi intorno non vedo che perturbazioni nell'ordine degli atomi: i tubi luminescenti, il video, l'addensarsi di minimi cristalli d'argento sulle lastre fotografiche. Apro il frigo, prendo il ghiaccio per il whisky. Dal transistor viene un suono di saxofono. Il cristallo che è riuscito a essere il mondo, a rendere il mondo trasparente a se stesso, a rifrangerlo in infinite immagini spettrali, non è il mio: è un cristallo corroso, macchiato, mescolato. La vittoria dei cristalli (e di Vug) è stata la stessa cosa della loro sconfitta (e della mia). Ora aspetto che finisca il disco di Thelonious Monk e glielo dico.



Andrè Corboz

Geografia estrapolata: da Viollet-le-Duc a Bruno Taut, 1985.

Mi sembra interessante notare che i progetti di Taut non sono del tutto privi di posterità. (...) Quanto a Taut, aveva in comune con Viollet-le-Duc la capacità prometeica di porre problemi su scala immensa; e, come Hablik, era dotato del potere poetico di sviluppare le forme geologiche fornite allo stato grezzo dal territorio. Non so se conoscesse l'opera di Viollet sul Monte Bianco: è poco probabile e d'altronde sarebbe un dato inutile per elucidare *Die alpine Architektur*. Di Viollet egli conosceva tuttavia, come Hablik, le tesi sull'architettura gotica, tanto che è questa percezione delle Alpi quale gigantesca cattedrale a sottendere le opere dei tre personaggi. Si tratta del resto, in larghissima misura, d'un luogo comune della letteratura romantica.

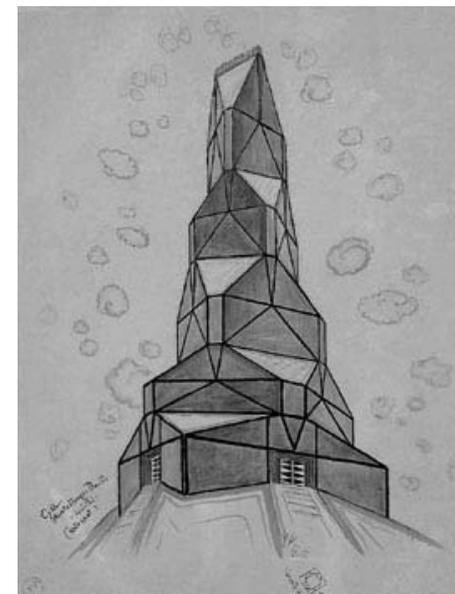
In Taut è anche possibile (non ho avuto modo di verificarlo) che l'estrapolazione geologica non sia che un fenomeno di secondo grado. Sono i "risultati" dei suoi predecessori a servirgli da punto di partenza, non un insieme di opere sulle rocce metamorfiche. A partire dagli esercizi dell'amico Hablik, egli s'abbandona alle ambivalenze dell'immaginario: per resiste alla guerra, "sogna granito": «E ripromettersi», << scrive Bachelard, «di restare intimamente insensibile a tutti i colpi a tutte le ingiurie» la sua «contemplazione attivista delle rocce» è davvero «dell'ordine della sfida».

In queste Alpi, vissute in una sorta di proiezione giaculatoria, egli fomenta corrispondenze, ne accentua l'apparizione, ne favorisce la radianza; in accessi di ridondanza, raddoppia la cascata e il ghiacciaio con il vetro e il cristallo; poi, come in una zummata all'indietro, abbandona le Alpi a favore del pianeta, poi della galassia e dell'universo intero: aspirazione panica nel tutto cosmico. Si comporta da demiurgo del vulcanismo: le sue immagini sono altrettanti incantesimi d'energia, appelli al lavoro, luoghi d'azione. Le costruzioni che egli schizza racchiudono la luce per diffonderla: si potrebbe credere che egli prepari le strade per la vita, perché sotto la sua matita le Alpi paiono fiorire e compiersi in luminosità.

Taut è tutto il contrario di quello che Baudelaire chiamava un paesaggista erbivoro, ma lo paga caro: lui, che vuole

1. Viollet-le-Duc, *Il massiccio del Monte Bianco*, 1876

ritrovare i valori della comunione, ha il gesto petrificatore e sfocia in ultima analisi negli stessi valori di solitudine da cui è partito. Il serpente si morde insomma la coda, ma non è, dopo tutto, granché sorprendente: la disciplina che studiasse il pensiero di Taut non dovrebbe chiamarsi tautologia?



2. W. Hablik, disegno di un edificio per le esposizioni, 1921
3. B. Taut, *Alpinen Arkitecture*, 1919

Toyo Ito

Un'architettura che vuole un corpo androide, 1988.

La capanna primitiva nella città contemporanea

Marc Antoine Laugier, architetto teorico e gesuita che visse nel secolo XVIII, ricercò il concetto dell'architettura nelle capanne primitive, ed espose la sua teoria nella seguente maniera:

L'uomo ha bisogno di un luogo per riposare. È per questo che cerca un prato lungo un tranquillo corso d'acqua. La vegetazione gli allietta la vista; la sua tessitura delicata lo attrae. Si lascia cadere dolcemente sul tappeto striato e sogna di saltellare su questo dono della natura. Non ha bisogno di nient'altro. Presto, però, il calore del sole gli brucia la pelle, e questo lo spinge a cercare un riparo. Cerca, allora, un bosco nel quale godere dell'aria fresca sotto agli alberi. (Kenchiku shiron [*Essai sur l'architecture*], tradotto da Riichi Miyake, Editore Chuo Koron)

Per difendersi dalla pioggia e dell'umidità, l'uomo presto si rifugiò nelle grotte, subito però cercò di creare un'abitazione fuggendo dall'oscurità e dall'aria insalubre della grotta.

Alcuni rami tagliati nel bosco gli servirono per incominciare a realizzare il suo piano. Riunisce i quattro più solidi che trova e li dispone verticalmente formando un quadrato. Di seguito, colloca sopra quattro rami orizzontali. Aggiunge allora altri rami in senso obliquo, unendoli due a due in un punto per formare una "V" invertita. "Il tetto che deve fare di schermo contro il sole e la pioggia, è formato da una massa densa di foglie. È allora che l'uomo si trasforma nell'abitante di una casa. (...) L'origine dell'architettura non è un'altro che la ripetizione di questo processo. Il tipo di capanna primitiva qui descritto è servito come impulso per l'immaginazione architettonica più esaltata".

Così Laugier introdusse la teoria dell'architettura classica composta da colonne, cornicioni, timpani, ecc., a par-

tire dalla capanna primitiva. Ma la capanna primitiva disegnata sulla copertina del suo libro *Essai sur l'architecture* è quasi uguale ad un bosco naturale. Le quattro colonne fissate nella terra sono alberi con le loro foglie frondose e gli arcarecci sospesi tra i montanti e le traverse (cornicioni), appaiono disegnati tra i rami degli alberi. Per noi, abitanti della città, come nomadi che possiamo riconoscere la "casa" solo unendo varie delle sue funzioni che sono sparse in mezzo alla città come se fossero pezzi di un vetro rotto, mi sembra significativo ritornare a pensare, ancora una volta, alla capanna primitiva. Tuttavia, gli abitanti urbani di oggi dispongono già di una sensazione corporale androide. Perché in mezzo al bosco che si chiama spazio urbano, il torrente di montagna potrebbe essere non solo l'andare e venire delle automobili nelle autostrade ma anche il flusso delle correnti magnetiche invisibili, e l'ombra degli alberi, adatta a godere del fresco, può stare dentro un bosco di acciaio e di alluminio dove rimbomba il suono del sintetizzatore. Quindi, benché sia una capanna primitiva il luogo in cui rifugiarsi, non ha una composizione chiara con colonne e travi come quella che descriveva Laugier, ma mi sembra che sia un rifugio coperto da un velo soave ed invisibile.

Al lato della capanna primitiva disegnata da Laugier è seduta una donna che si appoggia su un capitello classico caduto lì, indicando la capanna con la sua mano destra. Deve essere un'architetto perché tiene la squadra ed il compasso in una delle sue mani, ed è simbolica la posa che rappresenta, piena di fiducia in sé stessa come architetto. Poiché la fiducia come architetto deriva dall'allegria di avere estratto l'opera architettonica artificiale dalla natura ed inoltre quest'opera dimostra un ordine ragionevole che poggia su una composizione chiara. L'opera costruita si separa dalla natura-architettura e si emancipa dal soggetto architettonico come un'esistenza autonoma. Allora, il corpo dell'architetto che stava semplicemente in mezzo alla natura intrattenendosi sopra al tappeto verde del prato o godendo dell'ombra sotto ad un albero, a partire da questo momento, si colloca fuori della natura-architettura.

In qualunque epoca l'architetto, con più o meno intensità, è venuto maturando gradualmente le soavi imma-



4. M. A. Laugier, *Essai sur l'Architecture* (frontespizio), 1755

gini architettoniche che derivano dalla sua interiorità, per oggettivarle ed ottenere il riconoscimento sociale trasformandole in oggetti architettonici autonomi. L'immagine dell'architetto postmoderno che lasciava attorno a sé resti architettonici storici, ricorda la figura minimizzata della donna che descrive Laugier. Per un architetto, l'architettura è stata sempre qualcosa che si vede con facilità. Tuttavia, se il bosco dove risiediamo è un spazio invisibile, e se neanche possiamo oggettivare con chiarezza la casa dove dobbiamo vivere, saremo scacciati di nuovo, inevitabilmente, da questo bosco e campo che si chiama città. Questa città, a differenza delle città occidentali, non mostra mai il suo lato esterno, per questo non possiamo mai situarci fuori dello spazio urbano. Nonostante si perda all'interno di questa città confusa, l'architetto rimane convinto che può mettere un cuneo dall'esterno in questo spazio confuso. Proprio questo eccesso di fiducia fa sì che l'architettura di oggi sia tanto chiusa e corrotta! Non ci rimane altro rimedio che cercare la casa che non si vede, dentro al bosco invisibile.

Opere



1. Castel S. Elmo e Certosa di S. Martino: natura costruita
 2. sezione nella collina di S. Elmo

Pietro Luigi Scrivà Castel Sant'Elmo, Napoli, 1537.

Sant'Elmo rappresenta emblematicamente il tema della fusione fra natura e artificio che già qui, nel 1537, non sono due unità distinte ma costituiscono un insieme non riducibile. Una lettura formale e analogica di quest'architettura che è assieme collina e castello come unità irriducibile, rappresenta infatti l'occasione per esplorare i limiti della tradizionale opposizione tra artificiale e naturale, o se si vuole razionale e organico, che in questo edificio-paesaggio, unione indissolubile tra costruito e esistente, riescono ad annullarsi.

La spiegazione dell'origine della fortezza è, infatti, contenuta nella geografia della collina su cui insiste, anzi si potrebbe dire che il castello si origini dalla mutazione della collina stessa. In analogia con essa, quasi ad accoglierne un suggerimento, prende forma e si definisce come modellazione della sua sommità e in conformità con la maniera di costruzione della città, cava dal suo stesso corpo, dalle proprie fondazioni il materiale per la propria messa in opera. Il Miccio ne sottolinea *"l'essere fatto di taglio sul proprio monte così che solo il palazzo e la cittadella siano fatte di fabbrica"*, mentre per Polesello, rappresenta *"il trionfo dell'architettura come luogo dell'artificio massimo e accrescimento del luogo naturale come istruzione nella città e come problema di dominanza della natura"*.

Un'opera di artificio equiparabile al taglio inferto ad un monte che ne mette a nudo la materia che lo conforma, eppure come una cava che una volta in disuso, pur nella sua diversità, torna ad appartenere al paesaggio, le potenti murature non smettono d'essere natura, forse per la stessa materialità porosa del tufo, che assume, nel suo disgregarsi dovuto al tempo, nuovamente una forma naturale chiudendo così un ciclo. Cozens ne esalta proprio questo carattere rappresentandolo come un massiccio alpino o *"come impervia desolata scogliera"* forzandone dimensioni e misure, denunciandone il suo ambiguo porsi tra artificio e natura.

In questa doppia volontà di essere, leggiamo il modo di operare di un'architettura che si ritaglia dall'interno della materia, ottenendo la pianta per sottrazione come un calco, negativo della roccia, vuoto intrappolato nel-

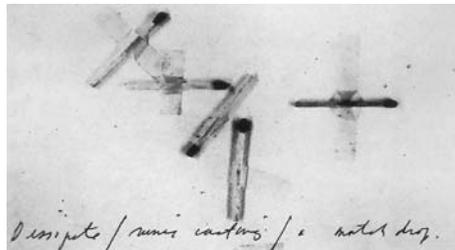
l'omogeneità del tufo, sequenza labirintica di spazi e cunicoli di cui non riusciamo più a ricostruire la ragione. Un'architettura ipogea, la cui materia è infinitamente porosa, spugnosa, cavernosa, non ha vuoti, ma è simile semmai a *una caverna nella caverna*. Attraversabile per consistenza, impenetrabile per forma. Sceglie all'esterno di negarsi allo sguardo mostrandosi come un monolite, un tutto pieno, che cerca l'isolamento e incute rispetto. L'interno a sua volta esclude l'esterno, in una sorta di autismo, chiudendosi in una massa muraria stereotomica, metafora dell'atto di proteggere e conservare, si costruisce per elementi verticali in analogia con la forma recinto, che impedisce lo sguardo orizzontale, e attraverso la vista zenitale si pone in relazione con il cielo da cui mutua la geometria stellare.

Interno ed esterno si negano dunque a vicenda, pur essendo indissolubilmente legati, ripiegati l'uno nell'altro dando luogo ad una continuità senza generare uno spazio, ma piuttosto ciò che la land-art definisce *uno spazio intermedio (in-between)* ovvero quello che non è propriamente uno spazio, non ha frontiere proprie, ma adotta la sua forma ricevendola dall'esterno.

Luogo della continuità e dell'attraversamento, questo monumento mostra la sua indifferenza alle funzioni nel tempo, eppure ne porta le tracce dichiarando il suo essere assieme il risultato di un processo di accumulo e il frutto di una condensazione. Fluire continuo tra interno ed esterno, oggetto mutante che si pone tra terra e cielo e fonde entrambi in una materia incoerente dalla forma celeste. Edificio-*caosmo*, luogo in cui il caos convive con il cosmo, privato di consistenza e coesione interna. Uno spazio ripiegato in cui si produce una trasformazione tra le geometrie di figura e piano e la sostanza omogenea. Uno spazio transeunte che fluisce incessantemente e nel quale ogni segno partorisce il successivo.



3. sezione di Castel Sant'Elmo, quota del fossato
4. sezione di Castel Sant'Elmo, quota della Piazza d'armi



5. Cimitero di Igualada: assi di legno in disfacimento nel suolo
 6. M. Heizer, *Dissipate*, 1968

Enric Miralles, Carme Pinos. Cimitero di Igualada, Barcellona, Spagna, 1985-96.

“Un cimitero non è una tomba. È piuttosto una relazione col paesaggio e con la dimenticanza. Impronte come segni astratti, un’astrazione che ha origine nel camminare e nel tracciare coi passi il miglior percorso. Questo camminare produce un solco che è sentiero di andata e ritorno. Al suo interno stanno le tombe e gli alberi piantati ne densificano lo spazio, come personaggi che vi abitano all’ombra delle pareti del taglio di terra. Una pavimentazione povera, in cemento e legno, accetta la polvere e le foglie secche cadute. La cappella si trova là dove il cammino d’entrata si amplia in uno spiazzo. Da qui si inizia la discesa verso le tombe, dimenticando il brutale intorno industriale per concentrarsi nella topografia naturale di questo luogo, la valle di un piccolo corso d’acqua. La costruzione è avvenuta servendosi di un sistema di piccoli prefabbricati di cemento costruiti in situ e per la scarpata si è usato lo stesso materiale dell’escavazione.

Mi è sembrato di lavorare in un luogo dove questo progetto già esisteva, mi sembrava completo sin dal primo movimento di terra che si fece. I ricordi si depositano nelle crepe delle tombe, la vegetazione va riempiendo gli spazi dei ciglioni, le ombre iniziano a funzionare come un orologio”. (Miralles, 1995).

Il cimitero non è una tomba afferma Miralles. Sì, perché il cimitero di Igualada non è già sepolcro, ma calco nel terreno, impronta di corpo riverso che giace sul suolo. La planimetria del progetto lo denuncia in modo evidente, con la sua testa anfiteatro che scompare nei vuoti dei loculi, come se volesse immediatamente svelare un’assenza. La morte è assenza e scuote l’anima in modo diverso dal tumulo di Loos, che invece racconta un incontro, una presenza.

Qui l’assenza si fa taglio, scavo, ferita, e come tutte queste azioni denuncia una mancanza, un’interruzione, portandosi dietro un senso di incompletezza. Forse perché i lunghi lavori di costruzione, durati oltre dieci anni, hanno fatto sì che questo luogo risultasse da sempre incompiuto, non finito, già rovina di se stesso. Tutto racconta la rovina, come processo di lento disfacimento in cui i corpi come l’architettura tornano a diventare na-

tura, dalla terra alla terra.

Sono rovina le pietre, sostenute da reti metalliche come se avessero perso il legante, dai cui interstizi fuoriescono erbacce; i ferri tutti, dalle recinzioni al cancello di ingresso, consumati dall'ossido e dal tempo, ritorti su se stessi come vegetazione avvizzita; gli assi di legno nella pavimentazione, il cui disfarsi crea un vuoto sempre crescente. L'intera opera è in disfacimento e lo sarà sempre più, finalmente conclusa quando si mostrerà solo come rovina.

Un simile disfacimento, sarà poi raccontato da Souto de Moura, in un'opera con tutt'altro tema, il mercato di Braga, creando una rovina dal sapore pittoresco in cui il nuovo edificio si compone con quello originario, i cui pilastri sono lasciati a pura memoria di se stessi: ridotti a muti personaggi che mostrano i ferri monchi e ritorti, ormai deprivati della loro funzione.

A Braga Souto de Moura racconta un equilibrio tra vita e disfacimento, che non è assente a Igualada dove la natura viva si insinua dappertutto e mostra che la rovina può essere nuova vita, così gli assi di legno annegati nel suolo che progressivamente marciscono come corpi nella terra, mimano le ombre perenni degli alberi che accompagnano il percorso.

Alberi e tronchi marcescenti stabiliscono così un doppio equilibrio, quello tra vita e cimitero e quello tra parco e morte, in uno scambio ininterrotto tra assenza e presenza che evoca la porosità come continuo passaggio tra uno stato della materia e l'altro, che è poi la dialettica tra natura e artificio. Natura e artificio, sono qui come vita e morte, materia organica e inorganica che sono l'una il negativo dell'altra. Come i vuoti lasciati dal disfacimento dei corpi sepolti dalla lava a Pompei, non avrebbero mai potuto raccontare la loro natura se non attraverso l'artificio dei calchi in gesso. La presenza si rivela grazie a un'assenza.

Tutto racconta di questo scambio anche i contrasti accentuati tra luce ed ombra, tra varchi di ingresso che ritagliano la chiarezza del cielo, e i fori dei loculi, orbite vuote: il cielo e la terra come *personaggi di una scena tragica di impressionante potenza* (Martí Aris, 2002).

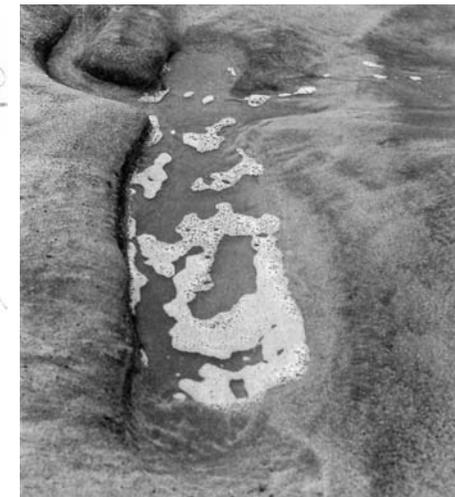
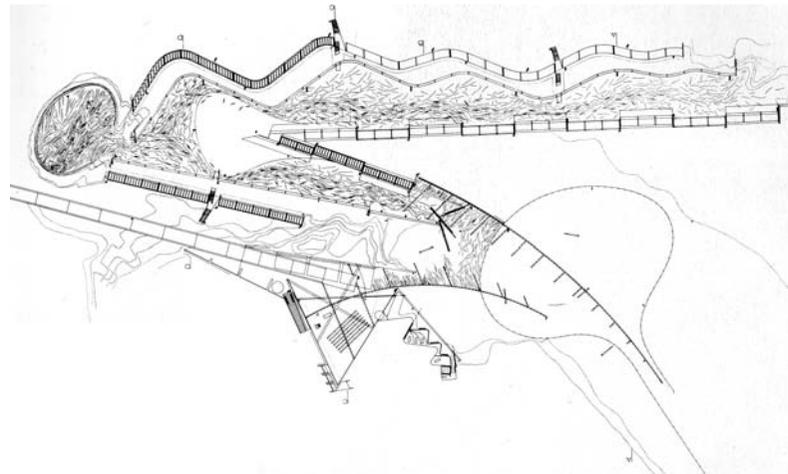
Terra e cielo impastati insieme elementi naturali che acquistano una presenza attiva grazie all'artificio dell'ar-



7. impronte in rovina



chitettura, ma al tempo stesso è l'architettura a farsi natura attraverso il suo riproporsi nelle forme dei muri a secco che sostengono i terrazzamenti del cimitero. L'architettura e la natura si fondono in una relazione sempre attiva che è anche la dissoluzione tra figura e fondo. In questo si ravvisa un espediente adottato dal Pittoresco, ma anche nell'adozione di sentieri diagonali, di terrazzamenti che fanno scomparire il limite, di camminamenti in rampa che consentono una fruizione dinamica della natura, come afferma Carme Pinós: *"Evitiamo la frontalità, cerchiamo le viste tangenti. Questa impostazione è chiaramente legata al nostro modo di comprendere e percepire lo spazio. Credo che comprendiamo lo spazio in relazione al movimento: movimenti che riverberano nello spazio e che lo misurano. Le visioni spaziali si sovrappongono: l'edificio e ciò che vi sta dietro, il paesaggio e l'edificio insieme ..."*.



8. loculi
9. planimetria generale: corpo nella terra
10. A. Mendieta, *Birth*, 1982.

Eduardo Souto de Moura Casa a Moledo, Caminha, Portugal, 1991-99

Il tema supponeva la progettazione di una casa che per l'analogia del posto, del programma e del materiale sarebbe risultata molto simile alla casa di Baião precedentemente progettata da Souto de Moura. La casa di Moledo è un esercizio a tema, una variazione sul progetto della casa di Baião, ma affinché non si trattasse di un restyling l'architetto propone al committente di alterare la topografia del pendio con nuovi muri e terrazzamenti. *"Le pietre del terrazzamento sono le stesse pietre che erano sul terreno prima dell'intervento. Il terreno era già terrazzato, ma con dislivelli alti un metro e mezzo. Con tali misure non potevo realizzare il progetto che volevo, allora ho proposto al cliente di rimodellare completamente il terreno, lasciando inalterato il piano di posa e il piano di arrivo, quote essenziali della topografia. Ho raddoppiato le dimensioni in piano del terrazzamento esistente e ho dimezzato il numero dei gradoni. I terrazzamenti esistenti seguivano una regola agricola, quando ho costruito i nuovi li ho modulati rispetto ad alcune emergenze del terreno per poterli interrompere, per non farli proseguire all'infinito".* (Souto de Moura).

Dunque la genesi della casa coincide con quella della modellazione del terreno, l'orografia è quindi di fondamentale importanza per la definizione dei volumi perché oltre a caratterizzarne la vista, collabora alla determinazione degli stessi. Dall'alto della collina la casa è poco visibile e scompare confondendosi con la parete rocciosa, solo la copertura piana è leggibile come superficie indipendente, animata dai camini e dal lucernario che in questo contesto sembrano quasi delle sculture. questo corrisponde al desiderio di Souto de Moura che la copertura rimanesse invisibile, *divenendo come un oggetto nuovo che si percepisse come caduto del cielo.*

Per il resto il progetto è tutto concepito sul confronto tra forme architettoniche precise e natura informe: sul lato ovest l'ampia vetrata offre la vista sull'Atlantico, mentre sul lato est solo un piccolo passaggio divide il pendio roccioso dalla parete vetrata della casa. Per creare questo gioco di relazioni tra architettura e natura, non solo l'architettura è stata accuratamente progettata, ma anche la roccia è stata modificata.



11. casa a Moledo: un muro a secco fra gli altri
12. dislivello



- 13. la copertura con i camini
- 14. parete vetrata sul lato est: fra natura e architettura
- 15. Machu Pichu: terrazzamenti
- 16. Machu Pichu, rovine Inca: artifici naturalizzati

In occasione di un viaggio in Perù, nel riportare le sue impressioni sulle rovine di Machu Pichu, Souto de Moura afferma: *“L’architettura sembra natura e la natura sembra artificiale”*, questo forse deriva dal fatto che per la cultura Inca le montagne sono percepite come architettura e vengono forgiate a terrazzamenti, con percorsi e muri di contenimento. Ma questo processo non è poi differente dall’operazione che viene fatta nel progetto per la casa Moledo, dove l’architettura interviene sulla natura per adeguarla ai propri fini. Sia un processo che un altro richiedono un tempo e questo tempo permette la fusione delle due entità distinte. Esattamente ciò che avviene per le rovine, dove il tempo entra in gioco e favorisce il mescolamento tra architettura e natura, e tornando ancora ai paesaggi peruviani, non sono poi le rovine Inca così tanto simili a quelle montagne forgiate dalla loro cultura, tanto da rendere le une non distinguibili dalle altre?

E non è tutto questo ancora una volta estremamente antico e estremamente avanzato?

Ancora Souto de Moura afferma: *“questa necessità o proposta di fondere l’artificiale al naturale, che io credo debba essere posta alla base dell’architettura, non ha a che vedere con il ritorno a una posizione classica o aristotelica secondo la quale l’arte deve imitare la natura. Questa fusione è la modernità, il progetto della modernità, ciò che fa agire la natura e ciò che l’arte deve imitare”*.



Herzog & de Meuron Azienda vinicola Dominus, Napa Valley, California, 1995-97.

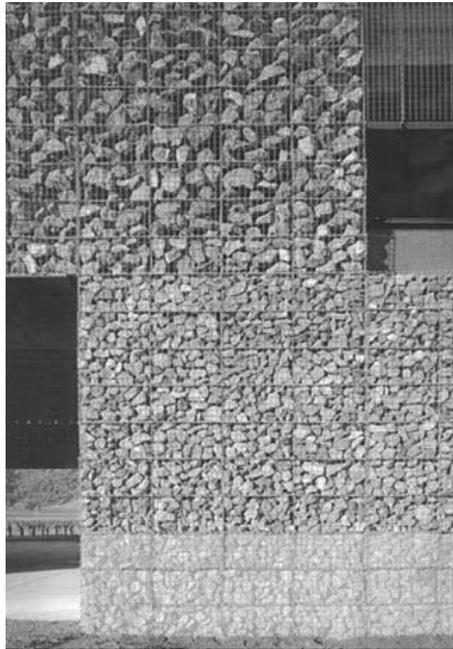
“Cosa c’è di più antico di un muro di pietra a secco? Un muro - verrebbe da dire - è solo un muro. (...) Ma da quando la tecnologia consente di sovvertire i principi classici del costruire, un muro può essere trattato alla maniera stessa in cui viene trattato il vetro. Può essere cioè muro nel senso dell’immagine, della rappresentazione, ma non esserlo invece nel senso della funzione. Può dividere, delimitare un territorio o uno spazio, ma può anche unire, incorniciare un paesaggio. Un muro può addirittura essere, a suo modo, trasparente. O luminoso, sempre alla sua maniera. Massiccio ed esile al tempo stesso. Pesante e leggero. Antico e moderno. Ambiguo o esplicito nella sua identità. Può insomma essere una cosa e un’altra insieme. Così è il muro di pietre ingabbiate in una struttura metallica che trasforma una banale cantina se guardiamo alla funzione, un banale parallelepipedo quanto alla forma, in un’interessante architettura, nella campagna californiana di Napa Valley”. (Herzog & De Meuron).

Un solido elementare tra i filari di viti, una grande muraglia costruita a secco con gabbioni riempiti di pietre basaltiche, memoria di gesti contadini che sottraggono e addizionano, liberano il campo di coltura per creare il muro, la casa, ogni costruzione. Il progetto è l’elogio del mondo contadino, che preferisce il silenzio alle parole. La materia as found, come avrebbero detto gli Smithsonian, lascia muta la forma per dare parola alle pietre.

Herzog & de Meuron in questo progetto, come in quasi tutta la loro opera riescono a essere insieme primitivi e avanzati: impastando natura e artificio, accostano la pietra al vetro alleggerendo l’una per appesantire l’altro, luce e ombra, liscio e rugoso, lucido e opaco inventano nuovi chiaroscuri. La porosità è anche questo: creare pori senza forare ma accostando materia, costruire caverne di ombra e palazzi di luce dove l’immaginazione possa trovare riparo. Il muro perforato dall’accostamento di pietre che infrangono e filtrano la luce quando entra nell’edificio, diviene somma di una enorme varietà di spigoli e fori, pieni e vuoti. L’oggetto-edificio usa questi artifici per trasformarsi e dissolversi alla vista, si confonde così con il paesaggio, di cui sembra diventare,



17. Azienda vinicola Dominus: un muro a secco
18. ingresso passante



semplicemente, una linea orizzontale appena più configurata e precisa di quella dei filari delle vigne.

“Si potrebbe descrivere il nostro uso delle gabbie come una specie di cesto di pietra con diversi gradi di trasparenza, più simile a una pelle che alla costruzione tradizionale”. (Herzog & de Meuron, 2000). L'edificio respira e scambia aria con il paesaggio, che entra nel solido bucandolo in milioni di pori trasudanti, enorme Bacco meccanizzato, mangia uva e si inebria, inebriando noi, spettatori di un processo di trasformazione dal naturale all'artificiale. Il percorso del vigneto entra nell'edificio e lo trapassa attraverso il grande varco, la bocca in cui esterno e interno si mescolano, punto in cui il corpo mostra gli organi meccanici, lacerazione del viso pietrificato di un dio di-vino.

Il volume allungato e monolitico, il profilo netto e rigoroso delle aperture e la chiarezza della pianta, risolta in un unico rettangolo, rimandano con evidenza ad analoghe esperienze. Eppure i due progettisti, svizzeri come Le Corbusier preferiscono affondare i piloties che avrebbe usato il maestro nel terreno, fino a farli scomparire; così il loro edificio scompare rinunciando allo stile e alla scrittura personale degli architetti, per trasformare un paesaggio figurativo in uno artificiale, dando vita ad una architettura che sarebbe piaciuta Pagano e Rudowski. *“Herzog & de Meuron vogliono forse sottolineare l'importanza della materia prima, il suolo, per la crescita della vita? Le pietre imprigionate ci parlano con nostalgia delle grotte e delle caverne in cui gli uomini hanno ricavato le prime cantine? Vogliono mostrarci che l'edificio respira?”* (Moneo, 2005). Sono queste le domande che si pone Rafael Moneo nel commentare quest'opera, le stesse a cui gli autori sembrano aver trovato una propria risposta, e che forse Moneo conosce così bene perché ancora alle stesse ha dato risposte, differenti, nel suo progetto del 1991 per le *Cantine Chivite* in Navarra.

19. i gabbioni che conformano le pareti dell'edificio: pietre imprigionate

Cristina Diaz Moreno

Edifici nel Parco Regionale del Sudest, Madrid, Spagna, 1997.

Il Parco Regionale del Sudest, è una vasta area dai limiti imprecisi attraversata dal fiume Jarama, che abbraccia una grande diversità di ecosistemi, queste caratteristiche lo rendono un paesaggio bidimensionale, senza forma apparente e di difficile percezione.

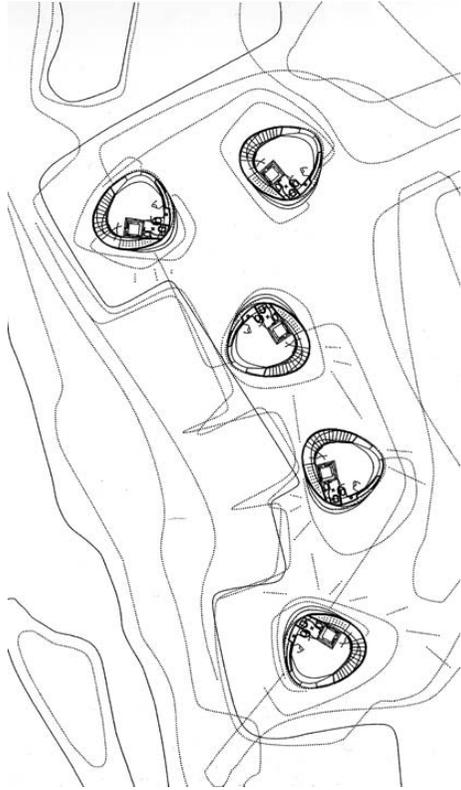
Le abitazioni richieste dal bando di concorso sono rivolte ai visitatori temporanei del parco, e quindi devono avere un basso impatto e essere associate all'avvicinamento alla natura e all'osservazione dell'ambiente, e della sua fauna e flora.

Il progetto di C. Diaz Moreno, risultato vincitore, invece di rispondere con grandi condensatori di programma, si sviluppa attraverso un insieme di azioni minime, temporanee e reversibili, che permettono di generare punti di intensità programmatica, come discontinuità locali, in un campo continuo ed omogeneo.

L'intervento che associa la massima snellezza alla minima superficie di occupazione, il minimo impatto ambientale e la modificazione minima del livello freatico, è complessivamente inteso come piccoli raggruppamenti di costruzioni alte diffuse sulla grande ampiezza dell'area fluviale, le quali stabiliscono una relazione fra la dimensione micro e quella macro. Una forma di dispersione e molteplicità adeguata all'ubicazione nel Parco che cartografa il territorio offrendo punti di orientamento per la sua totalità, anche se la verticalità degli edifici non si trasforma in enfasi per designare posti significativi, né in controllo visuale del paesaggio, quanto piuttosto vuole definire un'organizzazione topologica puntuale e delocalizzata. I gruppi elementari di edifici, infatti, cercano tra sé relazioni di attrazione e prossimità lungo il corso del fiume, sono torri di scala variabile che sia nel loro posizionarsi in addensamenti sparsi, che per la stessa forma e struttura stabiliscono un'analogia con i canneti, vegetazione che si sviluppa lungo il corso del fiume.



20. Parco del Sudest: gli edifici lungo il corso del fiume
21. edifici bambù



Il modello di abitazioni-hotel e rifugi temporanei è quello di stanze autosufficienti che vengono disposte secondo una stratificazione verticale, che ricorda i nodi del fusto della canna da bambù, per la loro indifferenza formale, inoltre si adattano ai modi cangianti di occupazione e alle distinte forme di raggruppamento: ogni pianta cambia, si deforma e si polarizza secondo l'orientazione e le interferenze visuali con le torri vicine, scegliendo il proprio sguardo sul paesaggio del Parco.

Ma non è solo attraverso il rapporto visivo che si stabilisce un intenso scambio fra l'architettura e l'ambiente naturale, neppure se questo è reso più forte dall'analogia degli edifici con la vegetazione, non è solo una questione di sguardo. Si è già visto come anche nella costruzione le strutture delle torri assomiglino a quelle delle canne da bambù con i loro nodi e un volume cavo all'interno, ma anche nel materiale usato per la pelle esterna: un PET cellulare semi-trasparente dal colore variabile che assume i toni del cielo. Tale materiale è usato in strati sovrapposti che deformano la sagoma dell'edificio rendendola più simile a materia organica, oltre che funzionare come una vera e propria pelle, una specie di filtro che regola l'ambiente interno.

Quest'architettura vegetale usa proprio come farebbe una pianta le forze della natura, la luce o il vento, reagendo ad esse, l'edificio diviene un organismo sensibile, con una vita propria.

Herzog e de Meuron

Il nuovo molo di Santa Cruz de Tenerife, Isole Canarie, Spagna, 1998.

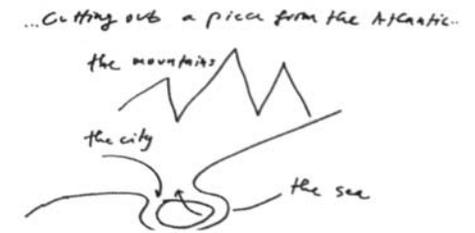
Lo schema di progetto presentato al concorso per il molo di Santa Cruz de Tenerife si centra in un gesto urbanistico singolare, abbracciare e chiudere la città come il mare, indissolubilmente legati. La relazione tra la terra e il mare, come nelle rocce scoscese che conformano l'isola, si costruisce per gesti singolari, fatti imprevisi, poiché impreveduta è la stessa origine dell'isola, di natura vulcanica.

Il risultato non è un'architettura convenzionale, ma un paesaggio o una topografia che si confronta con il profilo della città esistente. Un edificio paesaggio, non un oggetto isolato poggiato sul suolo ma un *"paesaggio che forma"*. Infatti, la caratteristica dell'edificio è quella di essere un'unità topologica-formale-spaziale, che fonde oggetto e campo, figura sfondo.

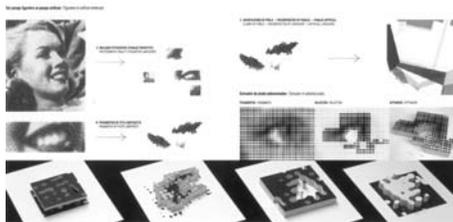
L'impianto, attraverso l'unità tra topologia e forma genera un continuum spaziale, una superficie continua, un territorio urbano, in cui non esiste più distinzione formale tra strada, percorso e piazza. Il vuoto, ripensato come uno spazio pubblico multifunzionale, assume corpo estendendosi oltre i limiti previsti dal piano, una superficie ottenuta attraverso uno sfocamento tra artificiale e naturale. Qui l'idea di geografia si sovrappone a quella di pianificazione e il territorio si rigenera intorno alla direttrice dei percorsi del molo, creando una continuità tra il lungomare, la piazza e il bacino del nuovo porto.

Il continuum spaziale si esprime sia come possibilità infinita di adattamento e crescita dell'opera, sia come modo di creare una nuova organizzazione dello spazio sociale. L'edificio, grazie a questo processo, si conforma come *"paesaggio sociale"* nel quale i percorsi pubblici e il suolo in pendenza si pongono in continuità, come in un abbraccio, con gli spazi urbani esistenti, trasformando il molo in uno spazio pubblico, non più superficie utilitaristica.

La struttura formale di quest'opera non è più riportabile al concetto di tipo, le sperimentazioni sulle superfici ripiegate, hanno generato nuove possibilità dello spazio non più riconducibile agli elementi invariati tradizionali.



23. idea di progetto
24. Santa Cruz de Tenerife e il Nuovo Molo



25. il Nuovo Molo: una protesi del paesaggio
 26. le superfici ripiegate del molo
 27. disegno delle perforazioni negli edifici

Il tetto, il muro, i percorsi, si fondono in un unico elemento superficie, generatore della forma. La forma, dunque, intesa alla maniera classica è scomparsa, è divenuta invisibile, si è moltiplicata in immagini vertiginosamente sovrapposte, mobili e instabili. Da questo punto di vista non è possibile rappresentare la definizione della forma architettonica in una sola immagine, non si riesce a stabilire con la classica relazione pianta-sezione, la costruzione della forma, risulta invece più chiaro definire l'edificio attraverso una successione di sezioni variabili, che conformano e avvolgono lo spazio, secondo: *“Una linea che non delimita niente, che non circoscrive più alcun contorno, che non va più da un punto all'altro, ma passa tra i punti, [...] questa linea mutante senza esterno e interno, senza forma né fondo, senza inizio né fine, vivente quanto può essere una variazione continua”*. (Deleuze, 1988).

L'edificio è, infatti, un volume attraversato da perforazioni, dove l'esterno non svela l'interno, ma entrambi hanno una propria indipendenza. Gli spazi si mettono in comunicazione tra di loro in tutte le direzioni. I piani orizzontali si interrompono ad una quota per continuare su di un'altra, come interrotti dall'incedere della corrosione.

Herzog e de Meuron interpretano la geometria sfaccettata e i piani angolari della montagna retrostante, ripetendone le linee principali: il nuovo molo con le sue forme spigolose ricorda i prismi primari che conformano le rocce. Con questo procedimento la montagna diventa parte del progetto, poiché ne rappresenta la matrice generativa, e allo stesso tempo il progetto risulta analogo all'isola e alla sua pietra, evoca il peso del paesaggio, ma poiché non c'è procedimento mimetico, risulta artificiale, come una protesi. Il risultato è un nuovo paesaggio che dalle montagne circostanti si estende fino al mare, un paesaggio naturale e artificiale al contempo, poiché gli elementi dell'uno entrano a far parte dell'altro e viceversa.

Il luogo, l'orografia, il paesaggio entrano in rapporto con il progetto in forma di analogie. Non c'è una relazione simbiotica, il progetto non tende a nascondersi mimetizzandosi nel paesaggio, piuttosto si cerca di mettere in atto una relazione di reciprocità. Come accade per le architetture alpine di Taut, dove le Alpi sono interpretate come un progetto e il progetto si intende come natura, o per gli ornamenti vegetali di Sullivan, in cui si usano

objets trouvés che rivelano l'ordine occulto della natura, oggetti artificiali che manifestano con eloquenza l'atto deliberato di creazione. Questo procedimento non richiede la conservazione della stessa scala, anzi spesso, come fa Taut, prismi minuscoli si monumentalizzano in dimensioni macroscopiche.

Nella piazza, si trasforma un suolo artificiale in naturale: con un analogia geologica si costruiscono spazi e superfici come strati tettonici e manti di lava, fori artificiali sulla superficie terrestre, che si connettono al mare attraverso tunnel sotterranei, ricordano le perforazioni naturali caratteristiche dell'isola. Spazi occupati dalle intensità, i venti e i rumori, che restituiscono le forze e le qualità tattili e sonore del paesaggio. Attraverso interventi puntuali, il paesaggio ritrova centralità nella sua dimensione fenomenologica, che permette di cogliere le relazioni multiple che associano le cose.

Di fronte al tempo accelerato della storia umana, il tempo lento del mondo naturale compone un paesaggio immobile: le pieghe geologiche e l'evoluzione della specie e si sviluppano in un tempo lungo che fornisce una tela di fondo quasi a-temporale all'agitazione convulsa della società. I fori nel terreno, le pozze di lava, le porosità dell'edificio cercano una contiguità non tanto con la più prossima struttura urbana, ma con il tempo geologico, con i processi lenti che hanno conformato l'isola.

La natura ha tempi lunghi e cambiamenti fugaci, è processo lento e repentina trasformazione, così lo stesso progetto si conforma di una materia che fissa la mutevolezza degli eventi naturali circostanti, come se nel ciclico ripetersi delle variazioni naturali si consolidasse in forme geometriche. Così la materia spugnosa di cui è fatto l'edificio solidifica la schiuma che si forma all'infrangersi delle onde, il ripetersi di pieni e vuoti fissa il continuo polverizzarsi dell'acqua.

C'è un doppio scambio, la natura si immobilizza e la costruzione prende vita. Come nel progetto per *Peine de los vientos*, la piazza sul mare a Donostia-San Sebastian progettata assieme da L. Peña Ganchegui e E. Chillida, dove i fori nel suolo amplificano i suoni del moto ondoso o frammentano l'acqua come avrebbe potuto fare una roccia aspra, mentre le sculture "pettinano il vento" che le attraversa. Attraverso processi artificiali si esaltano le forze della natura, che diventano qui come a Tenerife, più simili all'uomo e alle sue costruzioni.



28. materia spugnosa degli edifici
29. P. Ganchegui e E. Chillida, *Peine de los vientos*



F.O.A., Foreign Office Architects Terminal di Yokohama, Giappone, 1999-2002

Foreign Office Architects trasformano l'edificio del Terminal di Yokohama in un vero e proprio sistema operativo, una **geografia artificiale** che imbriglia e non solo contiene le funzioni. La superficie del terminal si ripiega più volte per conformarsi in percorsi multilivello e in spazi dall'andamento dinamico che intersecano funzioni e organizzazioni distinte, mantenendo la prerogativa di stabilire una continuità fra l'esterno e l'interno. In ogni passaggio non si sa mai se ci troviamo all'interno dello scafo di una delle tante navi che attraccano al Terminal, in un paesaggio naturale o in un'architettura dall'alto profilo tecnologico, e forse è proprio questa la forza di quest'edificio, ovvero che ci troviamo in tutti e tre gli ambienti contemporaneamente. Questo carattere di adattabilità deriva in parte dalle caratteristiche della superficie progettata, che supera la relazione classica tra edificio e terreno, conformando un sistema topografico artificiale. F.O.A ridefinisce il concetto di terreno non solo formalmente ma tentando di determinare un codice genetico dello spazio che coinvolga assieme il suolo, il programma funzionale e la tecnologia attivando un processo che non cerca una organizzazione della superficie, ma dello spazio compreso tra il dispiegarsi tridimensionale di questa, la quale non va intesa come l'involucro di uno spazio ma come un sistema generatore dello stesso. Nell'opera dei F.O.A. lo spazio sorge dalla vibrazione del suolo.

Il progetto del Terminal del porto internazionale di Yokohama nasce a partire da una riflessione tra l'idea di spazio pubblico-parco e quella di molo. La riflessione tra entrambe le idee genera un sistema complesso, una struttura funzionale che si converte nella forma di uno spazio pubblico atipologico, un paesaggio senza prescrizioni d'uso, la cui architettura artificiale controlla e modula i flussi di passaggio attraverso le superfici dove non ci sono ostacoli che interrompano la continuità, in questo modo si ottiene una deterritorializzazione assoluta.

Lo schema per il Terminal ci mostra un edificio in cui i diversi piani del molo piegati uno dentro l'altro si fondono con il sistema costruttivo di piani concavi e convessi in uno spazio flessibile e aperto che non si conforma se-

30. il Terminal di Yokohama
31. le superfici ripiegate del Terminal

condo una tipologia definita, ma tende piuttosto ad approssimarsi ad un paesaggio illimitato .

Per F.O.A. il paesaggio è, infatti, un'occasione per esplorare la tradizionale opposizione tra naturale e artificiale, un campo in cui non è possibile sperimentare una visione naturalista ma una progressiva naturalizzazione dell'artificiale: *"cio che ci interessa è denaturalizzare la natura. Animare l'artificiale e costruire il naturale sono due propositi che vanno nella stessa direzione"*.



32. spazio pubblico fra esterno e interno
33. pieghe

MVRDV

Padiglione dell'Olanda, Esposizione Universale, Hannover, Germania, 2000.

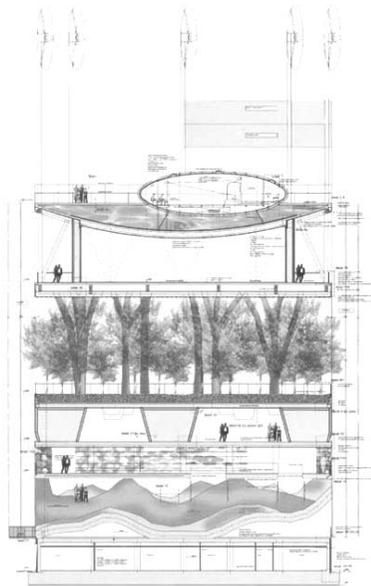
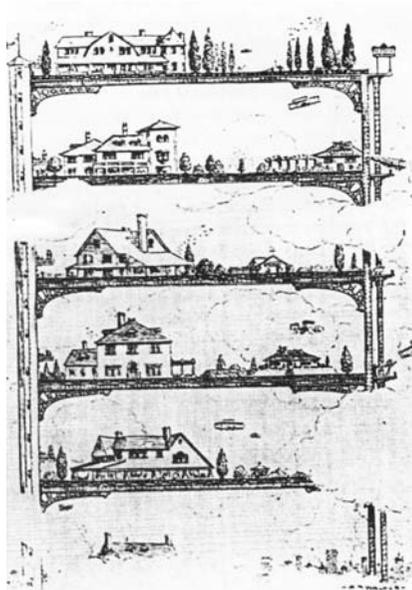
Il padiglione olandese dell'Expo 2000 di Hannover, dei MVRDV, è l'espressione della relazione fra architettura e natura, inteso come un ecosistema riprodotto artificialmente nelle ridotte dimensioni di un edificio o come paesaggio verticale e potenzialmente riproducibile in contesti urbani. Espressione dell'Olanda che ha costruito da sempre in un modo artificiale il suo proprio paesaggio, un paesaggio dove una natura controllata accetta l'intervento dell'uomo come parte di essa.

La geometria del padiglione che si ottiene attraverso la scomparsa dell'involucro esterno afferma la volontà di ricercare e ricreare una relazione fra architettura e natura. Non più scatola di vetro come i grattacieli della modernità, che si proponevano la fusione nel paesaggio attraverso la dissoluzione della scatola, ma un passo oltre. Qui l'involucro esterno, la costruzione non esiste più, quasi a ricordare il disegno fantasioso di un vignettista americano del 1909, dal titolo "Teorema", che prima ancora degli architetti sembrava apprezzare e propagandare le possibilità offerte dal grattacielo nel riprodurre in un contesto urbano habitat rurali, semplicemente impilati gli uni sugli altri con una estesa possibilità di variazioni. Nel Padiglione dell'Olanda, come in quel disegno fantasioso l'edificio è smaterializzato, al suo posto un sandwich di paesaggi riprodotti artificialmente, possibilità della natura che diventano espressione architettonica.

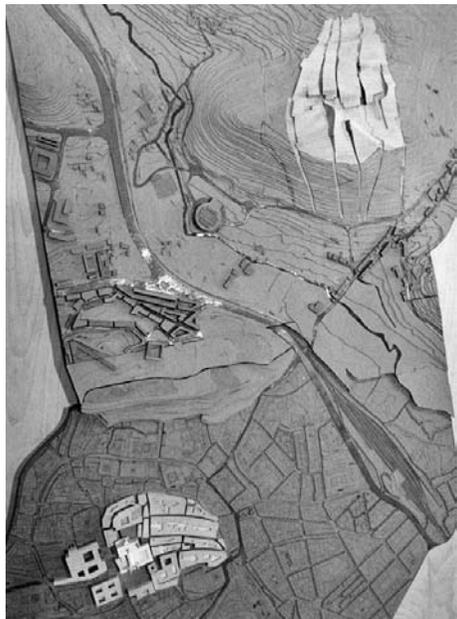
La ricerca di una "nuova natura" che si costituisce come regola possibile per gli interventi di occupazione del limitato territorio olandese, viene sintetizzata attraverso la sovrapposizione verticale di distinti territori caratteristici, normalmente dislocati in estensione: sei piante quadrate, di 1.000 metri ognuna, disposti secondo una successione in livelli di sezione variabile. La stratificazione dei piani "crea spazio", come afferma il motto coniato dagli autori per l'occasione, di modo che la restante superficie del suolo riservata per il padiglione possa essere lasciata libera per la sistemazione di un giardino.

L'edificio è dunque un parco che può essere esplorato dalla parte superiore a quella inferiore, in cui si ritrova

una porzione di terra olandese, divenuta anch'essa parte dell'artificio. in discesa attraverso il palco verticale che sintetizza i contesti naturali di un paese tutto orizzontale si ha a che fare continuamente con un mutarsi di forme architettoniche in natura come pilastri che diventano tronchi d'albero di un bosco artificiale, e la riproposizione di ambienti naturali creati artificialmente come le stalattiti dalle forme geometriche, o il campo di fiori con api digitali, o il paesaggio di Luna Park delle dune al livello del suolo.



- 34. il grattacielo di *Teorema*, 1909
- 35. Padiglione dell'Olanda: sezione dei paesaggi artificiali
- 36. Padiglione dell'Olanda: edificio smaterializzato
- 37. il bosco artificiale
- 38. la caverna ristoro



39. Città della Cultura: tracce stratificate
40. pieghe del suolo

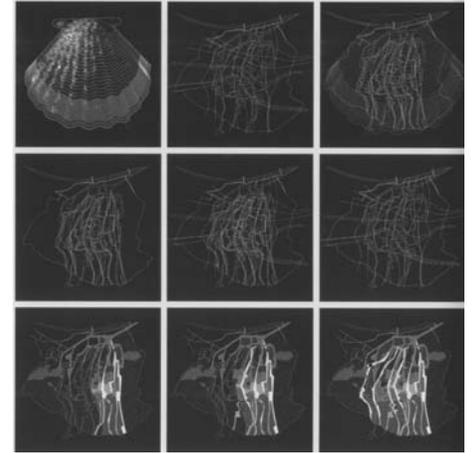
Eisenman Architects Città della Cultura, Santiago de Compostela, Spagna, 2001.

In molti dei suoi progetti, Peter Eisenman trasforma il territorio in architettura e l'architettura in territorio, propone un nuovo modello di spazio urbano che rifiuta la relazione tradizionale tra edificio e suolo, annullando la distinzione tra architettura e natura. Gli edifici smettono di essere oggetti isolati per formare un continuum spaziale dove la parte costruita viene completamente integrata nell'ambiente circostante.

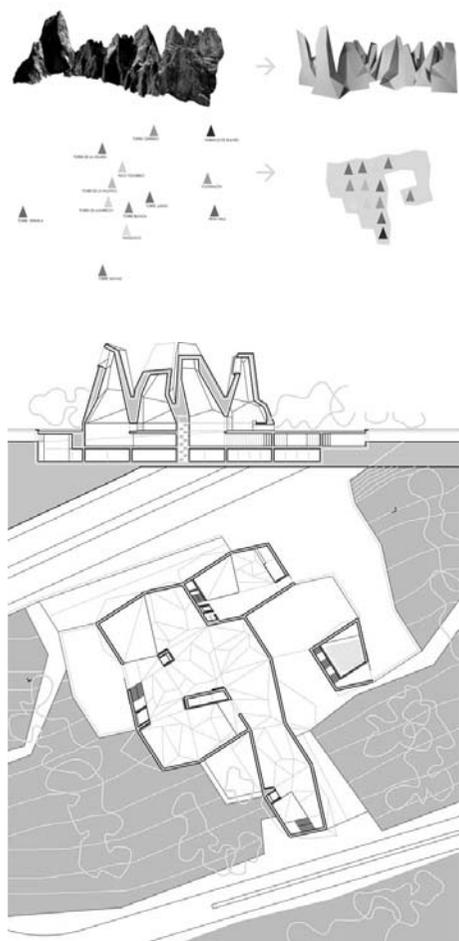
Il percorso di dissoluzione dell'edificio iniziato al principio degli anni novanta a Francoforte con il progetto di massima del Rebstock Park viene portato avanti con sempre maggiore evidenza nel progetto di Derendorf e a Brujas, in Belgio, dove il nuovo teatro emerge direttamente dalle pieghe del terreno e si configura come un percorso nel paesaggio. Il Teatro di Brujas configura uno spazio di connessione tra la piazza e il parco, che non interrompe la continuità del tessuto urbano: l'edificio, formato da due ali unite al piano sotterraneo, viene completamente integrato al parco che lo attraversa in varie direzioni e a differenti quote. Si tratta di un intervento di alta densità, con uno sviluppo prevalentemente orizzontale, in cui Eisenman sperimenta per la città un nuovo modello evolutivo, lo stesso che dà origine al progetto per il centro culturale di Santiago di Compostela (Spagna).

Nella Città della Cultura di Santiago gli edifici sono incisi nel suolo, inseriti nella collina, per essi viene adottata una configurazione completamente distinta dall'antico nucleo urbano, nonostante ne mantenga le tracce come fondazione originaria. Il paesaggio, usato come materiale da costruzione, sembra solcato da passaggi forse memorie e tracce dei pellegrini che arrivano da secoli nella città. Il progetto fornisce un nuovo strumento con il quale è possibile reinventare la città contemporanea, che non rappresenta né una figura né un territorio, ma un territorio figurato e una figura figurata. Come condizione dell'implosione, di ritiro nella terra, di ritegno di fronte a logiche urbane sempre più espansive, deliberato gesto contro i modelli in esplosione.

Il progetto viene così descritto dal suo autore: "Invece che vedere il progetto come una serie di edifici distinti gli edifici del nostro centro sono letteralmente incisi nel territorio a costituire un'urbanistica figura/figura in cui gli edifici e la topografia si fondono in figure. Il centro laico si definisce fisicamente come un'altra forma del centro religioso sottostante, esprimendo al tempo stesso la traccia del vecchio centro come proprio fondamento genetico. Il processo di codifica. Pur essendo il centro originario di Santiago medievale, si conforma al modello cartesiano che è alla base dell'urbanistica a fasce figura/territorio. Gli edifici sono figurati e le strade residuali. Quando il centro cittadino originario viene a collocarsi nel territorio del nostro sito, l'urbanistica figura/territorio viene superata. Le traiettorie dei nuovi percorsi dei pellegrini a questo punto si mescolano con la griglia iniziale, deformando la griglia stessa con le strade e gli edifici corrispondenti. Queste deformazioni sono trattate come una serie di forme bidimensionali che, come la conchiglia, sono sia piane sia striate. La contrazione e l'implosione sono intrecciate nella piegatura e nella distorsione della superficie della conchiglia (né figura né territorio ma entrambe le cose contemporaneamente) che dinamizza la pianta cittadina e produce un nuovo tipo di centro, in cui la codifica del passato medievale di Santiago compare non sotto forma di nostalgia della rappresentazione ma come presente attivo ritrovato in una nuova forma tattile, pulsante: una conchiglia fluida". (Eisenman, 2000).



41. genesi della forma
42. geografia artificiale



43. analogia con le montagne
 44. Museo della Cantabria: pianta e sezione sui lucernai

Mansilla e Tuñon Museo della Cantabria, Spagna, 2003.

Il progetto di Mansilla e Tuñon per il Museo della Cantabria, primo premio al concorso, cerca di essere secondo il commento degli autori come quelle montagne che nei giorni limpidi si vedono in fondo alla valle delle Llamas, con i loro profili disuguali ma contemporaneamente simili.

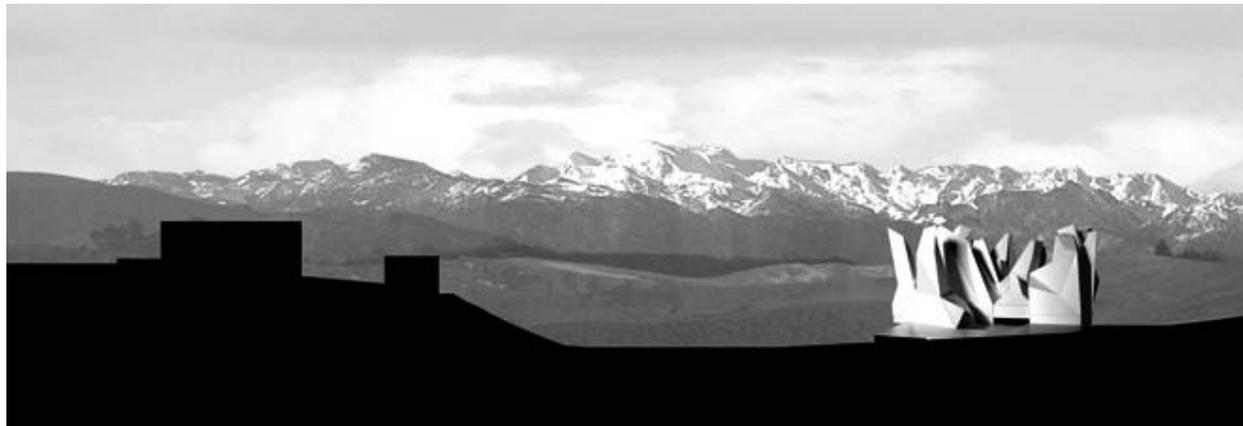
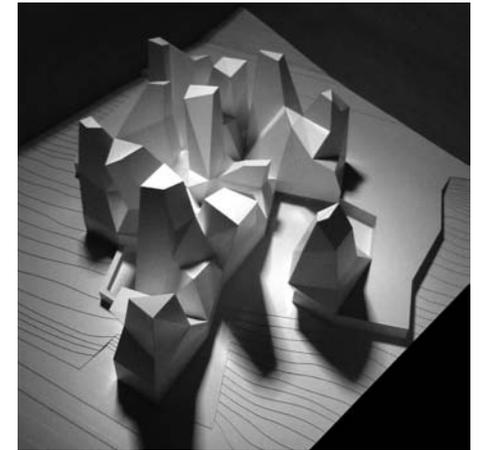
Rispetto ai meccanismi vincolati alla gerarchia, e rispetto all'aforisma pre-moderno della classificazione, che inevitabilmente raggruppa gli usi secondo le forme, e infine rispetto all'isotropia della modernità che lascia un vuoto per l'attività dell'uomo come individuo, il progetto opta per un modello complesso.

I profili delle alte torri dei lucernai vengono erosi in pianta, e velati in altezza, fino a far scomparire la loro precedente rigidità: in pianta si negano a dichiarare il proprio isolamento e crescono verso l'alto indipendenti, una costruzione che è somma di costruzioni, che immagina un mondo dove ciò che è collettivo può nascere solamente dall'accordo e dal rispetto delle individualità. Così i lucernari che sorgono dai blocchi e si elevano al cielo assomigliano a persone, benché sia più chiaro spiegarli come un'eco delle montagne lontane: un progetto per metà montagne e per metà gruppo di persone che ci ricorda che ci avviciniamo alla natura, attraverso la presenza simultanea del simile e del diverso, dell'ordine e della libertà, dei sistemi e della soggettività.

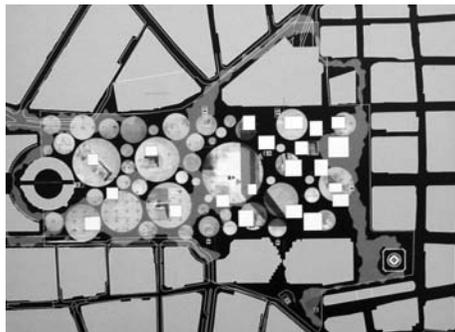
L'analogia con le montagne avviene sia nella ripetizione di quelle forme minerali, che come la natura vedono la presenza simultanea del simile e del diverso, sia andando a costruirsi proprio come quelle montagne ovvero a partire da un tessuto regolare di trapezi irregolari che permette di diversificare gli spazi. Una formazione artificiale, che si costituisce attraverso elementi simili che generano la differenza, spiegando i processi nascosti della natura come quello della formazione dei cristalli.

Il museo di Cantabria costruisce una geografia artificiale e viene percepito come una catena di montagne dalla

particolare forma frastagliata come lingue di fiamma, Llamas (fiamme) è infatti il nome proprio dei monti che hanno suggerito l'analogia. Qui la natura è in tutto modello per l'architettura, dalle sue forme micro a quelle macro: dalla struttura cristallina delle rocce che diventa la struttura dei lucernai, ma anche la materia semi-trasparente degli stessi; alle forme molteplici e diversificate ma allo stesso tempo simili delle cime dei monti che forniscono il riferimento figurativo per il progetto; alla geografia complessiva della catena montuosa che diviene nella trasposizione del progetto una geografia artificiale.



- 45. geografia artificiale
- 46. la natura come modello per l'architettura
- 47. geometrie cristalline



OMA, Rem Koolhaas Le Halles, Parigi, Francia, 2003-04.

Alla demolizione del mercato di Les Halles nel centro di Parigi aveva fatto seguito un enorme progetto sotterraneo che non era riuscito a svolgere un ruolo attivo nella vita delle strade soprastanti, nonostante la sua funzione di principale porta di accesso al cuore della capitale di un paese caratterizzato da un forte centralismo. L'intenzione del progetto degli OMA è quella di ristabilire dopo quasi trent'anni di esistenza una relazione diretta tra il complesso programma sotterraneo di negozi, cinema, spazi culturali, sottopassaggi e stazione metropolitana, e la città situata in superficie: tra l'interno e l'esterno attraverso la creazione di un moderno paesaggio urbano.

Il progetto lavora su uno spazio intermedio, tra il progetto sotterraneo e la superficie verde situata nella città storica tentando di generare quel rapporto mancato tra sotto e sopra, interno e esterno che è stato causa di fallimento per l'intervento precedente. *“Attualmente questo giardino potrebbe essere indicato come «spazio autistico» giacché sono minimi i suoi rapporti con il quartiere, ma anche quelli con il mondo sotterraneo. Quindi il nostro progetto si prefigge essenzialmente di restaurare le relazioni tra interno ed esterno, tra sopra e sotto, tramite l'intermediazione del giardino e intende inventare un nuovo modo di vivere la natura in città”.* (Koolhaas, 2005).

Al posto del grande parco viene concepito un insieme di giardini e di nuovi vuoti popolati da piccoli edifici simili tra loro che tessono nuove relazioni con la Parigi tradizionale e costruiscono porosità: lo spazio sotterraneo, diviene visibile dal giardino, forando la piastra che li separava. La bidimensionalità diviene tridimensionalità, un gruppo di edifici prismatici, simili ma con differenti identità comincia a emergere a partire dai differenti strati di progetto, e a intervallare, al livello superficiale una moltitudine di spazi circolari: molti giardini invece di unico

- 48. lo spazio pubblico di Le Halles
- 49. natura + artificio
- 50. il disegno dei giardini tematici

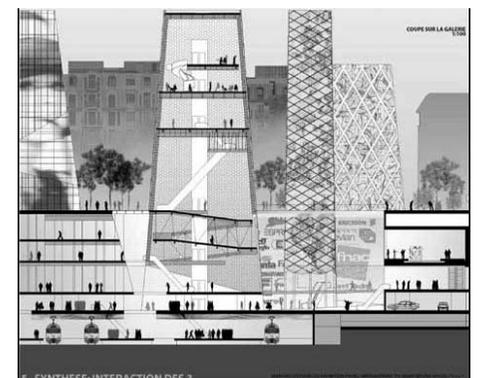
parco globale. Più che una natura da contemplare si tratta di spazi verdi che possono essere organizzati e trasformati secondo vari usi, spazi di cui appropriarsi: *“Più di una semplice riorganizzazione, il nostro progetto va considerato come il terreno di un’esperienza tramite la quale ci si interroga sul ruolo della natura in città. In questi ultimi anni, la presa di possesso dei prati da parte di un numero di persone sempre più ampio ha mostrato che il rapporto con il «verde» si è evoluto. Se fino a oggi, i parchi e i giardini parigini erano vissuti come gli spazi della rappresentazione, ora sono diventati quelli della sperimentazione. In un breve lasso di tempo siamo passati dal verde osservato al verde vissuto”*. (Koolhaas, 2005).

Le molteplici torri che popolano il suolo rispondono, più che alla propria tipologia, a diverse metafore geologiche, prismi rocciosi o cristalli o una serie di iceberg, strati sotterranei che si piegano, montagne incantate, un’interpretazione che è in analogia con gli edifici come montagne che Hugh Ferriss disegnava per Manhattan.

“Il giardino è la programmazione della sua superficie. Questa geografia inedita, che mima l’organizzazione cellulare, dona enorme flessibilità all’insieme e consente di creare una grande varietà di spazi. I cerchi, spesso associati agli elementi architettonici che emergono dal mondo sotterraneo, sono concepiti come impronte, superfici disponibili all’interno delle quali situare i vari componenti del giardino”. (Koolhaas, 2005).

Il progetto, che in origine era pensato per una capitale caratterizzata dal forte centralismo, introduce in questa nuova soluzione, la porosità come via d’uscita. Rispetto all’unicità e alla centralità appartenenti alla concezione del parco moderno si passa qui a una soluzione porosa che rimanda a una molteplicità delle relazioni, tra sopra e sotto ma anche tra periferia e centro o fra modi diversi di concepire la natura che possono convivere all’interno dello stesso progetto: *“Oltre alla diversità ecologica esaltata dal progetto, la materia vegetale che si inserisce tra i livelli e raggiunge i piani inferiori è vissuta come un collegamento, un intermediario tra due mondi”*. (Koolhaas, 2005).

La topologia delle relazioni si pone come alternativa alla centralità, la porosità dello spazio come soluzione alla



51. gli edifici prismatici nel parco
52. sezione: fra sottosuolo e cielo



separazione fra la città sotterranea sempre più vasta e abitata e quella superficiale di cui non si può fare a meno. Il progetto degli OMA risolve queste questioni aperte dal progetto precedente, proponendosi come materia intermedia. In esso l'architettura non ha una forte cifra stilistica, non emette segni, ma invece è assimilabile a forme pure di prismi cristallini, e in questo modo riesce, forse perché maggiormente connaturata all'uomo, a essere più facilmente assimilata alla natura. Allo stesso tempo, la natura non assume le forme «naturali», ma quelle artificiali di pozze o pori circolari, disponibili a usi differenti per suggerire nuove interazioni: *“Qui, dove il supporto è interamente artificiale, evochiamo l'idea della natura come materia da programmare, «da consumare», aggiornabile secondo le necessità e le opportunità. Per noi, questa natura convertibile è un buon mezzo per rispondere alla domanda di una modernità verde”*. (Koolhaas, 2005).

MVRDV

Masterplan e unità residenziali, Longtan Park, Liuzhou, Cina, 2004.

Vicino Liuzhou, una città nel sud di Cina, un'antica cava calcarea che a suo tempo ha deturpato il singolare paesaggio carsico della zona, viene recuperato. Invece che dal tempo e dalla vegetazione, viene risanata da un gesto architettonico che ricostruisce la superficie erosa della montagna e ne costruisce una nuova stratificazione geologica dove l'artificiale è protesi di una nuova natura. Mediante la costruzione di un complesso residenziale di 1200 abitazioni si protegge da un'ulteriore erosione, le montagne lasciate nude dall'attività estrattiva. Le case si dispongono quasi a sorreggere la montagna, laddove l'uomo ha sottratto è l'uomo a risarcire, mediante l'architettura: apparentemente addossate alla stessa, ne formano una protesi, costruite con la stessa pietra della quale sono composte la maggiore parte delle montagne che circondano la cava.

Può la creazione di un'area di nuova edilizia residenziale nella miniera essere usata per un ulteriore restauro del parco?

Può questa operazione trasformarsi in un'operazione che ripristina la bellezza e crea un prolungamento del panorama circostante?

Può ancora la stessa fermare le erosioni delle montagne tagliate?

Le domande a cui danno risposta gli MVRDV, sono gli interrogativi a cui risponde Tadao Ando: "L'architettura è opera di individui; e si realizza in un contesto fatto di storia, tradizione e clima". Entrambi i progettisti sembrano rispettare tutto ciò, entrambi non hanno paura di intervenire con gli strumenti propri dell'architettura nelle ferite inferte dall'uomo. Ando prima, con il progetto per Rokko Housing, nei pressi di Kobe forza i limiti, sperimenta un campo, ne radiografa le possibilità e con coraggio scava la roccia e la ricopre con un materiale misto di natura e artificio che si chiama architettura. Essendo giapponese sa bene che la bellezza si può ottenere da una



54. Longtan Park
55. geografia artificiale
56. una protesi della montagna

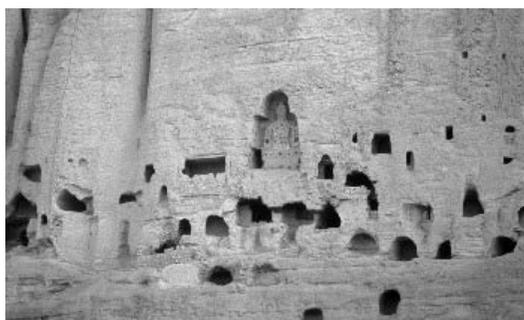


- 57. T. Ando, *Rokko Housing*
- 58. la montagna abitata
- 59. Afghanistan: i Buddha nella roccia
- 60. la montagna di Rushmore

natura modificata, in grado di sedurre se si fa forma costruita.

Gli MVRDV, successivamente, non perdono l'occasione per ristabilire un equilibrio tra l'ecologia esistente e l'architettura proposta. E ancora non a caso, tutto ciò viene fatto da architetti olandesi, nati in una terra resa abitabile attraverso una profonda artificializzazione. Si ripropone un modo di progettare in condizioni dove un'estrema naturalità detta la sua legge, e l'architettura può solo prenderne in prestito le forme, adeguarsi al contesto facendone interamente parte per non essere rigettata dallo stesso. Lo si vede negli insediamenti arcaici di Pantalica, in Sicilia, o nei Sassi di Matera, ma anche nelle poderose statue dei presidenti americani di Rushmore negli Stati Uniti o nei maestosi Buddha dell'Afghanistan, situazioni in cui è difficile determinare dove finisce la natura e inizia l'artificio dell'uomo.

A Liuzhou, nel paesaggio aperto ad accoglierli, gli appartamenti penetrano come una moltitudine di elementi simili che ripopolano la montagna erosa rendendosi simili a essa. La dissoluzione tra città e campagna è compiuta, insieme alla necessità di stabilire degli innesti fra il modello di vita cittadino e quello del villaggio. L'inclusione avviene attraverso la porosità come richiesta di tenere insieme l'altro, il diverso da sé, "A city can have a place to grow fruits", sostiene Jacob van Rijs, insistendo sulla necessità di promuovere l'attività agricola anche nell'ambito di metropoli come Shanghai.



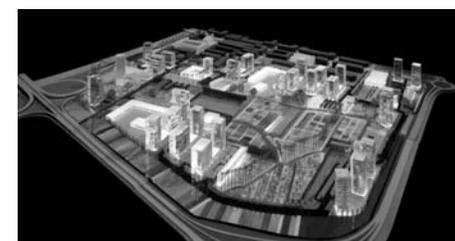
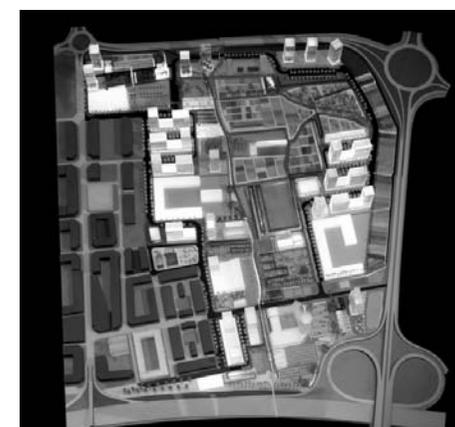
Vicente Guallart

Masterplan per "SOCIOPOLIS", Valencia, Spagna, 2005-07.

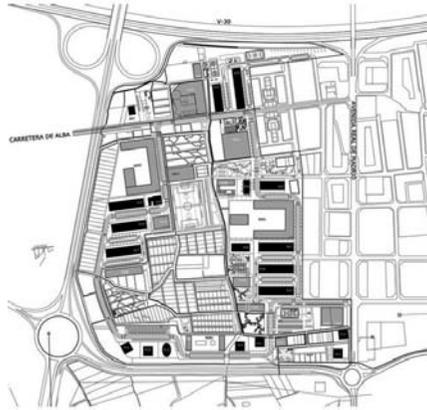
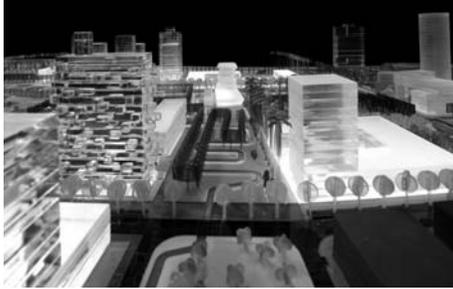
Sociopolis è la futura espansione residenziale della città di Valencia, ipotesi di integrazione fra agglomerati a torre e orti urbani, orientata a una specifica fascia di cittadini, costituita da giovani con meno di 35 anni, anziani a basso reddito e immigrati, rispondendo alle necessità dei nuovi tipi di unità familiare. Il criterio organizzativo del progetto venne ideato da un consistente gruppo di architetti e studi internazionali, fra cui Abalos & Herreros, M. Gausa, E. Arroyo, J. M. Torres Nadal, Sogo Arquitectos, W. Muller, A. Lleyda, E. de la Peña, Toyo Ito, MVRDV, G. Lynn, D. Lewis, J. L. Mateo, J. M. Lozano e M. Colomer, coordinati da Vicente Guallart, e presentato nell'ambito della Biennale di Valencia del 2003 come *"modello di sviluppo urbano"* e successivamente la regione di Valencia ne decise la realizzazione su una superficie di circa 350.000 mq a sud della città. Il Masterplan comprende quasi 3.000 abitazioni, s'innesta sul tracciato di antiche aziende agricole comprese nella campagna che circonda l'area, e sfrutterà, per fornire acqua agli abitanti del quartiere, i canali di irrigazione scavati dai Mori più di 800 anni fa.

Gli edifici residenziali, saranno affiancati da spazi per lo sport e per la socializzazione, inoltre tutti gli edifici proposti sono diretti verso la zona di parco centrale che ha un'area di superficie di 120.000 m², gli stessi abitanti del quartiere potranno curare gli "orti urbani" ricavati parcellizzando il terreno agricolo compreso nell'area dell'insediamento.

Nel concepire il progetto gli autori affermano: *"Non viviamo più in una metropoli compatta, ma in una «metapolis» discontinua, un territorio ampio, attraversato da vie di comunicazione occupato da nuclei di abitanti, centri logistici, parchi industriali e centri commerciali e di divertimento nei quali i cittadini locali, nazionali e stranieri, si muovono secondo le proprie necessità. In questa situazione è maggiormente necessario proporre strategie per*



61. posizionamento territoriale di Sociopolis
62. Sociopolis: planovolumetrico
63. Sociopolis: gli orti urbani



64. spazio pubblico
65. planimetria

il rinnovamento e la ri-compattazione dei centri urbani, come l'integrazione e la protezione degli elementi paesaggistici, naturali e geografici del nostro ambiente. La sfida di costruire un nuovo quartiere al limite tra la città e la campagna valenziana, ci ha permesso di esplorare questa nuova condizione ibrida, aperta, e dinamica del territorio e proporre un nuovo modello per la costruzione dei limiti urbani". (Guallart, 2003).

Sociópolis è una "condizione ibrida" che concepisce architettura e natura integrate in uno stesso ambiente, nella proposta di fondere due modalità abitative estremamente distanti secondo una concezione che fino ad ora ha prevalso, quella agricola e quella cittadina. Ma in fondo nella nostra radice culturale, quella occidentale, i due modi di vita sono presenti entrambi, per cui non è difficile tenerli assieme, andando a realizzare al contempo ciò che è ormai considerato soltanto un intervento a posteriori, quello della protezione dell'elemento naturale delle nostre città.

La campagna non va protetta come isola felice appartenente a un passato ormai perso, ne come riserva di natura nei paesaggi urbani, ma va integrata nelle nostre vite ad alto contenuto tecnologico. Gli autori del progetto ancora affermano: *"Ma ora la nostra sfida è riuscire a far crescere la città, integrando nei nostri sviluppi gli elementi culturali ed antropologici del paesaggio che ci circonda. Costruire e proteggere si realizzano nello stesso atto. Di fronte alla dicotomia città-campagna, ora ci proponiamo di ottenere una transizione intelligente tra questi due modi di insediamento un tempo in opposizione, un'integrazione che permetta di riconoscere in questo caso il valore sociale e culturale del paesaggio della campagna (la Huerta) di Valencia, ed integrarla nel suolo urbano, mediante strategie di gestione adeguate.*

Davanti ad una società globale, ogni giorno più uniformata, il riconoscimento dei valori culturali e paesaggistici propri di ogni territorio è una questione fondamentale per trasferire qualità di vita ai suoi cittadini ed affermare un'identità locale che permetta di ottenere un vantaggio competitivo". (Guallart, 2003).

Di fronte all'urbanistica del secolo XX, costruita in funzione della velocità dell'automobile Sociópolis propone un

nuovo modello di sviluppo *"tecono-agricolo"* che garantisce la creazione di un contesto locale ad alta qualità ambientale che può essere usato a bassa velocità dai suoi abitanti, ma allo stesso tempo una connettività globale mediante le reti di informazione ed i sistemi di un quartiere digitalmente avanzato che permette di essere presente in qualunque posto dal mondo in tempo reale: Sociópolis è locale e globale simultaneamente.

Il progetto si conferma come caso paradigmatico della nuova città del secolo XXI dotata di una qualità ambientale alta, ma capace di diventare accessibile al mondo. Sociópolis, più che costruire abitazioni, crea ambienti abitabili in un nuovo modello di sviluppo urbano *"disdenso"*, ovvero fra discontinuo e denso, nel quale la città ed il parco si costruiscono come un unico tutto, nel quale gli edifici risolvono nuove questioni funzionali, tecnologiche, ed ambientali, rispondendo alle necessità delle unità familiari del nostro tempo.



66. orti urbani
67. spazi per lo sport
68. architettura naturale

CONCLUSIONI

Il problema è sempre quello di abitare il mondo, ma l'habitat musicale di Stockhausen o l'habitat plastico di Dubuffet non consentono più di tacciare una differenza tra l'interno e l'esterno, tra il privato e il pubblico: essi identificano invece la variazione e la traiettoria, trasformando la monadologia in una «nomadologia». La musica è sempre la nostra casa, ma è cambiata l'organizzazione della casa, la sua natura. Noi restiamo comunque leibniziani, benché non siano più gli accordi ad esprimere il nostro mondo o il nostro testo. Noi scopriamo nuovi modi di piegare, nuovi modi di avviluppare, ma restiamo pur sempre leibniziani, perché si tratta ancora di piegare, dispiegare, ripiegare.

(G. Deleuze, *La piega*, 1988)

Nell'attraversamento di questo atlante di esempi, prevalentemente architettonici ma non esclusivamente, ci si rende conto che la città contemporanea è descrivibile e trasformabile solo dando un'interpretazione all'eterogeneità e alla molteplicità che la caratterizzano. Gli esempi scelti sono accomunati dall'essere costruiti da sguardi capaci di cogliere sfumature e zone d'ombra fra ciò che appartiene alla realtà di territori diversificati e mutevoli e ciò che rientra nel campo dell'immaginazione, delle proiezioni per il futuro.

Questi sguardi sulla città riescono a contenere la globalità dei fenomeni senza frammentarli in un ordine analitico; a muoversi fra l'insieme e i dettagli, procedendo per salti di scala fra il micro e il macro; a tenere uniti i molti tempi delle trasformazioni, fino a diventare a-temporali; a mettere in continuità categorie finora opposte come pieno e vuoto, interno ed esterno, privato e pubblico, architettura e natura; e in ognuno di tali modi, descrivono la contemporaneità. Un presente che sempre più si manifesta separato per raccontarci della sua necessità di interezza, di ricomposizione, che non avviene come è stato pensato da utopie totalizzanti attraverso una sottrazione della diversità, ma nell'amalgama e nella mescolanza, che rappresentano una prospettiva già visibile.

La città del terzo millennio è, infatti, caratterizzata dalla chiusura in pellicole trasparenti, cavidotti, *Simcitys* e parchi tematici, ma dietro le protezioni che uniformano non troviamo sempre più spesso prodotti naturali-artificiali? Cibi transgenici, fibre ottiche, paradisi dalla natura sintetica, ecco cosa c'è dietro al cellophane che separa e rende tutto simile: l'amalgama.

Scomparsa l'agricoltura come attività principale della vita umana è scomparso il tempo esterno delle intemperie il tempo delle stagioni: indifferenti al clima, ammucchiati nelle città, comunichiamo soltanto grazie alle nostre reti. Isolati in monolocali, uffici, giardini di erba sintetica, figli della privatizzazione e del possesso, racchiusi in tappeti territoriali di abitazioni, polverizzati in micro particelle senza comunione, ammazziamo il vicinato.

Il vicino è lontano anzi a distanza, anche nei parchi tematici dove trasformiamo la natura in feticcio o merce. Abbandoniamo il mondo e per questo forse lo insudiciamo lasciando cadere i nostri rifiuti, lasciamo orme deformi della nostra prepotenza. In Il contratto naturale M. Serres afferma: "coloro che vivevano all'aperto e nel tempo della pioggia e del vento, che coi loro gesti produssero culture lunghe a partire da esperienze locali, contadini e marinai, non hanno più da gran tempo la parola, se mai l'ebbero; la parola resta a noi, amministratori, giornalisti e scienziati, tutti uomini di breve termine e di specialità raffinate, in parte responsabili del cambiamento globale del tempo, per aver inventato o propagato i mezzi e gli utensili di interventi poderosi, efficaci, benefici e nocivi, incapaci di trovare soluzioni ragionevoli perché immersi nel breve tempo dei nostri poteri e rinchiusi nei nostri angusti dipartimenti." (Serres, 1990).

In una città ormai discontinua e frammentata, accumulo di vie di comunicazione e reti, centri commerciali e aree industriali, rifiuti tossici e parchi di divertimento, qual è il modello o almeno una possibilità di sviluppo della città del 21° secolo?

Costruire e contemporaneamente proteggere la natura, non più matrigna, è un modo, una possibilità. Rispetto al modello dicotomico città campagna, natura artificio proponiamo l'intermedio, il meticcio: riscopriamo il

tempo lungo della rovina e dei mutamenti geologici; la molteplicità della piega che ristabilisce un rapporto tra interno ed esterno e rompe i recinti Cartesiani dove la parola d'ordine era dominio e possesso, guerra e proprietà; la porosità come materiale del progettista contemporaneo, spazio in cui si trovano contemporaneamente il pieno e il vuoto, l'edificio e il giardino; l'analogia naturale per equilibrare la derealizzazione del digitale.

Un ritorno alla natura dove l'architetto perde il predominio e stipula un contratto naturale di reciprocità, fra contemplazione e ascolto. "Le ideologie ecologiche sono l'ennesima manifestazione della vittoria transtorica della città e dei borghesi sui campi e sui boschi. Eliminando i rurali, gli abitanti delle metropoli hanno reso lo spazio desertico". (Serres, 1992). Un modello tecno-agricolo viene proposto da più parti: unire a una connettività globale una qualità ambientale dove città e parco si costruiscono come un tutto.

Dai tempi del pensiero illuminista passando per il razionalismo si sono privilegiate leggi e norme: un contratto razionale che ha portato le scienze e le tecniche a padroneggiare. Adesso artificio e natura chiedono prudenza, bomba e bioetica, chimica e genetica, chiedono ascolto, chiedono una nuova istruzione.

Esperto della geologia e dell'informatica, della sociologia e dell'arte viaggiatore su mari e autostrade, arcaico e contemporaneo, cittadino e rurale, audace e prudente, l'architetto scopre l'intermedio e con questo il poroso, la piega la rovina e altro ancora, scopre di stare in mezzo: vicino e lontano.

Questo miscuglio è un radicamento nel globale. La modernità si è allontanata dal mondo arcaico nel quale l'uomo viveva la capanna primitiva ha sostituito la caverna: divenuta astratta e inesperta l'umanità è andata verso il digitale, abbandonata nelle immagini, non ha più rapporto, nelle città, con la vita né con le cose del mondo. Adesso cerca il tattile, rinvoca l'analogico, ormai stanca dei codici, richiede l'arte povera e la caverna. Deterritorializzata cerca il suolo. Per questo, il progetto dei territori contemporanei sperimenta l'uso di nuovi linguaggi di iscrizione che facilitano lo studio del materiale, spostano saperi tradizionali ad un nuovo dominio e variano continuamente la scala di analisi dal micro al macro (meglio fare piuttosto che giudicare, produrre piuttosto

che valutare; meglio creare piuttosto che criticare, inventare piuttosto che classificare le copie). Anche la filosofia e le scienze scese dal piedistallo si sporcano le mani, diventano aratro per scoprire i segreti di una natura apparentemente caotica.

Teoria del caos e delle catastrofi, annunciano e precedono il terremoto. Qualcuno lo chiama Frank, altri Peter non pochi Daniel, sostituendo i nomi all'effetto, scuotono la terra e anche noi, architetti ad angoli retti. Fremono i muri, si torcono gli edifici e con loro noi. Impauriti dall'improvviso mutamento cerchiamo l'intermedio. Come bambini fragili cerchiamo guide e corde, a cui legarci. Ci uniamo insieme alla natura e all'architettura, conglomerato di umani e non umani, brodo eterogeneo, per ripartire, per ritrovare modi di costruire.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., "Geofilosofia", in «Millepiani», n.1, Mimesis, Milano, 1993.
- AA.VV., "Eterotopia", in «Millepiani», n.2, Mimesis, Milano, 1994.
- AA.VV., "Spazi nomadi", in «Millepiani», n.28, Mimesis, Milano, 2004.
- Abalos, I. e Herreros, J., 1999, *Natural Artificial*, Exit LMI, Madrid.
- Abalos, I. e Herreros, J., 1997-98, "Nature morte di fine secolo", in «el Croquis» n. 90, Madrid.
- Abalos, I. e Herreros, J., 2001, "Viaje a través del pintoresquismo", in «el Croquis» n. 106-107, Madrid.
- Abalos, I., 2006, "Che cos'è il pittoresco? Uvedale Price visto dal secolo XXI", in «Parametro» n. 264-265.
- Abalos, I., 2005, *Atlas pintoresco*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Amin, A. e Thrift, N., 2001, *Città. Ripensare la dimensione urbana*, il Mulino, Bologna, 2005.
- Arroyo, E., 2001, "Instrucciones borrosas", in «el Croquis» n. 106-107, Madrid.
- Augé, M., 2004, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bachelard, G., 1957, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1999.
- Badiou, A., 1997, *Deleuze*, Einaudi, Torino, 2004.
- Banham, R., 1971, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Costa & Nolan, Genova, 1983.
- Barbieri, P., 2003, *Metropoli piccole*, Meltemi, Roma.
- Benjamin, W. e Laci, A., 1925, "Napoli", in AA.VV., *Napoli, L'ancora del mediterraneo*, Napoli, 2002.
- Berque, A., cit. in Gregory P., "Riflessi del pittoresco nel pensiero architettonico contemporaneo", «Parametro» n. 264-265, 2006.
- Bilò, F., "Salto Triplo. Gli Smithsonian dal Pittoresco al Conglomerate Ordering attraverso il NeoBrutalismo", «Parametro» n. 264-265, 2006.
- Bloch, E., 1926, "L'Italia e la porosità", in AA.VV., *Napoli, L'ancora del mediterraneo*, Napoli, 2002.
- Bocchi, R., 2006, "Architettura peripatetica", «Parametro» n. 264-265, 2006.
- Bruno, G., 2006, *Atlante delle emozioni*, Mondadori, Milano.
- Calvino, I., 1967, "I cristalli", in *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 1992.
- Calvesi, M., 1966, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano.
- Cattaneo, C., citato in Rossi, A., 1966, *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia.
- Clément, G., 2004, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005.
- Corboz, A., 1983, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano, 1998.
- Cortes, J. A., 2004, "Más allá del Movimiento Moderno, más allá de Sendai", in «el Croquis» n. 123, Madrid.

- Dal Cò, F. e Tafuri, M., 1976, *Storia dell'architettura contemporanea*, Electa, Milano.
- De Carlo, G., 2004, "Tortuosità", in «Domus», n.866.
- Deleuze, G. e Guattari, F., 1980, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Ed. dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1987.
- Deleuze, G., 1981, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 2002.
- Deleuze, G., 1988, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino, 1990.
- Eisenman, P., 1991, "Spiegare gli eventi: Rebstock, Francoforte e la possibilità di una nuova urbanistica", in *Spacing*, Kappa, Roma, 2005.
- Eisenman, P., 2000, "Contrazione e implosione", in «Casabella» n.675, Milano.
- Farinelli, F., 2003, *Geografia*, Einaudi, Torino.
- Foucault, M., 1984, "Spazi altri", in Foucault, M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesi, Milano 2001.
- Frampton, K., 1982, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1986.
- Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Soriano, F., Porras, F., Morales, J., *The metapolis dictionary of advanced architecture. City, technology, society in the information age*, Actar, Barcelona, 2003.
- Genette, G., 1966, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino.
- Gregory, P., *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Bari, Laterza, 1998.
- Gregory, P., 2006, "Riflessi del pittoresco nel pensiero architettonico contemporaneo", «Parametro» n. 264-265.
- Guallart, V., 2003, in <http://www.sociopolis.net/web/sociopolis.php>
- Halter, M., 2005, "Suivez l'artiste", cit. in P. Virilio, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano, 2005.
- Harvey, D., 1990, *The Condition of Postmodernity*; trad. it. *La crisi della modernità*, Net, Milano, 2002.
- Herzog, J. e de Meuron, P., 2000, "Tra il viso e il paesaggio", in «el Croquis» n.60-84, Madrid.
- Herzog, J. e de Meuron, P., 2000, "Continuidades. Intervista a Jacques Herzog", Madrid, in «el Croquis», n.60-84.
- Herzog, J. e de Meuron, P., 2001, "La naturaleza del artificio. Una conversación con Jacques Herzog", Madrid, in «el Croquis», n.109-110.
- Holl, S., 1996, "Intertwining", in *Sensual Space*, Roma, Edizioni Kappa, 2005.
- Holl, S., 2000, "Parallax", in *Sensual Space*, Roma, Edizioni Kappa, 2005.
- Ito, T., 2000, in «el Croquis» n. 123, Madrid.
- Ito, T., *L'architettura evanescente*, Longobardi, G. (a cura di), Edizioni Kappa, Roma, 2003.
- Koolhaas, R., 1978, *Delirious New York*, Electa, Milano, 2000.
- Koolhaas, R., 2001, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006.
- Koolhaas, R., *Bigness*, Bilò, F. (a cura di), Edizioni Kappa, Roma, 2004.

- Koolhaas, R., 2005, "Pieni e vuoti tra terreno e sottosuolo", in «Casabella» n. 739-740, Milano.
- Jencks, C., "Il nuovo paradigma dell' architettura non lineare", in «Lotus» n. 104, Electa, Milano, 2000.
- Lahuerta, J. J., 1996, "Per il momento..." in Tagliabue Miralles, B. (a cura di), *Enric Miralles*, Electa, Milano.
- Latour, B., 1999, *Politiche della natura*, Cortina, Milano, 2000.
- Lytard, J. F., 2004, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano.
- Le Corbusier, 1935, "La ville radieuse", cit. in *Le Corbusier. Enciclopedia*, Electa, Milano, 1988.
- Le Corbusier, 1942, "Maison des hommes", cit. in *Le Corbusier. Enciclopedia*, Electa, Milano, 1988.
- Le Corbusier, 1929, "La pianta della casa moderna", in *Le Corbusier. Scritti*, Einaudi, Torino, 2003.
- Le Corbusier e Jeanneret, P., 1936, *Oeuvre complete. 1910-1929*, Les éditions d'architecture, Paris.
- Levi-Strauss, C., 1955, *Tristi tropici*, Saggiatore, Milano, 2004.
- Marti Aris, C., 2001, *Luoghi pubblici nel territorio*, Giannini, Napoli.
- Marti Aris, C., 2002, *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano.
- Masullo, A., 2002, "La porosità ostruita", in Saviani L. (a cura di), *Poros*, Marco Valerio, Torino.
- Merleau-Ponty, M., 1953, *Elogio della filosofia*, Editori riuniti, Roma, 1999.
- Milani, R., 1996, *Il Pittoresco*, Laterza, Bari.
- Milani, R., 2006, "Estetica del pittoresco", in «Parametro» n. 264-265.
- Miralles, E., 1996, in Tagliabue Miralles, B. (a cura di), *Enric Miralles*, Electa, Milano.
- Moneo, R., 2005, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano.
- Monod, J., 1970, *Il caso e la necessità*, Mondadori, Milano, 1997.
- Mumford, L., 1938, *La cultura delle città*, Comunità, Milano, 1954.
- Nietzsche, F. W., 1887, *La gaia scienza*, Rizzoli, Milano, 2004.
- Osinaga, J. C. S. e Madrdeijos, S., 2001, "Solo el espacio cuenta", in «el Croquis» n.106-107, Madrid.
- Paz, O., 1983, *Sombras de obras. Arte y literatura*, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1996
- Perniola, M., 1994, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 2004.
- Posocco, P., 2006, "Mies van der Rohe e il pittoresco. L'invenzione di paesaggi architettonici e di macchine per guardare", in «Parametro» n. 264-265, 2006.
- Pozzi, C., 2003, *Ibridazione architettura/natura*, Meltemi, Roma, 2003.
- Prestinzenza Puglisi, L., 2002, "Piegateure", in <http://www.prestinzenza.it/articolo.aspx?id=135>

- Price, U., 1810, "Tre saggi sul pittoresco", cit. in Abalos I., *Viaje a través del pintoresquismo*, in «el Croquis» n.106-107, Madrid.
- Saviani, L., 2002, "Poros. idee di Napoli", in Saviani L. (a cura di), *Poros*, Marco Valerio, Torino.
- Secchi, B., 2001, *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Bari.
- Secchi, B., 1986, "Progetto di suolo", in «Casabella», n. 520, Mondadori, Milano.
- Serres, M., 1977, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Palermo, 2000.
- Serres, M., 1990, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano, 1991.
- Serres, M., 1992, *Chiarimenti. Cinque conversazioni con Bruno Latour*, Barbieri, Manduria, 2001.
- Serres, M., 1994, *Atlas*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Serres, M., 1991, *Il mantello di Arlecchino. «Il terzo-istruito»: l'educazione dell'era futura*. Marsilio, Venezia, 1992.
- Simmel, G., 1907-13, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma, 2006.
- Solà-Morales, I. de, "Mies e il grado zero", in «Lotus» n.81, Electa, Milano, 1994.
- Sola Morales, M. de, "Un'altra tradizione moderna. Dalla rottura dell'anno trenta al progetto urbano moderno", in « Lotus», n.64, Electa, Milano, 1989.
- Souto de Moura, in Esposito, A. e Leone, G. (a cura di), *Souto de Moura*, Electa, Milano, 2003.
- Tagliabue, B., 1995, "Enric Miralles. Mixed Talks", cit. in Tagliabue Miralles B. (a cura di), *Enric Miralles*, Electa, Milano, 1996.
- Teyssot, G., 2000, "Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità", in «Casabella», n. 681, Mondadori, Milano.
- Venezia, F., 1987, "Ibis redibis non morieris", in Venezia, F., *Scritti brevi*, Clean, Napoli, 1990.
- Virilio, P., 1984, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari, 1998.
- Virilio, P., 2004, *Città panico. L'altrove comincia qui*, Cortina, Milano.
- Virilio, P., 2005, *L'arte dell'accecamento*, Cortina, Milano, 2007.
- Vogt, A.M., 2000, *Le Corbusier. The Noble Savage*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Yourcenar, M., 1951, *Le memorie di Adriano*, Einaudi, Torino.

