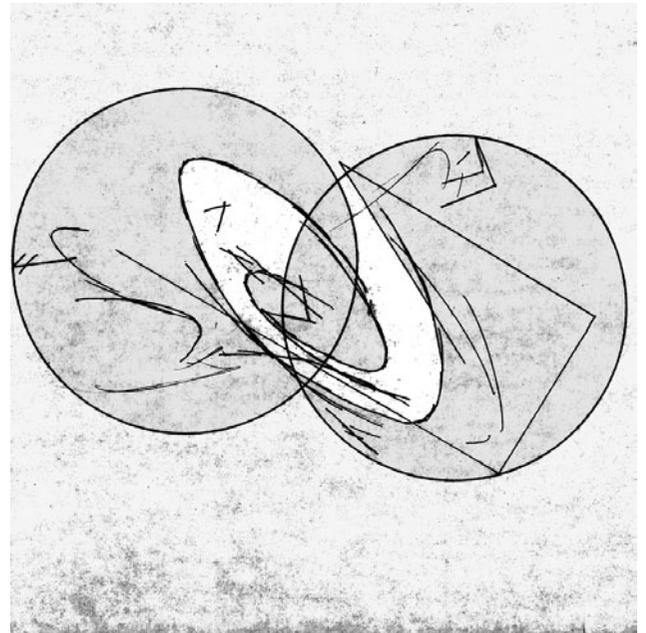
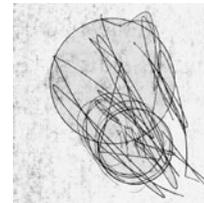
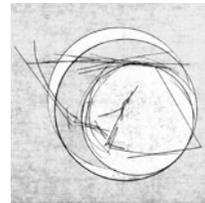
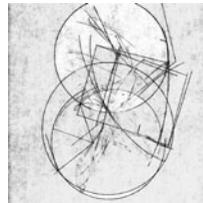
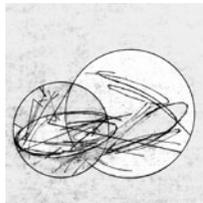
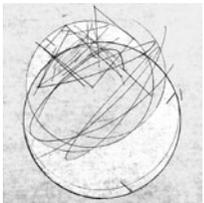


la città imperfetta

architetture di sovvertimento urbano



Tesi di dottorato di **Giorgia Aquilar**
Tutor **Prof. Pasquale Miano**





Università degli studi di Napoli Federico II

Dipartimento di Progettazione Urbana e Urbanistica

Dottorato in Progettazione Urbana e Urbanistica

Coordinatore Prof. Pasquale Miano

Indirizzo di Progettazione Urbana

XXV Ciclo

Aa.Aa. 2010/2013

**la
città**
imperfetta
architetture di sovvertimento urbano

Tesi di dottorato di **Giorgia Aquilar**

Tutor **Prof. Pasquale Miano**

in copertina

Lebbeus Woods, Eight diagrams of the future

Indice

7 Premessa

19 Introduzione La crisi della perfezione

1. Elogio dell'imperfezione

- 1.1 La città è viva
- 1.2 La città è disegnata dal tempo
- 1.3 La città è corale

I. L'imperfezione in mostra. Cronache da tre esposizioni

2. Progettare l'imperfezione

- 2.1 Interferenze. Le strategie del bios
- 2.2 Arcipelaghi. Le strategie del disordine
- 2.3 Dispositivi. Le strategie del sovvertimento

II. L'imperfezione al bando. Cronache da tre concorsi

3. Città imperfetta

- 3.1 Imparare dalla città imperfetta
- 3.2 Imparare da Napoli
- 3.3 Tre variazioni per Napoli

III. Costruire l'imperfezione. Cronache da tre città

Conclusioni I destini di una città imperfetta

Bibliografia



ERANOT

HOTEL

HOTAMTU

BT

BT

Premessa

A sinistra: *Metropolis*, Fritz Lang, 1927

*What is urgently needed now
is the very antithesis of utopian purity:
masterpieces of imperfection.*

Lebbeus Woods, 2012

Ambito

Questo percorso di ricerca mira ad indagare il concetto di imperfezione nelle dinamiche di morfogenesi e trasformazione urbana e nelle strategie del progetto di architettura per la città. In particolare, la relazione tra imperfezione e progetto è volta alla ricerca delle possibili evoluzioni del progetto entro gli spazi dell'imperfezione, intesi come "ultime possibilità" per il progetto stesso. L'immissione di corpi estranei in grado di sovvertire l'ordine urbano può aprire direzioni tattiche che non guardino all'imperfezione esclusivamente come un dato metabolizzato nell'osservazione della città, ma affidi ad essa il ruolo di strategia attiva nella trasformazione della città. Nel sottotitolo della ricerca si vuole chiarire l'ipotesi alla base della tesi, ovvero che queste strategie possano costruirsi agendo sulle "architetture" di questa città imperfetta.

Le ragioni dell'indagine possono ricercarsi nel riscontro di una sostanziale lacuna nella corrente letteratura architettonica e urbana riguardo le questioni e le problematiche relative all'imperfezione. Se nel percorso della speculazione teorica esiste una sorta di direzione di movimento specifica in relazione a queste tematiche, la "via progettuale" all'imperfezione risulta meno lineare.

Si vuole dunque indagare una questione che appare costitutiva della situazione attuale, ovvero che l'imperfezione sia entrata nella teoria urbana e che possa divenire "metodo" per la città, configurandosi come principio per il sovvertimento del presente stato di (dis)ordine.

Oggetto della ricerca sono le teorie e i progetti che contengono i concetti dell'imperfezione, collocati entro un arco temporale e geografico privo di nette delimitazioni.

L'ambito in cui posizionare la narrazione dell'imperfetto in architettura e nelle dinamiche della città impone la necessità di trovare un possibile inizio, un evento simbolico che costituisca lo sfondo per una ricerca che non si configuri

come mera “apologia” dell’imperfezione, o esclusivamente come constatazione dell’imperfezione nella “osservazione” della città, ma miri ad indagare gli strumenti del progetto che rinuncia alla tensione verso la perfezione, e trasforma il conflitto contro l’imperfezione in un possibile dialogo. Forse lo scenario instabile della città imperfetta può considerare come punto di flesso storico, che ha segnato la “fine” della ricerca della perfezione, la crisi di Detroit: crisi della macchina e del suo perfetto funzionamento, ma anche crisi di un’idea di città e di architettura ove la complessità delle dinamiche di crescita e trasformazione (di un singolo edificio o di un consistente brano urbano) non è più rappresentabile con le metafore utilizzate fino ad ora e non è più modificabile attraverso le strategie che si rifacevano a quei concetti.

Il campo d’indagine muove quindi, all’interno dell’evoluzione della ricerca architettonica e urbana, attraverso tre grandi sfere concettuali che, ai fini di una chiarezza della trattazione, possono essere schematicamente individuate dalla tre componenti: *bíos*, tempo, e coralità, ovvero la dimensione “biologica” che torna nelle dinamiche urbane sottoforma di processi evolutivi non perfettamente controllabili ma potenzialmente “fertili”, la “quarta” dimensione che lascia “scarti” e richiede strutture che tengano conto dell’inesorabile cambiamento continuo e non completamente prevedibile e la dimensione “relazionale” di un’orchestralità di progetti e autori. Questi tre aspetti vengono individuati nella prima parte della ricerca attraverso le matrici teoriche che definiscono lo sfondo culturale di riferimento; nella seconda parte si traducono in strategie progettuali attraverso una tassonomia che affida a queste tre categorie anche un’evoluzione scalare dal singolo elemento architettonico alla città; nella terza parte si affronta la questione “sistemica”: le tre componenti vengono riprese nell’osservazione diretta di un contesto specifico sul quale si tenta una sperimentazione progettuale volta ad indagare i possibili scenari innescati da queste tre direzioni strategiche.

Obiettivi

Il principale obiettivo consiste dunque nella definizione di strategie del progetto che costituiscano la base per una revisione profonda degli strumenti di intervento sulla città e sulle sue architetture. L'imperfezione si prospetta quindi da una lato come possibile chiave interpretativa della città in costante metamorfosi, da riconoscere non più come un difetto o una mancanza ma come un valore potenziale, evolutivo, dall'altro come principio generatore per una revisione, forse un sovertimento, delle strategie del progetto, ricercate appunto nelle "architetture" della città.

Attraverso la trattazione di una possibile teoria della "crisi della tensione verso la perfezione" si vogliono indagare le modalità ed i principi che sostenevo questa ricerca della perfezione e le condizioni che ne hanno determinato la caduta. Le questioni relative all'estetica e l'inevitabile scontro con il tempo rappresentano aspetti fondamentali per sostenere questo passaggio, ponendo le basi per la "svolta" verso l'imperfezione.

Attraverso l'approfondimento delle categorie teoriche e delle radici culturali dell'imperfezione si intende costituire un possibile sfondo in cui collocare le questioni spaziali, al fine di constatare come sia avvenuta (e stia avvenendo) l'affermazione del valore evolutivo dell'imperfezione in chiave urbana.

Attraverso la catalogazione di progetti appartenenti a diversi ambiti geografici e temporali, e a diverse "categorie" scalari, si vuole entrare nel merito delle questioni del progetto ed indagare in che modo sia possibile rinunciare alla perfezione e confrontarsi con le mutate condizioni.

Infine, attraverso il riferimento ad alcuni grandi modelli teorici di osservazione

e descrizione del caos urbano si cerca di investigare le ragioni e gli effetti della trasformazione dello statuto della città. In questa ottica, la sperimentazione in un contesto specifico applica le strategie desunte dalla ricerca al caso di Napoli come paradigma della città imperfetta. Questo passaggio muove dall'ipotesi di desumere una possibile "teoria sperimentale" per la città "imperfetta" e in divenire.

L'obiettivo è dunque aprire a nuove questioni, individuare scenari futuri per la ricerca. In questa prospettiva le questioni critiche risultano imprescindibili, tra le quali la possibilità che il caos divenga una forma di liberismo, o un problema di individualismo sfrenato, e il rischio che in questo scenario la questione comune possa saltare, alle quali fa ad ogni modo da contraltare l'ineludibile necessità della città che racconta "storie" diverse.

Il tentativo, sempre parziale e per alcuni versi concettuale, di "chiudere" la ricerca in una struttura che sia intenzionata a tendere verso un'ideale perfezione si coniuga dunque con la complessità degli strumenti della narrazione, che riflettono dunque una struttura imperfetta, ove la complessità del quadro in cui si inserisce l'ipotesi alla base della ricerca rende impossibile una linearità unidirezionale. L'eterogenità dei dispositivi, i ritorni ciclici tra letteratura e progetto, disegno della città e lettura delle relazioni urbane, e gli "errori" contenuti nelle strategie sperimentate sul campo hanno rivelato contenere insita una forma di imperfezione che per sua natura ha un carattere inesaurivo.

Strumenti

Gli strumenti impiegati nella ricerca riflettono questa "non perfettibilità", attraverso continui scambi e capovolgimenti: dall'indagine etimologica all'indagine delle classificazioni, dal tentativo di proporre nuove schematizzazioni di proces-

si avvenuti alla ricerca di possibili chiavi strategiche per la trasformazione del reale, fino alla sfida della sperimentazione progettuale in un campo specifico. Attraverso il punto di vista anche di altre discipline è stato quindi possibile guardare al progetto da prospettive diverse, che potessero contribuire alla definizione di nuove chiavi interpretative e soprattutto di nuove strategie d'azione.

Articolazione della ricerca

La struttura del testo si articola in tre capitoli che corrispondono ai tre momenti della ricerca: l'indagine dello scenario culturale di riferimento, gli strumenti del progetto e la sperimentazione sul campo. Questa tripartizione che tenta di governare l'impianto del testo è di continuo contraddetta da rimandi e ritorni: un ciclo ininterrotto che procede per tagli, aggiunte e interruzioni constatando l'impossibilità di un "perfezione" anche strutturale, che però si ricerca attraverso il ripetuto ricorso a diverse "triadi". Ai tre capitoli corrispondono anche tre differenti strumenti della narrazione.

Il primo capitolo affronta *in forma saggistica* una esplorazione delle radici culturali e delle categorie teoriche dell'imperfezione, costituendo uno sfondo nel quale collocare le questioni fisico-spaziali connesse all'imperfezione, che vengono affrontate nello specifico nel capitolo successivo e che ne costituiscono il contraltare.

La prima parte di questo percorso sviluppa una ricognizione di alcune tematiche relative all'imperfezione, coinvolgendo anche ambiti disciplinari estranei al contesto architettonico e urbano, per leggerne le dirette relazioni con la specificità della disciplina.

Il concetto di partenza si lega direttamente all'interpretazione semiotica di Greimas, con particolare riferimento al testo intitolato appunto *De l'Imperfection*, che definisce l'imperfezione come veicolo contro l'insignificanza. Questa inda-

gine sull'imperfezione si apre dunque come una sorta di "elogio", ricorrendo anche ad alcune riflessioni mutuata dalla semiotica, dalla speculazione filosofica e dalle pratiche dell'arte. Lo studio delle radici etimologiche e dei paradossi che gravitano attorno al concetto di imperfezione conduce a tre possibili declinazioni del concetto nella produzione architettonica (e più in generale nello scenario culturale): l'imperfezione come condizione di incompletezza, incompiutezza (non-perfezione); l'imperfezione come presenza di uno stato di difetto, mancanza ("contro" la perfezione); l'imperfezione come azione continuata ("dentro" la perfezione). Questa possibile nuova "semiotica" per la città consente di comparare alle tre declinazioni desunte tre aspetti che gravitano attorno al concetto di imperfezione: l'Incompleto (non-perfezione), l'instabile ("contro" la perfezione), l'Impermanente ("dentro" la perfezione). Queste categorie vengono investigate attraverso il ricorso ad alcuni progetti esemplificativi. In questa fase si tratta ancora di progetti per alcuni versi concettuali, non realizzati, ma la cui carica utopica e visionaria si confronta con una forte intenzione di intervenire sul reale, di introdurre una "evoluzione" a partire dagli strumenti dell'imperfezione. Le teorie dell'imperfezione come "bíos" hanno come precedenti nella storia delle trasformazioni spaziali e delle teorie architettoniche ed urbane quello che potrebbe essere sintetizzato come il passaggio cruciale dal concetto di "protesi" a quello di "parassita", e che pongono la necessità di un ritorno alla dimensione organica nelle strategie del progetto che si ponga necessariamente come una natura del tutto differente e distante dalla perfezione incontaminata. "Virus", "parassita", "simbiotico" sono alcuni dei termini che ricorrono per esprimere quest'idea di "imprevedibilità" e "non-controllo" del progetto che non può più configurarsi come un "innesto" o una "protesi" i cui effetti sono in qualche modo predeterminati e controllabili. Ma questa indeterminazione è proprio la ricchezza dell'imperfezione.

La conclusione del primo capitolo è affidata alla prima triade delle "cronache"

che vengono trattate in questo percorso, attraverso la narrazione di tre mostre che possono suggerire interessanti riflessioni attorno al tema dell'imperfezione in architettura, coinvolgendo anche ambiti disciplinari differenti in linea con lo sviluppo di questa prima parte della trattazione.

Il secondo capitolo si occupa *in forma manualistica* degli strumenti con i quali il progetto può confrontarsi con l'imperfezione, che si trovano di fronte all'ineludibile necessità di cambiamento per seguire la trasformazione che l'architettura e la città affrontano nell'era della "crisi della perfezione".

La seconda parte confronta dunque l'imperfezione con gli strumenti dell'architettura ove "non si controlla" il progetto, con l'obiettivo di conoscere ed individuare le possibili strategie di intervento, e in alcuni casi prevedere possibili revisioni, distorsioni e rovesciamenti.

Le strategie di sovvertimento esprimono l'ipotesi vera e propria alla base della tesi: come già anticipa il sottotitolo del testo, si vuole qui cercare infatti una possibile risposta all domanda della ricerca, ovvero se questo "sovvertimento" urbano, evidente e al tempo stesso auspicato, possa attuarsi attraverso interventi sulle architetture di questa città imperfetta. "Interferenze", "arcipelaghi" e "dispositivi" divengono quindi alcune possibili direzioni strategiche che derivano direttamente dai concetti individuati: "la città è viva", "la città è disegnata dal tempo", "la città è corale".

Il secondo capitolo si chiude attraverso il racconto di tre concorsi di architettura che possono essere connessi all'interpretazione dell'imperfezione in chiave strategico-progettuale.

Il terzo capitolo affida alla sperimentazione, alla ricerca sul campo, il ruolo di strumento di verifica delle ipotesi desunte dai capitoli precedenti, attraverso un'esperienza progettuale in un contesto specifico e paradigmatico. Indagati i

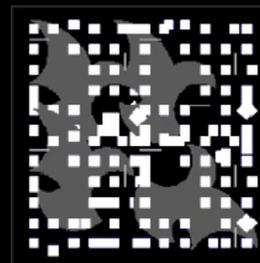
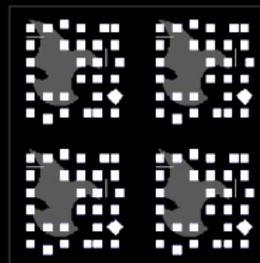
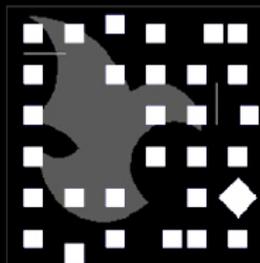
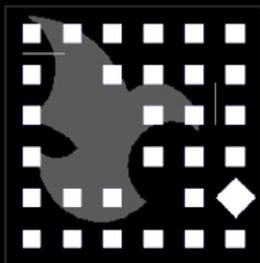
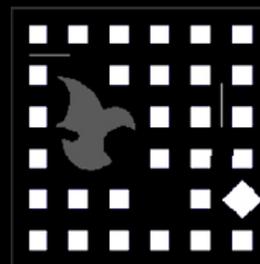
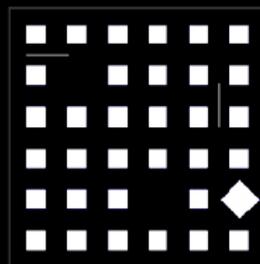
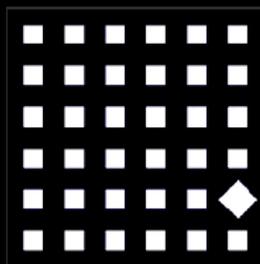
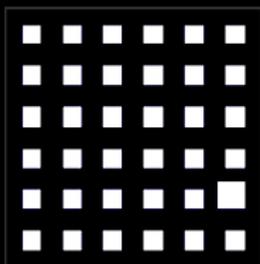
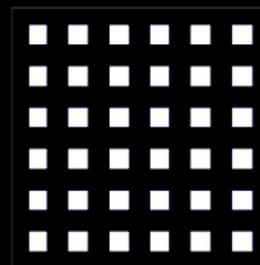
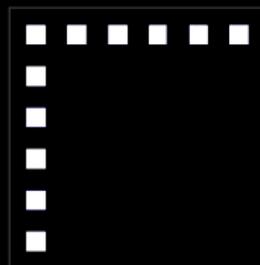
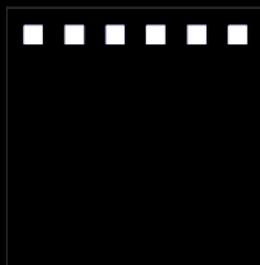
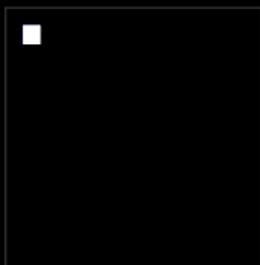
possibili “kairoi”, momenti decisivi per le sorti della città di Napoli, il campo si restringe, l’obiettivo inquadra un edificio specifico del porto urbano, ed il progetto interviene come dispositivo di costruzione dello spazio imperfetto in continuo divenire e di previsione delle imperfezioni future in uno scenario di disordine mutevole e spesso accidentale.

Il terzo capitolo affida le conclusioni a tre città, tre contesti specifici che vengono raccontati attraverso l’ultima triade di “cronache” della città imperfetta, quelle che guardano direttamente alla costruzione spaziale urbana per “imparare” dalla città stessa.

Il riferimento emblematico e paradigmatico del caso napoletano proposto apre dunque ai possibili e molteplici “destini” della città imperfetta, sostenendo una posizione pienamente concorde con le parole di Koolhaas, allorché afferma:

1. Koolhaas, R. (1996), *Understanding the new urban condition: the project on the city*, in “Harvard GDS News”.

Ciò che questo significa per me è l’impegno nella ricerca come preludio per la progettazione, come due cose quasi legate o laminate assieme. Le condizioni sono talmente in rapida evoluzione che, senza continui riferimenti incrociati, l’architettura diviene un’attività sempre più inappropriata.¹



Introduzione

La crisi della perfezione

A sinistra: *Diagrammi virali*, Franco Purini

*In un clima di permanente strategia del panico,
cosa conta per la città dell'esacerbata differenza
non è la creazione metodica di un ideale,
ma l'opportunistico sfruttamento
dell'imprevisto,
dell'incidente,
dell'imperfezione.*

Rem Koolhaas¹

L'arte da Duchamp in poi ha abbandonato la perfezione, ha spostato l'obiettivo dal formale al concettuale, imponendo una revisione, forse anche un sovvertimento, dell'idea di "bello"².

Analogamente, ma con una maggiore complessità, nelle dinamiche dell'architettura e dello spazio urbano, diviene impossibile pensare progetti eterni e perfetti, risulta evidente l'appartenenza ad un tempo in cui la perfezione non ha corpo. In chiave urbana il percorso è di sicuro meno esplicito e lineare, motivando l'interesse ad approfondire le questioni che hanno condotto all'affermarsi dell'imperfezione della città e delle sue architetture. Le ragioni della crisi della perfezione possono essere ricercate attraverso alcuni aspetti principali: le questioni ecologiche, temporali e relative agli "autori" dei processi urbani. È possibile infatti riferirsi al sistema evolutivo naturale la cui non-perfezione è legata proprio alle necessità continue di adattamento alle condizioni interne ed esterne in costante mutamento. Inoltre in termini urbani l'imperfezione si lega necessariamente anche alla "quarta" dimensione, che produce "scarti". Infine, il concetto di imperfezione arriva anche dal basso, dalla città che si fa da sola, con le sue inerzie. Dalla relazione tra queste tre sfere concettuali si cercherà di investigare come cambia l'idea di città nell'era della "fine" della perfezione.

Nel 1985 Rem Koolhaas, descrive "La terrificante bellezza del XX secolo" come "sistematica idealizzazione" ed "automatica sopravvalutazione dell'esistente", che impone di "compiere una costante sopravvalutazione" dei materiali con i quali sempre più dovremo avere a che fare³.

Nelle dinamiche dell'arte risulta evidente la predilizione del *processo* rispetto alla qualità dell'oggetto che, *defunzionalizzato*, svuotato del suo originario utilizzo, diviene inesorabilmente imperfetto e necessita dell'osservatore, del fruitore, per acquisire un rinnovato significato. Questo *slittamento* sposta l'attenzione sulle proprietà relazionali, ricordando i collage "Merz" di Schwitters e gli "Oggetti di affezione" di Man Ray che evidenziano il concretizzarsi del superamento del

1. Koolhaas, R. (2000), *Mutations*, Actar, Barcellona, p.704. La traduzione è dell'autore.

2. *L'ideale greco della perfezione era rappresentato dalla kalokagathia, termine che nasce dall'unione di kalos (genericamente tradotto come "bello") e agathos (termine di solito tradotto come "buono", ma che copre tutta una serie di valori positivi)*. Eco, U. (2007), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, p.23.

3. Cfr. Koolhaas R. (1985). *Le contexte: la splendeur terrifiante du XX siècle*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", n. 238; trad. it., Koolhaas R. (1990) *La terrificante bellezza del XX secolo*, in Lucan J., *OMA. Rem Koolhaas*, Electa, Milano.

moderno e del postmoderno nella fine della centralità del concetto di funzione. La questione che rimanda al mondo naturale è evidente nell'arte contemporanea, necessariamente disarmonica. Nell'"Elogio della disarmonia", Dorfles chiarisce le ragioni di questo possibile confronto, definendo l'arte fondata su una "estetica dell'asimmetrico", su una "quotidianità estetica", riferendosi alle proprietà di "asimmetria, disarmonia, disritmia come nuove in-costanti estetiche"⁴. Per Dorfles la bellezza dell'imperfezione risiede là dove la materia è cucita, rammendata, strappata, usurata, è espressione del tempo che passa. Il valore dell'imperfezione è l'equilibrio di armonia e disarmonia, paragonabile alla "teiera" riparata, ove la presenza dell'irregolarità, della fessura risanata conferisce l'unicità cui si riferisce l'"elogio". Nel testo sulla disarmonia Dorfles dedicava una sezione alla "Metamorfosi dell'immaginario architettonico"; vent'anni dopo torna sul tema e scrive:

In un'epoca come l'attuale – e probabilmente una futura – (...) di una costante prospettiva all'alternarsi di scelte binarie – si impone una "preferenza" per ogni attività creativa; sicché è evidente come il conflitto tra concorde e discorde, tra armonia e disarmonia sia destinato a perpetuarsi. Con quale risultato? Probabilmente non con un solo risultato ma con due risultati opposti: o quello di un progressivo e lento ritorno alla calma dopo la tempesta, all'ordine dopo il disordine (e forse alla calma d'una bonaccia totale); oppure a un ulteriore scatenarsi di movimenti contraddittori e contrastanti, tutti, però, necessari perché – almeno come speranza – si possa ipotizzare e auspicare la calma irraggiungibile d'un 'equilibrio assoluto'⁵.

4. Cfr. Dorfles, G. (1986), *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mito*, Garzanti, Milano.

5. Dorfles, G. (2006), *Meglio un pianoforte scordato?*, in "Aperture", n. 20.

Anche la tematica del tempo è chiarita dall'interpretazione delle pratiche artistiche. Nell'"Estetica del brutto" scrive Rosenkranz:

L'ambito del bello convenzionale (...) è pieno di fenomeni che, giudicati dall'idea del

*bello, non possono che essere definiti brutti, e tutta via valgono temporaneamente per belli. Non perché lo siano in sé, ma solo perché lo spirito di un'epoca trova proprio in queste forme l'espressione adeguata del suo carattere specifico e si abitua a esse.*⁶

Ma i passaggi fondamentali in relazione all'architettura e allo spazio urbano dell'era dell'imperfezione sono forniti dall'interpretazione di Umberto Eco, allorché descrive l'imperfezione come “difetto” o “eccesso”, affermando:

*Di solito l'imperfezione si definisce rispetto a un genere, un canone, una legge. Guglielmo d'Alvernia, nel suo 'Tractatus de bono et malo', riteneva turpe uno che avesse tre occhi o un occhio solo, il primo per avere ciò che disdice, il secondo per non avere ciò che si conviene. Quindi è imperfetto qualcosa che ha troppo o troppo poco rispetto alla norma.*⁷

Ma stesso Eco ritiene che questo concetto assuma rilevanze particolari nell'arte, nella quale “non possiamo più applicare una norma”. Di conseguenza, allorché ribadisce la questione della sovrabbondanza o della scarsità come imperfezione in relazione alla dimensione artistica, risulta più evidente un possibile parallelo con l'architettura:

*Due sarebbero le forme di imperfezione che si possono imputare a un'opera d'arte. Mancare di alcune parti che il tutto esigerebbe, o averne qualcuna in più*⁸.

Queste implicazioni in architettura sono chiarite dalla posizione di Anthony Vidler, che parla nello specifico di disordine ed imperfezione:

Questa 'paraestetica' non è un'estetica dell'irregolare, del disordinato e dell'improprio, né un'estetica che ha semplicemente infranto i confini della convenzione (...), è, piut-

6. Rosenkranz, K., (1853), *Estetica del brutto*, Introduzione.

7. Eco, U. (2012), *Il fascino della Venere di Milo. Parti mancanti, eccessi e zeppe: l'arte delle opere imperfette*, in “La Repubblica”, 7 luglio 2012.

8. Ibidem.

tosto, un'estetica autenticamente impropria. Per descrivere la pararchitettura bisognerebbe ugualmente respingere il pittoresco e il frammentario fini a se stessi e l'estetizzazione del disordine, scegliendo invece un'architettura imperfetta e disordinata⁹.

Le recenti teorie statunitensi del passaggio “dalla culla alla culla” possono costituire lo sfondo mutato in cui traslare le considerazioni finora dedotte, e ricollegare l'idea del ciclo naturale al concetto di imperfezione:

Cradle to Cradle is daunting because this is an imperfect world, and we try to imagine the perfect to try to achieve the best possible.^x

9. Vidler, A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. (2006), *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disegno nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, p.120.



1

Elogio dell'imperfezione

A sinistra: Lebbeus Woods, *World Center*, 2002

*L'imperfezione
appare come un trampolino
che ci proietta dall'insignificanza
verso il senso.*

A. J. Greimas¹

Nell'era segnata dalla crisi della perfezione, l'imperfezione sembra configurarsi come unico carattere in grado di portare evoluzione. Si affrontano in questo capitolo alcuni passaggi della letteratura che hanno messo in evidenza l'ingresso delle tematiche relative all'imperfezione nella teoria architettonica e nelle strategie del progetto. L'ipotesi alla base di questi ragionamenti riguarda la possibilità che l'imperfezione, da campo di sperimentazione accertato o da semplice dato evidente dall'osservazione delle dinamiche e dei processi urbani, stia divenendo in maniera sempre più evidente una linea strategica per intervenire sulla città stessa, rinunciando ai valori assoluti dell'ordine, del controllo, della perfezione, configurando un sistema organizzativo evolutivo in quanto *soversivo*.

Si intende non solo affermare la rilevanza dell'impermanenza, dell'instabilità, dell'imperfezione, e la progressiva metabolizzazione evidente di questi caratteri, ma soprattutto indagare la possibilità che "oltre la perfezione" si configurino gli "ultimi" spazi del progetto.

Dalle parole di Greimas in apertura, filosofo e padre della semiotica, emergono i primi tre termini di riferimento per la ricerca, reinterpretabili in chiave architettonica ed urbana. In primo luogo, l'imperfezione agisce sul piano della "proiezione", che riprendendo la radice etimologica *pro-jectus* rimanda al progetto, che rappresenta la vera sfida della ricerca. Questa proiezione muove dall'"insignificanza", dalla mancanza di significato in cui versa la città dopo la crisi del perfetto funzionamento della macchina, alla ricerca di un nuovo "senso", di una possibile risignificazione. Siamo quindi di fronte ad una possibile apologia dell'imperfezione, che dell'imperfezione vuole divernire un vero e proprio elogio. La prima parte di questo percorso intende far emergere le molteplici declinazioni del concetto di imperfezione, da sempre impiegato nelle ricerche culturali, con particolare riferimento alle indagini artistiche, filosofiche ed espistemologiche. La sfida della trasposizione del concetto di imperfezione nella costruzione della città muove dalla liberazione dal paradigma della bellezza, dell'ordine e

1. Greimas, A. J. (1987), *De l'imperfection*, Editions Pierre Fanlac, Parigi; trad. it. (1988), *Dell'imperfezione*, Sellerio Editore, Palermo, p.75.

della perfezione, e dalla ricerca di significati “altri” ed “altre” estetiche, mettendo in crisi il punto di vista consolidato, *duchampianamente*.

Questa prima parte della trattazione mira, dunque, a ricostruire una sorta di *cultura dell'imperfezione* che faccia da sfondo alle problematiche fisico-spaziali, architettoniche ed urbane, relative all'imperfezione. Si vuole descrivere uno scenario instabile, ma che da proprio questa instabilità può trarre la propria ricchezza, il proprio dinamismo.

Si affronteranno di seguito alcuni aspetti che costituiscono un'irrinunciabile premessa per la trattazione sul tema dell'imperfezione nelle dinamiche urbane: a partire dall'analisi delle radici etimologiche del termine sarà possibile volgere verso una lettura “semiotica” della città, di una città che rilegge le sue tracce, segni di un mutamento anche profondo, fatto di processi gradualisti o di tagli improvvisi. Oltre la perfezione, la direzione mira necessariamente verso il concettuale: attraverso i primi tre concetti che gravitano attorno al concetto di imperfezione, *l'incompleto*, *l'instabile*, *l'impermanente*, si tenterà di scandagliare la dimensione fisica e temporale della città imperfetta, aprendo alle tre sezioni che strutturano il testo e che, in una schematizzazione indispensabile ai fini della chiarezza del ragionamento, possono essere individuate nelle tre componenti: *bios*, *tempo* e *coralità*.

Le radici teoriche dell'imperfezione si concludono con il racconto di tre esposizioni in bilico tra arte, architettura e città, che cercano di chiarire tre possibili accezioni dell'imperfezione: l'imperfezione come disegno della disarmonia, ovvero iniziale metabolizzazione dello stato di disordine che trasforma le rappresentazioni architettoniche ed urbane tentando di introdurvi il dato “incontrollabile”; l'imperfezione come effetto della partecipazione, ovvero il risultato di una città costruita e “commentata” da più autori ed orchestrata da un'infrastruttura di progetti; l'imperfezione come forma di protesta, espressione di uno scontro, di una ribellione.

Etimologie dell'imperfetto

Imperfezione dal lat. tardo imperfectio -onis, comp. di in- e perfectio -onis «perfezione». L'essere imperfetto, il mancare cioè di qualche dote o qualità necessaria per essere perfetto. Più concretamente, il difetto stesso che rende imperfetto. In cristallografia, sinonimo di difetto².

Il termine “imperfetto” deriva dall'etimo latino “imperfectus”, composto di “in” e “perfectus”, participio passato di “perficere”, finire, compire, composto dalla particella “per” che nella composizione dei verbi aggiunge l'idea di compimento, e “fèctus” (composto di fàctus), da “fàcere”, fare; ovvero “portare a termine”, “condurre a buon fine”.

I dizionari portano la dicitura “composto da in-negativo e perfezione”, ma l'etimologia del termine “imperfezione” suggerisce interessanti risvolti se al prefisso “in” viene affidato un valore semantico che, al di là di esprimere un giudizio di valore, viene inteso al tempo stesso come “contro” la perfezione, ma anche locativo, “dentro” la perfezione, oltre che “non-perfezione”³.

Un'altra declinazione del termine si lega direttamente al latino “imperfectum tempus”, cioè tempo “non portato a termine”, contrapposto al “perfectum tempus” che contraddistingue le cose finite, in uno stato di completezza.

Come tempo della coniugazione del verbo, l'imperfetto esprime un'azione continuata, o contemporanea ad un'altra, avvenuta nel passato. Come il presente, anche l'imperfetto esprime un'azione in corso, che proprio per questo mostra evidenti caratteri di incompletezza.

“Perfezione” corrisponde dunque a “compimento”, “perfetto” a “compiuto”, mentre “imperfezione” è espressione di “incompletezza”, da intendersi però anche come durata. Se da un lato quindi la città è imperfetta nel senso di “dotata di un difetto”, di una mancanza, dall'altro è un'entità ontologicamente non

2. Della Valle, V. (2008), *Nuovo Vocabolario Treccani*, ad vocem.

3. Per questi concetti sono debitrice nei confronti della trattazione sul tema dell'indeterminato, che presenta interessanti punti di contatto con l'imperfezione, nel testo di Bretagna, A. (2010), *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri non luoghi*, Quodlibet, Macerata.

finita, incompleta per natura, e ancora è una città del “mentre”. Tornando quindi alle declinazioni desumibili da dizionario, l'imperfezione è individuata come “proprietà di ciò che è imperfetto ≈ finitezza, incompletezza, incompiutezza, limitatezza” e “difetto che rende qualcosa imperfetto ≈ anomalia, deficienza, difetto, fallo, mancanza, manchevolezza, menda, neo, pecca”⁴. Di contro la perfezione (dal latino “perfectio -onis”, derivato di “perficere” ≈ compiere), “qualità di ciò che è perfetto”, individua la duplice accezione di “stato, condizione di ciò che è condotto a termine, portato a compimento” e “stato, qualità di ciò che è eccellente, esente da difetti, non suscettibile di miglioramenti”⁵.

Ma se all'etimo di imperfezione si attribuisce il secondo significato, quello locativo inteso come “dentro” la perfezione, risulta interessante considerare le declinazioni della perfezione in termini filosofici, che può distinguersi in: perfezione quantitativa ≈ il valore assoluto proprio sia di una totalità non mancante di nessuna parte; perfezione qualitativa ≈ una realtà che risulti pienamente conforme alle esigenze della propria natura.

Paradossi e declinazioni

*In our time, many of us have been taught to strive for an insane perfection that means nothing. To get wholeness, you must try instead to strive for [the kind of perfection] where things that don't matter are left rough and unimportant, and the things that really matter are given deep attention. This is a perfection that seems imperfect. But it is a far deeper thing.*⁶

I concetti che derivano dall'abbandono del valore “assoluto” dell'idea di “bello” e “completo” possono indagarsi attraverso una riflessione su alcuni grandi paradossi che gravitano attorno al concetto di perfezione, al fine di comprendere

4. Della Valle, V. (2008), *Nuovo Vocabolario Treccani*, ad vocem.

5. Ivi, ad vocem.

6. Alexander, C. (1991), *The Perfection of Imperfection*, in “Roots and Branches: Contemporary Essays by West Coast Writers”, Howard Junker, San Francisco, p.204.

quali intersezioni possono riscontrarsi con la dimensione architettonica, come anticipano le parole di Christopher Alexander in apertura.

Il “Paradosso della perfezione”, descritto da Vanini, può essere riferito all'architettura grazie alla trasposizione effettuata da Runkin, che afferma: “It seems a fantastic paradox, but it is nevertheless a most important truth, that no architecture can be truly noble which is not imperfect”⁷, richiamando il “Perfectus propter imperfectionem”⁸, ovvero “la vera perfezione è nell'imperfezione; ciò che è veramente perfetto, lo è solo grazie alla sua imperfezione” a causa della inarrestabile vicenda ciclica della generazione. Vanini suggerisce infatti di abbandonare la definizione aristotelica della perfezione, secondo la quale “perfetto” significa “è compiuto, non gli manca niente” (nihil ei deest) e accogliere una definizione empedoclea, ove “perfetto” significa “capace di sviluppo e perfezionamento”. Secondo Vanini la perfezione del mondo è legata proprio al suo carattere di incompiutezza, che lo rende capace di svolgimento, capace ancora di creare, “nihil in eo fieret novi”⁹. Questa insita possibilità di progresso, di eterno perfezionamento si esplica quindi proprio attraverso l'attività di “creazione”, l'idea di “perfectio complementi”. Questo paradosso si lega nell'interpretazione vaniniana alla constatazione del “pericolo dell'idolatria del passato”. La presunta perfezione del passato, dei suoi caratteri di compiutezza e assolutezza rischiano quindi una “assoluzione” (da “absolvere”, infatti assoluto e assoluzione mostrano la stessa radice etimologica) che impedisce di andare avanti, di evolvere e far sorgere il “nuovo”. Smascherata la venerazione del passato come possibile una minaccia per il presente e delle “perfezioni” che chiudono la strada del progresso continuo, il pensiero di Vanini ed il concetto secondo il quale ciò che non è suscettibile di miglioramenti è antievolutivo, può essere letto come precursore dell'opera aperta di Eco. Come per Vanini il vero capolavoro d'arte sarebbe dunque quello non compiuto, non finito, ma tanto imperfetto da contenere in sé gli spazi vuoti, lo stesso ragionamento può

7. Ruskin, J. (1853), *The Stones of Venice. Volume II: the Sea-Stories*, Smith, Edler & Co., Londra, p.170.

8. Vanini, G.C. (1616), *De admirandis naturae reginae deaeque mortalium arcanis libri quatuor*, Lutetiae, Adrianum Perier; ristampa fotomeccanica (1985), *De admirandis*, Congedo Editore, Galatina, p.363.

9. Ivi, p.362.

essere applicato alla città, rivolgendovi quella prassi che rovescia, trasforma e perfeziona l'incompiutezza della realtà.

È proprio dall'evoluzionismo vaniniano che si vuole introdurre il secondo paradosso che riguarda l'imperfezione ai fini di un ragionamento sull'architettura e sulla città, il cosiddetto "Paradosso della nave di Teseo".

Questo secondo dilemma, appartenente alla filosofia dell'antichità classica e descritto da Plutarco nella "Vita di Teseo"¹⁹, esprime la questione dell'effettiva persistenza dell'identità originaria, per un'entità le cui parti cambiano nel tempo; in altre parole pone il dubbio che un tutto unico rimanga davvero se stesso dopo che, col passare del tempo, tutti i suoi pezzi componenti sono cambiati (con altri uguali o simili), e al tempo stesso se un'altra entità, realizzata dall'assemblaggio degli elementi originari della prima, ma cui viene data forma in un altro luogo e in un altro momento rispetto alla concezione originaria, possa considerarsi portatrice dell'identità dell'oggetto da cui derivano le parti.

Si apre quindi una problematica più ampia e profonda legata all'ambiguità del principio di identità, in bilico tra persistenza e cambiamento. I processi di trasformazione che coinvolgono singoli corpi architettonici o interi brani di città investono le strategie dell'imperfezione di una sorta di "responsabilità" che va oltre le questioni urbano-architettoniche in termini spaziali. Si tratta, infatti, di meccanismi concettuali in grado di agire in maniera diretta sul carattere delle realtà fisiche coinvolte. La città, incompleta ed imperfetta nei suoi edifici e tessuti, subisce alterazioni anche profonde, ricordando la nave di Teseo cui vengono sostituiti i componenti, con altri uguali o simili, fino a che tutte le parti siano state cambiate. Si tratta, dunque, di riconsiderare il rapporto tra parti ed interi, rileggere le trasformazioni, sia che riguardino mutilazioni che aggiunte, di fronte all'idea, che rappresenta un vero elogio dell'imperfezione, che la vera identità possa costruirsi nel cambiamento, come la vera nave di Teseo che si rinnova con legno nuovo per non affondare.

10. Cfr. Plutarco, *Vite Parallele*, (1859)
Le vite parallele di Plutarco; volgarizzate
da Marcello Adriani il giovane, Volume
1, Felice Le Monnier, Firenze.

Per una nuova semiotica della città imperfetta

L'interpretazione dell'imperfezione come via d'uscita dall'insignificanza proposta da "Dell'imperfection" di Greimas rappresenta una teorizzazione della "presa estetica", attraverso la quale l'approccio semiotico, che qui si tenterà di applicare alla città e all'architettura, viene condotto oltre la mera scomposizione nei segni che compongono il testo (urbano, per analogia).

Già precedentemente Greimas aveva definito il testo-città come "insieme di interrelazioni e interazioni tra soggetti e oggetti"¹¹. A di là dell'agglomerazione di sèmi-architetture, il carattere discriminante risiede nelle specifiche "interrelazioni e interazioni". La città, polisemica per natura, presenta un imprescindibile carattere relazionale dinamico, per cui "ogni trasformazione dello spazio può essere letta come significante"¹². Nel testo sull'imperfezione, Greimas riprende questi concetti legandoli ad una dimensione di "figuratività" che ricorda il concetto lynchiano di "imageability"¹³, descrivendola come "quello schermo dell'apparire la cui virtù consiste nel dischiudersi, nel lasciarsi intravedere, grazie o a causa della sua imperfezione, come una possibilità di senso ulteriore"¹⁴. E ancora, le possibilità del progetto possono leggersi nella interpretazione degli "interstizi", che secondo Greimas "valgono quanto le localizzazioni"¹⁵. Questa lettura in chiave testuale si fa ancora più chiara quando afferma "l'attenzione al significante indica una preponderanza dell'inespresso: non dell'indicibile, ma di quanto resta da dire". In questi interstizi, dunque, è contenuto in potenza "quanto resta da dire" per questa città dell'imperfezione: si configurano quindi quelle che Greimas definisce "scappatoie" ove "introdurre la dissimetria e l'imperfezione (...) frantumando l'originaria integrità delle cose"¹⁶. In questa prospettiva, Greimas sottolinea da un lato la rilevanza delle "pause" del testo, che possono ricondurre agli "spazi in attesa" del tessuto della città, e dall'altro l'importanza delle giunture, che possono interpretarsi come connessioni urbane:

11. Greimas, A.J. (1976), *Pour une sémiotique topologique*, in "Sémiotique et sciences sociales", Seuil, Parigi, p.141.

12. Ivi, p. 130.

13. Cfr. Lynch, K. (1960), *The image of the City*, The MIT Press, Cambridge; trad. it. (1985), *L'immagine della città*, a cura di P. Ceccarelli, traduzione di G.C. Guarda, Marsilio, Venezia.

14. Greimas, A. J. [1987], *De l'imperfection*, Editions Pierre Fanlac, Parigi; trad. it. [1988], *Dell'imperfezione*, Sellerio Editore, Palermo, p. 58.

15. Fabbri, P. (2004), Introduzione, in Greimas, A. J. (1987), *cit*, p.20.

16. Ivi, p.16.

17. *ivi*, p.17.

18. Si vedano: Baird, G. (1969), *La Dimension Amoureuse in Architecture*, in Jencks, C., Baird, G., "Meaning in Architecture", George Braziller, New York; Agrest, D., Gandelsonas, M. (1973), *Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work*, in "Oppositions", n.1; Gandelsonas, M., Morton, D. (1972), *On Reading Architecture*, in "Progressive Architecture", n.53. A sua volta il lavoro di Gandelsonas ha come riferimento Eisenman, P. (1979), *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, in "Oppositions", n.17. In particolare, Gandelsonas attribuisce valore semiotico all'architettura di Michael Graves, il cui valore semantico è opposto alle operazioni esclusivamente sintattiche di Eisenman.

19. Baird, G. (1969), *La Dimension Amoureuse in Architecture*, in Jencks, C., Baird, G., "Meaning in Architecture", George Braziller, New York, p.82.

20. Fabbri, P. (2004), Introduzione, in Greimas, A. J. (1987), *cit.*, p.11.

"Questi tratti figurativi interni al segno sono suscettibili di collegare i segni in nessi e costellazioni indipendentemente dagli operatori sintattici". In questo modo "i segni saprebbero farsi gesti e l'agire mutarsi in fare"¹⁷.

Il rapporto tra semiotica e architettura, ovvero il tentativo di traslare la lettura semiotica dei testi all'interpretazione dei segni che costituiscono la città, è stato ampiamente affrontato nelle teorizzazioni degli anni Sessanta e Settanta¹⁸, basti pensare alle critiche di Agrest e Gandelsonas nei confronti di Charles Jencks e George Baird e il dibattito derivato. A questo proposito, scrive Baird:

*In semiotic terms, if architecture as a whole is like a language (langue) then the individual work is like a speech act (parole), which entails that the architect cannot simply assign or take away meaning and meaning cannot be axiomatic*¹⁹.

In questa ottica, il passaggio, descritto da Greimas, dai "segni", intesi quali termini isolati, ai "testi", oggetti di "taglio superiore", consente una lettura della città come sistema semiotico analogamente organizzato per livelli di profondità. La costruzione delle significazioni, la messa in scena del senso, è la base del percorso generativo: elementi più profondi generano elementi più superficiali secondo regole di conversione.

Infine, attraverso il ricorso all'interpretazione semiotica di Greimas è possibile anticipare gli intenti della seconda parte di questa trattazione, ovvero le questioni legate alle strategie per "Progettare l'imperfezione" attraverso il ricorso a tattiche in grado di discendere proprio dalle strutture "semantiche" della città imperfetta che qui si vogliono indagare:

*Alla conoscenza delle strutture semantiche e narrative dell'Enunciato si assomma la dimensione discorsiva attraverso le strategie dell'Enunciazione e le tattiche dei punti di vista (...), la doppia modulazione dei predicati, in via aspettuale e modale*²⁰.

Incompleto, Instabile, Impermanente

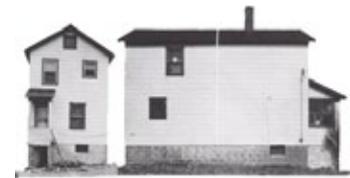
Le tre declinazioni desunte dalla ricerca etimologica, ed evidenziate da Greimas, conducono a differenti utilizzi del vocabolo da parte della produzione architettonica: l'imperfezione come condizione di incompletezza, incompiutezza (non-perfezione); l'imperfezione come presenza di uno stato di difetto, mancanza ("contro" la perfezione); l'imperfezione come azione continuata ("dentro" la perfezione). A queste tre declinazioni si tenterà di comparare tre categorie che gravitano attorno al concetto di imperfezione e che costituiscono la prima triade affrontata in questo percorso: l'instabile ("contro" la perfezione), l'Incompleto (non-perfezione), e l'Impermanente ("dentro" la perfezione).

I primi tre termini che si vogliono approfondire appartengono ancora all'ambito del concettuale. Per questa ragione si proverà a descriverli attraverso tre progetti che muovono in questa dimensione: non più utopie, ma ancora possibili interpretazioni distopiche della realtà.

> *L'Instabile: Gordon Matta-Clark / Splitting*

Il concetto di evoluzione è inscindibile dal fattore di instabilità, una "in-stabilità" che, applicando lo stesso ragionamento che si è sostenuto per l'imperfezione, può divenire la ricerca di una forma "altra" di stabilità, ottenuta dal sovvertimento delle tradizionali regole d'ordine, dalla trasformazione dello statuto originario della costruzione.

Le sperimentazioni di Gordon Matta-Clark, ed in particolare il lavoro "Splitting", costituiscono un esempio di nuovo equilibrio raggiunto dall'imperfezione, un equilibrio raggiunto paradossalmente anche in termini statici mediante operazioni che sconvolgono la struttura della costruzione originaria, trasformandone profondamente il senso e l'uso. "Splitting" è infatti l'operazione di dissezione di una piccola e semplice residenza unifamiliare suburbana destinata all'abbat-



Gordon Matta-Clark, *Splitting*,
Englewood, New Jersey, USA, 1944

timento, immagine archetipica della casa. I meccanismi “distruttivi” di Matta-Clark agiscono quindi dentro l’imperfezione, come veri e propri sovvertimenti dell’ordine delle cose, della loro stabilità fisica e concettuale. Ma il disequilibrio che ne deriva costituisce esso stesso un nuovo equilibrio, una stabilità “altra” che contraddice i principi della statica dimostrando gli effetti imprevisi della disarticolazione. Scrive a questo proposito Matta-Clark:

By undoing a building (...) [I] open a state of enclosure which has been preconditioned not only by physical necessity but by the industry that proliferates suburban and urban boxes as a pretext for ensuring a passive, isolated consumer”²¹.

I tagli inflitto agli edifici da Matta-Clark rivelano un’azione netta, verticale, che divide in due l’edificio esistente. “Tagliando a pezzi e riorganizzando” ciò che era già stato costruito si introduce una “imperfezione” che dialoga con la stratificazione costitutiva del corpo architettonico originario, che viene disvelata proprio attraverso distruzioni e rimozioni, rivelando una complessità che deriva proprio dalle “letture molteplici e sovrapposte di condizioni passate e presenti”. L’obiettivo è dunque il riutilizzo di ciò che esiste che attraverso la dissezione diviene altro, oltre il senso comune di “preservation”:

I am experimenting with alternative uses of space that are more familiar. I like to think of these works as by-passing questions of imaginative design by suggesting ways of rethinking what is already there. I do not want to create a totally new supportive field of vision, of cognition. I want to reuse the old one, the existing framework of thought and sight. I am altering the existing units of perception normally employed to discern the wholeness of a thing. It is an organic response to what already has been well done. More than a call for preservation, this work reacts against a hygienic obsession in the name of redevelopment”²².

21. Matta Clark, G. (1977), *Interview with Gordon Matta Clark*, Anversa, in Diserens, C. (a cura di), “Gordon Matta-Clark”, p.188.

22. *Ibidem*.

> *L'Incompleto: Lebbeus Woods / World Center*

La proposta di Lebbeus Woods per Ground Zero risulta esemplificativa del concetto di “incompleto” e rivela un atteggiamento anti-anti-utopico ove anziché proporre un sostitutivo simbolo di perfezione assoluta, l'architetto e teorico americano disegna un edificio in stato di incompletezza destinato a restare perennemente in costruzione, con un'altezza finale del tutto sconosciuta. Nel progetto per il sito delle Twin Towers, la retorica della “crescita” risulta evidente: più che un oggetto discreto Woods propone una struttura organizzativa, che trae la propria forza sovversiva proprio dagli ampi margini di “imperfezione” che la caratterizzano:

It remains perpetually under construction, and its ultimate height is not known. It is the tallest building in the world, and will, as it grows, always be the tallest building in the world. It is a symbol of regeneration and continual change. It is a project with a precise beginning - September 11, 2011 - but no ending. Like New York, it has a finite history and a future that can be defined only in terms of potential²³.

La dimensione temporale caratterizza il concetto alla base stessa della costruzione, e si realizza in un tempo imperfetto ma “perennemente” in grado di mirare alla perfezione, grazie alla crescita che permetterà all'intervento per Manhattan di essere “sempre il più alto edificio del mondo”. Allo stesso modo, è il tempo a scandire diverse possibilità di “uso” dell'oggetto architettonico da parte dei fruitori: “The Pilgrimage”, “The Quest”, “The Trip” e “The Tour” rappresentano i quattro percorsi di risalita in archi di tempo compresi tra un mese e mezza giornata, che possono compiersi attraverso un parco della memoria verticale, “the Ascent”, compiendo una sorta di “ascesi” della conoscenza con diversi gradi di velocità:

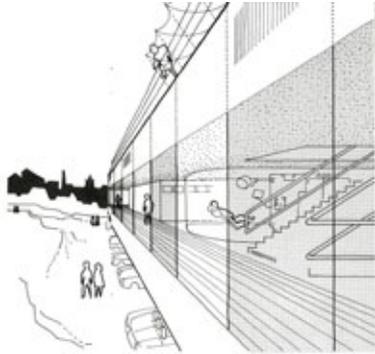
All the ways occupy the same spaces of the Ascent. They interact, yet remain separate, even opposed²⁴.



Lebbeus Woods, *World Center*, Progetto per la ricostruzione del World Trade Center, New York, 2002.

23. Woods, L. (2004), *Epilogue: the World Center*, in Vidler, A., Woods, L., Virilio, P. (2004), “The Storm and The Fall”, Princeton Architectural Press, New York, pp.174-175.

24. Ivi, p.175.



> *L'Impermanente: Cedric Price / Potteries Think-Belt (1964)*

Nell'ultimo concetto che si vuole indagare si affronta il progetto teorico di Cedric Price per Potteries Think-Belt²⁵, una proposta di riuso della grande area dismessa per la produzione di ceramiche dello Staffordshire, che porta alle estreme conseguenze l'idea di "impermanenza", percorrendo la possibile via evolucionistica all'imperfetto.

Su un nodo ferroviario di un'area industriale dismessa, Price progetta una università mobile per 20.000 studenti, ideata per scorrere sui binari, con sale ricavate all'interno delle carrozze dei treni ed aule gonfiabili.

La Think-Belt è impermanente in un duplice senso: perché non mantiene la sua funzione (il treno diviene scuola) e perché si fonda sull'idea di movimento.

Anche gli strumenti usati da Price per la raffigurazione di questo progetto teorico esprimono chiaramente l'idea di impermanenza: il collage ed il montaggio grafico divengono espedienti che consentono di guardare contemporaneamente diversi momenti temporali, in un ibrido di realtà e proiezione.

Il progetto esprime l'idea di Price riguardo l'architettura come "condizionamento totale": la progettazione riguarda l'impermanenza e l'indeterminazione in quanto ha come fine ultimo una "totale" non-determinazione dell'esperienza dei soggetti che occupano lo spazio. Si persegue dunque un duplice obiettivo: contrastare la progressiva dismissione di quest'area di strutture originate nell'età industriale e adesso in consistente abbandono, e contrastare anche la decrescita dell'area in termini di popolazione, proponendo una fusione di funzioni legate all'università e alla produzione, e in particolare riutilizzando le strutture industriali presenti nell'area per conservarne l'identità ed aggiornarla alle nuove esigenze, costituendo una delle prime proposte di riuso in termini contemporanei.

25. Price, C. (1966), *Potteries Thinkbelt*, in "Architectural Design", pp.484-497.

Il progetto è quindi imperfetto perché non guidato dall'alto ed in parte spontaneo, ove agli intenti compositivi è anteposta l'idea di processi di organizzazione

trasformabili nel tempo grazie all'interazione con gli utenti. Anche il progetto per il Fun Palace riprenderà questi temi, e Price definirà egli stesso l'atteggiamento progettuale adottato basato sul concetto di "uncertainty". In termini assolutamente contemporanei l'opera di Price riflette sul rapporto complesso tra conservazione e riciclo, e della capacità dell'architettura di conservare valori "topici" entro processi di riconnotazione formale e funzionale che si trasformano e si aggiornano "nel tempo". Price definisce infatti "programmed obsolescence" la strategia progettuale che incorpora i concetti di riciclo attraverso la predisposizione di un nuovo sistema di connessioni in grado di includere il riuso di porzioni in obsolescenza. In continua transizione tra fase intermedia e configurazione finale, il progetto lavora in un "intervallo" di tempo in cui si trasforma lo spazio, affidando al carattere di impermanenza un valore assolutamente positivo. Potteries Think-belt non è quindi un edificio ma un'architettura di relazioni, una rete mobile, un sistema aperto e flessibile, che trasforma l'obsolescenza della condizione esistente in un rinnovato rapporto tra utilità e marginalità.

I tre concetti proposti, esplorati attraverso esperienze progettuali paradigmatiche, aprono alle tre sezioni di questo percorso. Il concetto di instabilità, si lega infatti anche ad un'idea di città "viva", ricordando i tagli inflitti agli edifici da Matta-Clark che agiscono come "virus" in grado di introdurre processi di trasformazione del "corpo" originario non completamente prevedibili, che chiamano in gioco la capacità di adattamento del sistema, come ricerca di una nuova "stabilità"; l'idea di incompleto rimanda direttamente all'azione del "tempo" sul disegno della città, rimandando al grattacielo dalla crescita infinita di Woods, eternamente non-finito perché in grado di evolvere persegue un obiettivo di ideale perfezione; l'impermanenza apre direttamente all'idea di "coralità" della città, ove l'interazione con gli utenti e con le esigenze di trasformazione degli usi portano a ragionare su strategie progettuali "a più autori", che proprio in questa dimensione "orchestrata" contengono un'insita imperfezione, decisamente evolutiva.

1.1

La città è viva

A sinistra:

*It is not a process of addition,
in which pre-formed parts
are combined to create a whole:
but a process of unfolding,
like the evolution of an embryo,
in which the whole precedes its parts,
and actually gives birth to them,
by splitting.*

Christopher Alexander¹

Nell'era segnata dalla crisi di Detroit, qui individuata, per semplicità di trattazione, come punto di flesso storico che sancisce la fine della tensione verso la perfezione, si assiste ad un processo di progressiva sfiducia nei confronti della macchina, che si configura come una sorta di ritorno al "bíos", ad una dimensione naturale ed organica necessariamente "altra". Si tratta infatti di un biologico "diverso", non più descritto secondo l'interpretazione "perfetta" del corpo derivata dall'interpretazione del Moderno, ma come sistema dotato di una complessità maggiore, non più così virtuoso: un sistema imperfetto. Il nuovo paradigma ecologico è quindi il ritorno ad una città che si fa su se stessa, una città "viva", non più una macchina ma una sorta di metabolismo capace di rigenerarsi e al contempo di dimostrare i suoi elementi di crisi. Attraverso il legame tra imperfezione e "bíos" si vuole procedere ad aggiornare lo stato della letteratura (ed in seguito gli effetti sulle strategie del progetto) in relazione a questi concetti. Già all'inizio di questo secolo il "perturbante" descritto da Vidler, riprendendo l'interpretazione freudiana, affrontava le "mutazioni dell'analogia corporea nell'architettura recente"². Vidler parla appunto di "corpi" e "architettura smembrata", interpretando una "frammentazione architettonica che rifiuta l'incarnazione tradizionale della proiezione antropomorfa in una forma costruita"³. La crisi del concetto meccanicistico del "tutto in uso", "tutto in funzione", in vista del "prodotto finale", conduce ad abbandonare la ricerca della perfezione della "macchina" a favore di un corpo un po' imperfetto ma che è in grado di trasformarsi su se stesso, un corpo "vivo". Questo passaggio essenziale viene descritto da Vidler, allorché afferma:

Tutto ci induce a credere che l'idea del monumento architettonico come incarnazione e rappresentazione astratta del corpo umano, un'idea la cui autorità in fatto di proporzioni e figure si basa sull'analogia antropomorfa, sia stata abbandonata con il crollo della tradizione classica e la nascita di un'architettura asservita alla tecnologia. (...) In questo contesto è interessante notare un recente ritorno all'analogia corporea a opera di architetti anche

1. Alexander, C. (1979). *The timeless way of building*, Oxford University Press, New York-Oxford, p.365.

2. Vidler, A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. (2006), *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disegno nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, p.X.

3. Ivi, p.IX.

*molto diversi fra loro (...), tutti preoccupati di inscrivere nuovamente il corpo come referente e ispirazione figurativa nella propria opera. Questo nuovo appello alle metafore fisiche, tuttavia, si basa evidentemente su di un 'corpo' radicalmente diverso da quello che era al centro della tradizione umanistica. Così come è descritto nella forma architettonica, sembra essere un corpo a pezzi, frammentario, se non addirittura deliberatamente smembrato e mutilato fino a essere quasi irriconoscibile.*⁴

Trasposto in termini urbani, questo concetto assume valenze ancora più complesse e talvolta “contraddittorie”, ove la fondamentale “rottura” rispetto a tutte le teorie “miranti all’armonia”⁵ raggiunge le sue estreme conseguenze non solo sul piano spaziale. Continuando questa descrizione dell’architettura smembrata infatti Vidler sembra richiamare la città, ove a proposito del “corpo” afferma:

*I suoi limiti (interni o esterni) sembrano infinitamente ambigui ed estesi, le sue forme (reali o metaforiche) non si limitano più al riconoscibilmente umano, ma abbracciano l’intera esistenza biologica dall’embrionale al mostruoso; la sua forza non sta più in un modello di unità ma nell’intimazione del frammentario, del disarticolato, del frantumato*⁶.

La città, non potendo più tendere alla perfezione della natura o del corpo umano, riscopre un’analogia con una biologia che va “dall’embrionale al mostruoso”. Questo ritorno, prospettato quindi già all’inizio degli anni novanta, nelle condizioni attuali, ed in vista di prospettive future, rende estremamente attuale questo ragionamento. Abbandonata quindi la concezione dell’architettura come “rappresentazione astratta del corpo umano” a favore di un’architettura “asservita alla tecnologia” si riscopre la metafora corporea: ma questo corpo è “a pezzi”, frammentato”, “lacerato”, “mutilato”, “quasi irriconoscibile”. E se i suoi limiti sono “ambigui ed estesi”, architettura e città risultano più che mai reciprocamente influenzate da questo nuovo statuto.

4. Ivi, p.79.

5. Ibidem.

6. Ivi. p.80.

Tra *hostilitas* e *hospitalitas*

*Hospes, hostis.*⁷

Il carattere “virale” della città imperfetta può essere esplicitato nel conflitto tra *hospes* e *hostis*, che anticipa anche le questioni che si affronteranno in seguito, relative al dato “corale”, “relazionale”, come possibile evoluzione dell’idea di “scontro”. La comune radice dei due termini, sottolineata da Benveniste⁸, evidenzia senza dubbio la messa in crisi di un confine, denotando un’insita ambiguità nei due apparenti opposti: il concetto di ostilità (*hostilitas*), che deriva da *hostis* ovvero “estraneo”, “straniero”, ma anche “nemico”, è da sempre il complemento di ospitalità (*hospitalitas*), derivato di *hospes*, che significa “sacro” ma assume il concetto di “ospite”.

L’intreccio etimologico originario restituisce due possibili significati del concetto di “stranierità” in termini architettonici ed urbani. *Hospes*, lo straniero è ospite: all’ “interno” di spazi comuni è possibile riconoscere un’identità comune al fondo dell’alterità. *Hostis*, lo straniero è ostile: ciò che è “esterno” è indeterminato, imperfetto per definizione, quindi lo straniero diviene nemico, entità perturbante. L’oblio, nell’uso successivo, della comune origine etimologica dei due termini può essere interpretato come bisogno ossessivo di differenziazione tra i concetti di esclusione ed inclusione⁹.

La metabolizzazione dell’imperfezione della città può essere quindi innanzitutto letta come una accettazione dello straniero, non solo quando questo si configura come *hospes* ma anche come *hostis*¹⁰.

In termini spaziali, questo conduce a domandarsi in che modo possa compiersi questo passaggio fondamentale in cui la diversità è riscattata dall’ostilità e accolta interamente nello spazio dell’ospitalità, non solo in termini di “tolleranza” nei confronti di una ineludibile “prossimità”, ma come ricchezza della

7. Dal latino: *Ospite vuol dire nemico.*

8. Benveniste, E. (1969), *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. I; trad. it. M. Liborio, Einaudi, Torino, pp.64-75.

9. Cfr. Galli, C. (1998), *Cittadino/straniero/ospite*, in “Filosofia e Teologia”, vol.XII, n.2, p. 234.

10. Nel mondo greco questa differenza individuava lo scarto tra elleni e barbari, estranei in senso culturale.

diversità, anche quando questa è imperfetta, all'interno di un terreno comune, di un'identità fondata sulla commistione e sulla compresenza di entità mutevoli e non-perfette, che non può concludersi in un'accoglienza incondizionata dell'estraneo.

Il tema dell'ospitalità incondizionata è centrale nella filosofia di Jacques Derrida, che descrive un diritto all'ospitalità che trascende ogni ordinamento, esprimendo un'idea di "co-appartenza" che consente un interessante parallelo con le questioni architettoniche relative all'idea di "confine". L'asimmetria, carattere costitutivo dell'ospitalità, tra chi è "a casa propria" e chi viene "da fuori"¹¹ diventa un dato imprescindibile. In un momento storico in cui la prossimità sembra configurarsi come unico rimedio contro l'estraniamento dato dalla ricerca di spazi all'"esterno", l'idea di "ospitalità dello straniero" torna ad assumere una significativa rilevanza, configurando il concetto dell'"estraneo nel prossimo" come una vera e propria prospettiva spaziale. Sembra delinearsi la possibilità che il carattere di "alterità", non più da intendersi come "diversità" da rigettare e rimuovere, possa considerare la presenza "perturbante" e "disturbante" dell'ospite-nemico come dato indispensabile¹². Questo ragionamento risulta estremamente interessante se letto in relazione alle strategie di "intromissione" di nuove entità su architetture e spazi urbani rispetto ai quali queste aggiunte si configurano come elementi "esterni", rivelando le potenzialità della dicotomia *hospes/hostis*. Nel dibattito architettonico contemporaneo, il legame tra l'imperfezione e questa idea di "scontro" viene descritta da Wiel Arets, che afferma:

I'm interested in imperfection. I'm interested in rough reading, rereading. Because there is no straight, smooth way from A to Z. I would say the better ideas develop along the rough way. That's why I think resistance is extremely important for an architect, and architecture schools. In certain ways I'm interested in stress, forces—when there is wind out, there is something you have to fight against. Roughness creates questions¹³.

11. Derrida, J. (1997), *Sull'ospitalità*, trad. it. (2000) a cura di I. Landolfi, Baldini & Castoldi, Milano.

12. A questo proposito si veda anche la conferenza tenuta da Umberto Eco, *Hospes, hostis. Costruire il nemico*, il 15 maggio 2008; in Centro Studi "La permanenza del Classico" - Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale, "Elogio della politica".

13. Arets, W. (2012), *Intervista a Wiel Arets*, di Chris Bentley, in "The Architect's Newspaper", 12.03.2012.

Anche Cacciari affronta la questione dell'*hospes/hostis* in relazione all'identità:

Occorre aver-luogo senza possedere per poter dar-luogo, così come occorre "ritirarsi" per potersi vedere. Non posso cercare me stesso che ospitando. Nessuna identità può definirsi immune dal colloquio con l'hospes/hostis. La mia identità sono gli ospiti in me, tra cui il protagonista più straniero è l'lo stesso. Questa pluralità è tanto poco distruttiva dell'identità da costituirlo. Ma essa è ad-tendibile soltanto facendo esodo nella più pura in-securitas da ogni terra ereditata, da ogni geloso possesso della 'casa del padre'.¹⁴

Lo stesso avviene con l'opposizione dei termini nella lingua tedesca *unheimlich/heimlich*, che Vidler descrive come "origine" del perturbante dell'architettura:

L'architettura rivela la struttura profonda del perturbante in modi che non si limitano alla semplice analogia, dimostrando allarmanti trasfusioni tra ciò che pare confortevole e accogliente (homely) e ciò che è decisamente spaesante e inospitale (unhomely). Così come è stato articolato da Freud, il perturbante o unheimlich si radica, per etimologia e utilizzo, nella sfera domestica (dello heimlich), sollevando dunque problemi di identità legati al sé, all'altro, al corpo e alla sua assenza: da qui nasce la sua forza nell'interpretare i rapporti tra psiche e dimora, corpo e casa, individuo e metropoli.¹⁵

È quindi attraverso le parole di Vidler che può aprirsi questa indagine sul rapporto tra "parti" in conflitto come genesi dell'imperfezione, ma al tempo stesso come possibile via strategica del progetto per la città incompiuta e imperfetta, allorché si riferisce proprio ad un'idea di "sovversione", affermando:

Una storia tuttora incompiuta, all'interno della quale ciò che è homely, domestico e nostalgico, deve misurarsi con la minaccia costante, l'invasione insistente e spesso sovversiva dei suoi 'opposti'.¹⁶

14. M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Adelphi, Milano 2004, p.137. Cacciari chiarisce inoltre che *non possiamo proseguire la nostra via che attraverso lo straniero che ospitiamo - e che chiamiamo 'nostro' lo. Questo è il vero volto dell'altro, del prossimo ineludibile, appiccicato a noi come un incubo! Hospes/hostis, necessariamente. 'Assicurarlo' è impossibile.* Ivi, p.135.

15. Vidler, A. [1992], *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. [2006], *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disegno nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, pp. VII-VIII

16. Ivi, p.15.

La vocazione protesica dell'architettura

Pròtesi = dal latino tardo prothêsis, greco πρόθεσις, derivato di προτίθημι, "porre avanti"; già in latino si confusero prothesis e prosthesis.

Pròtesi = dal latino tardo prosthêsis, greco πρόσθεσις, propriamente "aggiunta", derivato dal greco προστίθημι, "applicare, aggiungere".¹⁷

Il ritorno all'intreccio *hospes/hostis* come metafora dell'introduzione di "corpi" estranei nell'architettura e nella città, conduce alle questioni dell'architettura protesica/prostetica. L'evoluzione continua ed esponenziale dal naturale all'artificiale affida un ruolo emblematico al dispositivo (e al concetto) di "protesi", o "prostesi" appunto. Il termine "protesi" viene dunque comunemente utilizzato per indicare un dispositivo artificiale di sostituzione di un organo del corpo umano o di un arto mancante. In origine, però, piuttosto che ad una sostituzione o un rimedio ad una parte disfunzionante, il termine si riferiva ad un "aumento", un "incremento" delle capacità. Il termine greco "protithenai", composto da "pro" ("prima"), e "tithenai" ("porre"), suggerisce quindi il concetto relativo al "mettere avanti", "posporre", "anticipare". Il significato "porre avanti" contiene il concetto di "interposizione" e introduce dunque un elemento che intervenga come *medium*. Il vero senso del termine è quindi ottenuto combinando l'idea di "aggiunta" con un'azione di "mediazione". Nel senso più ampio il significato è quello di "prolungamento" o "estensione".

Se l'accezione più diffusa, medico-biologica, individua con il termine la sostituzione di un organo o segmento corporeo con strutture artificiali in grado di recuperare la funzionalità originaria, il vocabolo assume alcune specifiche accezioni in diversi settori. In linguistica, la prostesi rappresenta il "fenomeno fonetico consistente nello sviluppo di un elemento non etimologico all'inizio di una parola, per esigenze eufoniche"¹⁸, sottolineando ancora questa idea di ag-

17. Della Valle, V. (2008), *Nuovo Vocabolario Treccani*, ad vocem.

giunta come miglioramento, come espletamento di una funzione che la parola da sola non riesce ad espletare.

In parallelo, nel linguaggio architettonico la protesi individua anche un piccolo ambiente che veniva accostato all'abside delle basiliche cristiane dei primi secoli per funzioni accessorie che non potevano essere svolte negli spazi della struttura architettonica principale, come vere e proprie addizioni destinate ad assolvere particolari scopi¹⁹.

Già negli anni Venti dello scorso secolo Le Corbusier e Hugo Haering parlano esplicitamente di "macchine viventi" e "protesi", negli anni Cinquanta i Situazionisti riprendono il concetto estremizzandone i risultati in ambito architettonico ed urbano, ma è con le utopie e le teorie metaboliste degli anni Settanta che il significato viene ulteriormente traslato approdando anche ad aspetti trans-architettonici con l'introduzione di specifici "prototipi" protesici.

Trasposti nell'età contemporanea, i dispositivi protesici spazio-temporali pongono di fronte alla possibilità di introdurre strategie urbane che si fondino su quest'idea di "implementazione additiva", con la necessità di aggiornare, o ri-significare radicalmente, l'appello di Giedion del 1948: "Mechanization takes command", in cui viene posta la domanda emblematica: "What happens when mechanization encounters organic substance?"²⁰.

In questa prospettiva, nella trattazione sull'imperfezione dell'architettura e della città, risulta estremamente interessante la vera e propria teorizzazione dell'architettura della protesi elaborata da Mark Wigley alla Columbia University di New York nel 1992. Nella "Prosthetic Theory"²¹ Wigley si interroga sul perchè tornare a parlare di protesi in architettura, ove l'architettura moderna incarna il passaggio dall'artificio all'artificiale, divenendo essa stessa spazio dell'estensione. L'architettura quindi contiene in sé un'intrinseca vocazione protesica, intesa come condizione di addizione ad un corpo esistente, sia che si tratti di un oggetto architettonico che del tessuto stesso della città.

18. Ivi, ad vocem.

19. Ivi, ad vocem.

20. Giedion, S. (1948), *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, New York, p.6.

21. Wigley, M. (1992), *Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture*, in "Assemblage" n. 15. A questo proposito, si veda anche: Teyssot, G. (2008), *L'Architecture comme Membrane*, in "Explorations in Architecture. Teaching, Design, Research", Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlino, pp.166-175.

A questo proposito scrive Wigley:

*What is it to talk of prosthesis here in architectural discourse? Or, rather, what is it to talk of it again, for was not modern architecture simply the thought of architecture as prosthesis? Displaced from artifice into the artificial, architecture became a technological extension of the body that is neither natural nor cultural. Modern architecture is the space of the artificial.*²²

E riprendendo il riferimento alla radice greca del termine sottolinea l'importanza del valore posizionale:

*The meaning of prosthesis depends on that of the root thesis from the Greek for "placing," a "position," a "proposition," "laid down," to be "maintained against attack," to "make a stand".*²³

Nel 1999 Wigley effettua un passaggio fondamentale, sostituendo al termine protesi, l'idea di "recycle"²⁴ affermando che l'identità si costruisce essa stessa attraverso l'estensione, e che non si può quindi parlare di un pre-esistente che poi viene esteso, ma che l'accessorio stesso è il principio fondativo per un "riciclaggio" urbano. Affidare all'architettura protesica il ruolo di strategia di crescita della città in costante trasformazione, significa quindi non semplicemente lavorare con una lineare prosecuzione fisica, ma introdurre una rottura, un elemento di discontinuità. Attraverso il progetto, dunque, si configurano i nuovi congiungimenti architettonici, come protesi artificiali tendenti a rinsaldare legami perduti, al "riciclo" che apre la strada alla connessione tra protesi architettoniche e ambiente urbano. Di conseguenza, la protesi non costituisce solo un'estensione che agisce sulla relazione corpo/ambiente, intesi come elementi appartenenti alla stessa sfera naturale, ma diviene uno strumento progettuale

22. Ivi, p.

23. Ivi, p.9.

24. Wigley, M. [1999], *Recycling*
Recycling, in A. Marras (a cura di),
"EcoTec: Architecture of the InBetween",
Princeton Architectural Press, New York.

che implica un principio di collaborazione tra naturale ed artificiale. Non più solo un “architectural body” ma vero e proprio “spatial device”, dispositivo in grado di generare spazio all’interno della città che non è più disfunzionata ma ontologicamente imperfetta. Questo valore “identitario” dei complementi “accessori” dell’architettura e dello spazio viene descritto anche da Vidler, che afferma:

*Our identity is constructed by extensions. There is not simply a pre-existing identity that is extended by various technologies. The accessory is everything. In the beginning there was the accessory.*²⁵

La connessione diretta tra questi principi e le pratiche architettoniche che ne traggono origine può essere riletta nella descrizione dei lavori di Diller e Scofidio, nella quale Vidler chiarisce il passaggio in cui “gli oggetti dell’architettura si trasformano in altrettante protesi, prolungamenti del corpo legati a esso in modi quasi organici”²⁶, citando De Certau:

*I loro interventi sono caratterizzati da due operazioni principali. L’una mira innanzitutto a ‘togliere’ dal corpo un elemento di troppo, malato o inestetico, o ad ‘aggiungervi’ ciò che gli manca. Gli strumenti si dividono pertanto a seconda dell’attività per la quale vengono impiegati: tagliare, strappare, estrarre, togliere eccetera, oppure inserire, porre, incollare, coprire, assemblare, cucire, articolare eccetera - per non parlare di quelli che si sostituiscono a organi mancanti o deteriorati, valvole e regolatori cardiaci, protesi di articolazioni, chiodi impiantati nel femore, iridi artificiali eccetera*²⁷.

Il passaggio fondamentale operato da Diller e Scofidio riguarda la “liberazione” delle protesi dal ruolo dicotomico di servo/padrone²⁸ che avevano avuto fino a quel momento. Se gli “objects membres-humains” (“oggetti arto-umano”) di Le Corbusier erano in grado di operare come

25. Vidler, A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. [2006], *Il perturbante dell’architettura. Saggi sul disegno nell’età contemporanea*, Einaudi, Torino, p.175.

26. De Certau, M. (2001), *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, pp.212-213.

27. Ibidem.

28. Vidler, A. (1992), *cit.*, p.175-176.

“propaggini liberatorie delle nostre membra”²⁹ e venivano da lui stesso identificati come “servi”³⁰, al tempo stesso nell’interpretazione vidleriana “l’oggetto protesico modernista era anche un padrone” configurando “dispositivi intesi a controllare il corpo per il suo bene (...) in grado di rimettere l’organico in riga con è sistemi economici e sociali della produzione industriale”³¹. In contrapposizione a questi due opposti, gli oggetti di Diller e Scofidio rinunciano a qualsiasi operazione di “controllo” e al tempo stesso ad essere controllati, e per questo possono essere definiti “imperfetti”, scrive Vidler: “si limitano a svelare”³². Questo non significa che essi si configurino come oggetti neutri, tutt’altro, la loro forza “critica” è in grado di definire “nuove identità” e “sovvertono qualsiasi codice conosciuto” poiché “la rete di rapporti stabilita tra gli oggetti diviene essa stessa una protesi fenomenica del corpo, rifiutata dalla normalità”³³.

29. Ivi, p.175.

30. Le Corbusier (1925), *L’art decoratif d’aujourd’hui*, G. Crès e C., Parigi, pp.76-79.

31. Vidler, A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. [2006], *Il perturbante dell’architettura. Saggi sul disegno nell’età contemporanea*, Einaudi, Torino, p.175.

32. Ivi, p.176.

33. Ibidem.

34. La citazione di Ruskin è tratta da Gary J. (1997), *Coates, Erik Asmussen, architect*, Byggforlaget, Stoccolma, p.230.

Bíos vs geometria

*Imperfection is in some sort essential to all that we know of life. It is the sign of life in a mortal body, that is to say, of a state of process and change. Nothing that lives is, or can be, rigidly perfect; part of it is decaying, part nascent (...). And in all things that live there are certain irregularities and deficiencies, which are not only signs of life but sources of beauty*³⁴.

Le parole di Ruskin consentono di reinterpretare l’imperfezione come parte della natura stessa delle cose, e attraverso la metafora biologia è possibile constatarne la forza evolutiva. Si vorranno descrivere qui i passaggi che hanno condotto dall’architettura come aggiunta artificiale o come corpo auto-generato, attraverso l’abbandono del “meccanico”, a questo ritorno all’organico: non più la natura come modello di perfezione ma come emulazione dei sistemi di

adattamento, o in alcuni casi sovvertimento, che trovano la maggiore forma di espressione spaziale nelle declinazioni dell'“architettura parassita”³⁵.

Le tre tappe fondamentali di questo passaggio vengono descritte da Vidler nel testo “The Third Typology”³⁶. La prima tipologia, basata sull’analogia con la natura, viene così descritta:

*The first typology, which ultimately saw architecture as imitative of the fundamental order of Nature itself, allied the primitive rusticity of the hut to an ideal of perfect geometry, revealed by Newton as the guiding principle of physics.*³⁷

L'“ordine”, mutuato dalla natura, diviene quindi la caratteristica identificativa, la “perfezione” il termine di riferimento cui mirare. Scrive ancora Vidler, riferendosi alla città-foresta di Laugier:

*These elements of architecture, derived from the elements of nature, formed an unbreakable chain and were interrelated according to fixed principles: if the tree/column was joined in this way to the bower/hut, then the city itself, agglomeration of huts, was likewise susceptible to the principle of natural origin.*³⁸

La città stessa, “agglomerato di capanne”, riflette questa “catena indissolubile” correlando i suoi elementi in base a determinati “principi”.

Alla fine dell'Ottocento, dopo il decollo della Seconda Rivoluzione Industriale, con la necessità di affrontare la questione della produzione di massa ed in particolare la produzione di massa “di macchine da parte macchine”, si configura la seconda tipologia, così definita:

The second typology, which substituted for the classical trinity of commodity, firmness and delight a dialectic of means and ends joined by the criteria of economy, looked

35. Per una completa trattazione sul tema si veda: Marini, S. (2009), *Architettura Parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata.

36. Vidler, A. [1977], The Third Typology, in “Oppositions”, n. 7. 32.

Vidler, A. [1977], The Third Typology, in “Oppositions”, n. 7.

37. Ibidem.

38. Ibidem.

*upon architecture as simply a matter of technique. The remarkable new machines subject to the laws of functional precision were thus paradigms of efficiency as they worked in the raw materials of production; architecture, once subjected to similar laws, might well work with similar effectiveness on its unruly contents - the users.*³⁹

Ma i meccanismi dell'architettura-macchina forniscono l'illusione di una natura "altra", la natura della macchina e del suo mondo "artificialmente riprodotto", per cui l'effetto sull'immagine di città corrispondente determina che: "Il loro impatto sulla forma della città come intero inizialmente era minima"⁴⁰.

Con la trasformazione del parallelo con la natura in analogia con la macchina si passa dal concetto di controllo del disordine ad un controllo della natura interna, giungendo a risultati ancora più disastrosi fino a far sparire del tutto la città:

*Architecture, in this final apotheosis of mechanical progress, was consumed by the very process it sought to control for its own ends. With it, the city, as artifact and polis, disappeared as well.*⁴¹

In entrambe le due tipologie il dato comune consisteva nella ricerca di una legittimazione dell'architettura attraverso la comparazione con un'altra "natura", al di fuori di essa. Nella terza tipologia non vi è alcun analogo tentativo di validazione, la terza tipologia è la città stessa e della città introduce una vera e propria ontologia:

This concept of the city as the site of a new typology is evidently born of a desire to stress the continuity of form and history against the fragmentation produced by the elemental, institutional, and mechanistic typologies of the recent past. The city is considered as a whole, its past and present revealed in its physical structure. It is in itself and of itself a new typology. This typology is not built up out of separate elements,

39. Vidler, A. [1977], *The Third Typology*, in "Oppositions", n.7.

40. Ibidem. La traduzione è dell'autore.

41. Ibidem.

*nor assembled out of objects classified according to use, social ideology, or technical characteristics: it stands complete and ready to be decomposed into fragments. These fragments do not reinvent institutional type-forms nor repeat past typological forms: they are selected and reassembled according to criteria derived from three levels of meaning—the first, inherited from the ascribed means of the past existence of the forms; the second, derived from the specific fragment and its boundaries, and often crossing between previous types; the third, proposed by a recomposition of these fragments in a new context.*⁴²

Non si tratta più di un assemblaggio di singole entità, ma di una possibile ricomposizione dei frammenti in un nuovo contesto.

Risulta quindi interessante rileggere questo passaggio nelle dinamiche dell'architettura e della città, come passaggio dalla idea di architettura "protesica", come nuovo congiungimento artificiale, a quella di architettura "parassita", come strategia additiva in grado di innescare meccanismi "imperfetti" di adattamento, spesso imprevedibili ed incontrollabili nel loro sviluppo.

Nella città, questa trasmutazione si traduce in una nuova idea di relazione, forse più vicina alle logiche della simbiosi in biologia, che sostituiscono i concetti di accumulazione, collage, assemblaggio.

Tra la fine degli anni Settante e a prima metà degli anni Ottanta inizia a configurarsi nel dibattito architettonico la metafora biologica del parassita.

Nella mostra sull'Architettura Decostruttivista Mark Wigley trasforma il parassita in una nuova immagine per lo sviluppo formale dell'architettura. Wigley trasferisce alcuni dei concetti del parassita all'attico progettato da Coop Himmelb(l)au sulla Fakestrasse a Vienna, descrivendolo come "un alieno sovversivo, un corpo estraneo che già abita l'interno e che non può essere espulso senza distruggere colui che lo ospita"⁴³. La metafora enfatizza una tensione tra il mondo che esiste e la nuova architettura che vi si dirige contro. Tuttavia, a differenza delle

42. Ibidem.

43. Wigley, M. (1988), *Coop Himmelb(l)au*, in "Deconstructivist Architecture", The Museum of Modern Art, New York, p.80. Volume pubblicato in occasione della mostra omonima (23 giugno-30 agosto 1988) diretta da Philip Johnson e Mark Wigley.

metafore architettoniche moderniste in cui gli edifici crescono al di sopra della città esistente, l'edificio parassita infesta la città esistente. Scrive Wigley nella descrizione del progetto viennese di "Rooftop Remodling" del 1985:

*The stable form has been infected by an unstable biomorphic structure, a skeletal winged organism which distort the form that houses it. Yet the new structure is also tent and taut, highly sprung, a metallic construction whose apparently chaotic form results from a close analysis of the larger structure it inhabits. Consequently, it is not only a wing - a means of flight, a source of lift - but also a leading edge - a cutting edge, a blade - which slices through the corner and springs outside. The stable relationship between inside and outside is jeopardized.*⁴⁴

Dalle parole di Wigley emergono alcuni concetti essenziali per la riflessione sul ritorno della dimensione biologica dell'architettura per intervenire nella città imperfetta, e sull'idea di lavorare con l'imperfezione come carattere evolutivistico. Wigley pone l'attenzione sulla dicotomia "stabilità/instabilità" del sistema, e sulla capacità di "distorcere" la struttura originaria tramite l'introduzione di un "organismo", un elemento "biomorfo" che inneschi una contaminazione, una sorta di "infezione", per cui la relazione stabile tra interno ed esterno risulta compromessa ("jeopardized"). Ma la costruzione metallica è solo "apparentemente caotica"⁴⁵. Il dibattito tra Mark Wigley e Greg Lynn apre alcune questioni problematiche intorno all'uso della metafora del "parasite"⁴⁶. Per Greg Lynn la metafora del parassita risulta interessante non solo per il ruolo di confronto per la forma architettonica quanto più come veicolo per un'astuta rielaborazione di forma e contesto⁴⁷. In una critica all'uso della metafora del parassita da parte di Wigley, Lynn scrive che "il parassita deve configurare la possibilità per la sua stessa esistenza"⁴⁸. Ovvero, il parassita produce stabilità tra se stesso e colui che lo ospita. Rivolgendosi ancora alla diretta metafora dell'insetto, Lynn discu-

44. Ibidem.

45. Wigley, M. (1988), *cit.* Le traduzioni sono dell'autore.

46. La questione etimologica del termine "parassita"/"parasite" è approfonditamente chiarita dal testo di Sara Marini, *Architettura Parassita*, *cit.*

47. Cfr. Lynn, G. (1995), *Body Matters: Parasitic Exchanges*, in "Journal of Philosophy and Visual Arts", n.6.

48. Ibidem.

te degli interscambi tra le vespe scavatrici e le specie di orchidee che mimano la forma della vespa femmina, guardando questa relazione come una forma “codipendente” di parassitismo⁴⁹.

Un ragionamento differente, che può considerarsi la vera fonte del “ritorno” al parassitismo architettonico, è costituito dal discorso di Ungers a proposito della “Grossform”, ove viene introdotto il termine “parassita”:

*Warum Grossform?... Die Antwort: Die Grossform schafft den Rahmen die Ordnung und den geplanten Raum für einen unvorhersehbaren, nicht planbaren, lebenden Prozess, für eine parasitäre Architektur. Ohne diese Komponente bleibt jede Planung Starr und leblos.*⁵⁰

Se quindi la “Grossform” ungherese è una cornice coerente più ampia delle singole parti che la compongono, l’architettura parassita è l’uso di questa struttura più ampia, spesso in modo informale e non-pianificato.

Cercando di ripercorrere i passaggi fondamentali che hanno condotto all’interpretazione attuale, si segnano alcuni momenti significativi nella letteratura sul tema: nel 1977 Vidler accosta alle due tipologie opposte di “natura” e “macchina” una terza tipologia costituita dalla architettura stessa, delineando una sorta di ontologia della città⁵¹; pochi anni dopo, nel 1981, Kevin Lynch individua tre tipologie di città corrispondenti con “la Città della fede”, “la Città come macchina”, “la Città come organismo”, tornando ad affidare all’organico una “conseguenza” del fallimento del modello meccanicistico⁵²; nel 2005, David Grahame Shane riprende i concetti descritti da Lynch e tenta una classificazione con un maggiore grado di complessità “la città è un sistema caotico di commenti”; “la città è composta da sistemi di flussi eterogenei”; “la città è un patchwork di frammenti eterogenei; la città è una struttura stratificata di nodi e reti eterotropi”⁵³.

49. Cfr. Gissen, D. (2009), *Subnature: Architecture's Other Environments*, Princeton Architectural Press, New York

50. Ungers, O. M. (1966), *Grossformen im Wohnungsbau*, in “Veröffentlichungen zur Architektur”, n.5, TU Berlin, Berlino; pubblicato anche in “Aujourd’hui: Art et Architectures”, nn.57-58, Ottobre 1967, pp.108-113.

51. Cfr. Vidler, A. (1977), *The Third Typology*, in “Oppositions”, n. 7.

52. Cfr. Lynch, K. (1981), *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, MA; trad. it. (1990), *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etaslibri, Milano.

53. Cfr. Grahame Shane, D. (2005), *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design and City Theory*, John Wiley and Sons, New York.

Mutualismo, commensalismo, parassitismo

All'inizio del nuovo secolo, la metafora biologica torna ad essere impiegata nelle classificazioni dei progetti che si innestano sull'esistente, con le ricerche sulla simbiosi in architettura descritta attraverso i "dispositivi dinamici" di Manuel Gausa. Dei tre termini che si approfondiscono in questa sezione, Gausa effettua un'interpretazione in chiave spaziale servendosi di alcune metafore che si riferiscono alla sfera biologica, ma non impiega nello specifico queste tre denominazioni. Nel dizionario dell'Actar⁵³ Gausa classifica i "devices" in: "commensalism", "cutting and slips" ("tagliare ed infilare") ovvero una sorta di parassitismo ed "enjambements", una relazione di tipo mutualistico. Associando questi termini alla dimensione dinamica dell'housing contemporaneo⁵⁴, che cresce per aggiunte adattabili alle esigenze in costante trasformazione, Gausa introduce la categoria di "formazioni complesse", individuando alcune specificazioni: gli "outbreaks" ("epidemie"), che comprendono profili, escrescenze, inflessioni, e le "maculae", che comprendono nuovamente il "commensalismo" ed il "parassitismo", che qui compare esplicitamente.

Si riprendono di seguito le definizioni dei livelli simbiotici da dizionario, comparate alle descrizioni elaborate da Manuel Gausa e i ricercatori dello IaaC, al fine di desumere le possibili applicazioni architettoniche e urbane dei gradienti di associazione tra gli organismi.

53. Cfr. Gausa, M. et al. (2003), *The Metapolis: dictionary of advanced architecture*, Actar, Barcellona.

54. Cfr. Gausa M. (2002), *Dynamic Device*, in "Housing: New Alternatives, New Systems", Actar, Barcellona.

55. Della Valle, V. (2008), *Nuovo Vocabolario Treccani*, ad vocem.

> Mutualismo

*Il mutualismo, o associazione con aspetti di vicendevole vantaggio coincide con la simbiosi in senso stretto ed è il culmine di un'evoluzione associativa. Viene definito come il grado più elevato della serie evolutiva: due organismi entrano in contatto scambiandosi, vicendevolmente effetti positivi.*⁵⁵

In chiave architettonico-spaziale il mutualismo viene descritto da Gausa con il ricorso al termine “enjambements”:

Gli enjambements sono miscele, accoppiamenti, supporti o coincidenze di un elemento con un altro, prodotti da materiali dalle potenzialità simili. Se il commensalismo o il parassitismo implicano differenze o squilibrio tra le parti, gli enjambements implicano somiglianze e dimensioni, forze, tensioni e situazioni simili. Enjambements è sinonimo di una strategia parassita di occupazione dell'esistente, che abbina al vecchio manufatto montaggi di ampliamento o estensioni.⁵⁶

> Commensalismo

Il commensalismo è un'associazione unilaterale che si sviluppa quando l'organismo minore convive con l'organismo maggiore in modo che il più piccolo trova vantaggi di sostegno, di moto, di protezione e di nutrizione e il maggiore non ne risente in alcuno modo. Gli effetti si manifestano per lo più nell'organismo più piccolo e consistono in adattamenti più o meno complessi (deformazioni, contrazioni, espansioni , ecc.).⁵⁷

In architettura, il commensalismo si configura dunque come associazione unilaterale, con vantaggi quasi esclusivi per la costruzione innestata:

Per commensalismo intendiamo un processo definibile freeloader , una persona – ospite, parente o non – che vive nella casa di un altro senza nessun onere economico. Questa dipendenza tattica è comune tra alcuni animali, con diversi tipi di relazioni commensalistiche, coinvolgendo mutuali benefici ed interscambi. L'organismo superiore garantisce il sostentamento a quello inferiore in quale, a sua volta, provvede ad alcuni servizi non espletabili dalle capacità operative dell'organismo superiore. Questo implica una sorta di parassitismo o sistema di patronato, non necessariamente negativo, né

56. Gausa, M. et al. (2003), *cit.*, p.195.

57. Della Valle, V. (2008), *Nuovo Vocabolario Treccani*, ad vocem.

quantomeno un legame definitivo. Risulta piuttosto che gli effetti di tale rapporto sono più efficaci quanto più le due parti mantengono la loro individualità. Questa situazione assomiglia al funzionamento dei meccanismi di miscele, di tagli, di accoppiamenti, o di innesti, fra codici di informazioni, inseriti, o organizzati semplicemente, uno sull'altro.⁵⁸

> *Parassitismo*

Il parassitismo consiste in uno sfruttamento operato dall'organismo più piccolo a danno più meno sensibile per il più grande. Si tratta di un danno che si mantiene entro certi limiti e evita aggravamenti che possano uccidere l'ospite; col tempo si instaura un certo equilibrio tra i due organismi.⁵⁹

Infine, a proposito della strategia simbiotica che si configura per Gausa attraverso le azioni "cutting and slips" si apre la questione del "parassita" nelle dinamiche spaziali che rappresenta, dei tre termini, quello che ha avuto maggiore spazio nelle trattazioni architettoniche sul tema. Scrive Gausa:

Tagliare e infilare sono operazioni di innesto, di ibridazione che consistono, fondamentalmente, in una interazione che collega una struttura dal supporto flessibile con l'accoppiamento – o l'assemblaggio – ad un'altra ipotetica costruzione. La struttura di sostegno nutre i nuovi innesti i quali, a loro volta, apportano miglioramenti alla condizione iniziale. Questa alleanza comporta un beneficio – virtualmente – reversibile, un contratto precario. Gli inserti possono essere sostituiti senza alterare l'organismo principale, così come è implicito in ogni ibrido presente in natura. Cutting (and slips) è un contratto, concordato e condiviso, di esperienze individuali, piuttosto che una singola e, coesiva, intesa di esperienze collettive. Perché, nella miscela o nell'innesto ibrido, ogni parte mantiene la propria individualità divenendo simultaneamente parte dell'altro, suo collettore e suo multiplo.⁶⁰

58. Gausa, M. et al. (2003), *cit.*, p.121.

59. Della Valle, V. (2008), *Nuovo Vocabolario Treccani*, ad vocem.

60. Gausa, M. et al. (2003), *cit.*, p.143.

1.2

La città è disegnata dal tempo

*A city that does not change and reinvent itself
is a dead city (...).*

*The paradox is that the city changes all the time, so it
would have to be (...) in permanent mutation; it could
not be a frozen term.*

Cedric Price¹

Le implicazioni introdotte dal ritorno alla dimensione biologica nelle dinamiche spaziali raggiunge un ulteriore livello di imperfezione attraverso l'immissione della dimensione temporale. Questo passaggio consente di effettuare un avvicinamento alle tematiche del progetto, come proiezione di un'imperfezione che evolve nelle quattro dimensioni configurando un'identità aperta, sospesa nelle maglie del tempo.

Tra kairos e chôra

La coppia di termini che apre questo capitolo introduce due dimensioni, quella temporale e quella spaziale, sperimentando una riflessione su una possibile "cronotopia" imperfetta della città.

I due termini, "kairos" e "chôra", derivano a loro volta da ulteriori due coppie di vocaboli che la lingua greca consente di reinterpretare, che si riferiscono ai concetti di tempo e spazio.

Gli antichi greci avevano due parole per il tempo, "kronos" e "kairos", il primo di natura quantitativa, il secondo invece esprime un carattere qualitativo. "Kronos" si riferisce infatti al tempo logico e sequenziale, "kairos" individua un tempo "nel mezzo", un momento appartenente ad un periodo di tempo indeterminato nel quale accade "qualcosa" di significativo.

Agamben riprende direttamente questo concetto ed introduce una teoria definita appunto "kairology". Basata sul concetto di "momento opportuno per l'intervento", questa teorizzazione pone la questione della possibilità di trasformare qualsiasi momento storico in un tempo "opportuno". Considerando che il tempo "kairos" è spesso percepito come un periodo di crisi, si ha in questo modo la possibilità di partecipare ad una sorta di "nuova creazione". Nella scelta tra il pericolo e l'opportunità, tra la constatazione di uno stato di imperfe-

1. Price, C. (2009) , Obrist, H.U., *Cedric Price, The Conversation Series*, n.21, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia., pp.59-81.

zione come ostacolo e la risignificazione dell'imperfetto come valore evolutivo, si configura la possibilità di costruire qualcosa di "nuovo" da qualcosa di "vecchio", colmando lo strappo tra le due dimensioni temporali del passato e di un futuro potenziale, che circolarità del tempo "kronos" tende a bloccare. Agamben effettua quindi un passaggio fondamentale tentando di trasformare questa circolarità della storia in una dimensione tridimensionale, sferica. In tal modo l'opposizione apparente tra rivoluzione industriale e rivoluzione informatica risultano interconnessi da un nuovo congiungimento immateriale, che conduce la "kaiology" ad un ulteriore livello di profondità, coinvolgendo non solo la superficie della storia ma il volume intero con tutti gli elementi che contiene, configurandosi come concetto quadridimensionale.

Per quanto riguarda il secondo termine della coppia proposta, il tempo-kairos "sposta" il rapporto con lo spazio, uno spazio amorfo ed indeterminato. Anche riguardo l'idea di spazio si può fornire quindi una simile interpretazione, ove al termine più comune, "topos", che descrive lo spazio fisico, si è preferito in questa sede far ricorso al concetto platonico di "chôra". Coniata da Platone nel Timeo come terzo genere ("triton ghenos"), chôra rifugge qualsiasi traduzione immediata, "spazio", "luogo", "posto", "area", "regione", apparendo incapace di coglierne il senso. Derrida definisce il concetto di chôra² attraverso la decostruzione del Timeo di Platone come qualcosa che non possiede un'essenza determinabile e la cui presenza è sempre differita, nel senso di "différance", in quanto non vi è alcuna essenza stabile.

L'opposizione topos/chora può essere intesa in termini architettonici come il rapporto che intercorre tra la dimensione fisica dello spazio e la sua dimensione narrativa, l'identità culturale.

Il tempo dell'imperfezione non è quindi kronos, ma kairos, e lo spazio dell'imperfezione non è forme più topos, ma chôra. Si affrontano di seguito le implicazioni architettoniche ed urbane delineate dai concetti di questa premessa.

2. Derrida, J. (1993), *Khôra*, Galilée, Parigi; trad. it. (1997), *Chôra*, in "Il segreto del nome", Jaca Book, Milano, pp.41-86.

Il tempo imperfetto dell'evento

Descritta da Derrida come “condizione del darsi di spazio e tempo, dell'accadere dei fenomeni”, chōra configura uno spazio analogico, sottratto al caos attraverso l'ordine e la forma geometrica, plasmando un'entità capace di accogliere tutte le forme, proprio in quanto aformale. In questo il concetto di chora come principio della forma è strettamente legata all'idea di tempo e di evento. A questo proposito, il “passaggio” verso la dimensione architettonica viene effettuato da Eisenman nei “Chora (L) Works”³, in cui attraverso le riflessioni di Derrida l'idea di chora come “spazio origine di tutti gli spazi” viene ripresa attraverso la strategica aggiunta della lettera “L” richiamando un'idea di coralità che verrà affrontata nel capitolo successivo di questa trattazione, come successivo sviluppo dell'imperfezione in relazione al carattere relazionale che conferisce alla città.

Proseguendo il discorso sull'evento come dimensione temporale che genera l'imperfezione e attraverso la quale l'imperfezione può configurarsi nello spazio, risulta interessante riprendere il concetto di “atemporalità” dell'architettura espresso da Christopher Alexander. Nella teoria di Alexander riguardo “The Timeless Way of Building”⁴ la dimensione temporale viene indagata attraverso due categorie di “entità”, o pattern, strettamente correlate tra loro. “Patterns of event” e “patterns of space” si relazionano attraverso la necessità di definire una struttura entro la quale vengano accolti gli eventi: qui intervengono i “patterns of relationships”. Ma per comprendere queste “relazioni”, e soprattutto per “leggere” l'architettura e la città che ne derivano, occorre un codice consivo: un “patter language”. Questo codice ha a che fare con la dimensione temporale, deve poter progredire nel tempo come il codice genetico per gli organismi, in un'evoluzione continua ed infinita. Questo incessante evoluzione spaziale in cui è coinvolta la città viene descritta da Alexander attraverso la metafora della

3. Cfr. Derrida, J., Eisenman, P. (1997), *Chora (L) Works*, The Monacelli Press, New York.

4. Cfr. Alexander, C. (1979). *The timeless way of building*, Oxford University Press, New York-Oxford.

città-albero, la cui relazione con lo sviluppo temporale ne impedisce una previsione completa della forma finale. Questa complessa interazione viene definita da Alexander la determinante del carattere “eterno” degli edifici e della città. Un ulteriore ragionamento indispensabile a questo proposito si ritrova nelle riflessioni elaborate da Rem Koolhaas per la mostra Cronocaos presentata alla Biennale di Venezia del 2010. Con Cronocaos Koolhaas intende dimostrare il paradosso della “preservation”, come lotta contro il tempo che nel tentativo ossessivo di conservare produce invece “declino della Memoria” ed “avanzamento della Nostalgia”. La risposta di Koolhaas per contrastare questa tendenza investe direttamente le tematiche dell’imperfezione, ove l’architetto olandese esorta a considerare non solo gli elementi architettonici ed urbani cui viene riconosciuto un valore codificato, ma anche l’ordinario, l’informale. È proprio nell’informale che l’evento, l’accidente, prende il sopravvento sullo sviluppo temporale ed introduce quel dato “contraddittorio” che appartiene ontologicamente all’imperfezione. Nella città imperfetta “tempo” ed “evento” vengono riconcepiti. A questo proposito scrive Vidler:

5. Vidler, A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. [2006], *Il perturbante dell’architettura. Saggi sul disegno nell’età contemporanea*, Einaudi, Torino, pp.113-114.

6. Cfr. Tschumi, B. (2005), *Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content*, The MIT Press, Cambridge.

In una visione storicistica di passato, presente e futuro il tempo muoveva inesorabilmente verso una meta e gli eventi, come piccole opere d’arte, si susseguivano l’uno all’altro in rapida o lenta successione, traendo i propri limiti, confini, significati e importanza relativa da questo flusso ininterrotto di tempo (...) Né il modernismo né, tantomeno, il postmodernismo hanno tentato direttamente di cambiare alla radice questo senso della temporalità; hanno cercato solo di attribuire a esso nuovi fini e significati diversi, apocalittici o nostalgici a seconda dei casi.⁵

Questi concetti verranno ripresi da Tschumi in una forma direttamente legata alla città nel testo “Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content”⁶, in cui

affronta il discorso sulla relazione tra contesto e concetto, attraverso tre livelli di realtà simultaneamente presenti: lo spazio, l'evento, il movimento, elaborati in precedenza, si trasformano in concetto, contesto, contenuto, proprio come aggiunta di un ulteriore grado di complessità imposto dalla realtà della città contemporanea.

La città imperfetta è la città dell'evento ed inizia a configurarsi la possibilità che l'accidente cessi di entrare in conflitto con il progetto della città stessa e ne divenga un principio evolutivo.

Le conseguenze di queste riflessioni aprono un ragionamento sui "prodotti" di queste città disegnate da un tempo spesso intermittente e non lineare, che lascia brandelli irrisolti, produce "scarti".

"Scarti" del tempo

Che ne è delle cose, della loro consistenza, della loro durata, della loro stabilità? Da sempre le cose si consumano e diventano inutilizzabili, ma, nel ciclo produzione-consumo che non può interrompersi, esse sono pensate in vista di una loro rapida inutilizzabilità. Infatti è prevista non solo la loro transitorietà, ma addirittura la loro 'data di scadenza' che è necessario che sia il più possibile a breve termine. E così invece di limitarsi a concludere la loro esistenza, 'la fine' delle cose è pensata sin dall'inizio come 'il loro fine'. In questo processo, dove il principio della distruzione è immanente alla produzione, l' 'uso' delle cose deve coincidere il più possibile con la loro 'usura'.⁷

Il risultato di una interpretazione non più lineare del tempo consente di introdurre alcune considerazioni che riguardano il superamento del "ciclo" di produzione-consumo-scarto, in cui all'uso corrisponde un'inesorabile usura, attraverso

7. Galimberti, U. (2003), *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Feltrinelli, Milano, p.70.

l'interpretazione lynchiana, del deperimento e l'introduzione del concetto di riciclo e riuso come strategia in grado di dialogare con l'imperfezione in relazione al tempo. La questione temporale ed il rapporto con la dimensione scalare, tematiche già affrontate nel fondamentale "What time is this place?"⁸, che in italiano viene tradotto "Il tempo dello spazio", conduce ad una vera e propria teorizzazione di una imperfezione potenzialmente fertile che può trasformarsi su se stessa, "imparando a deperire", nel successivo "Wasting Away"⁹. Tradotto in italiano con il titolo emblematico "Deperire. Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città", Lynch parla di una possibile "zonizzazione temporale"¹⁰ e suggerisce di applicare una strategia di "abbandono selettivo" come forma di progetto, allorché afferma: "Né abbreviare né allungare la vita dei prodotti può costituire un principio generale. La strategia, piuttosto, è quella di regolare precisamente la durata delle cose."¹¹

Questa strategia si lega direttamente "al senso del tempo e all'azione di deperimento che questo opera sulle cose in generale"¹².

Il termine "waste" consente dunque di aprire nuove prospettive per il progetto che si confronta con l'imperfezione, attraverso una molteplicità di declinazioni riscontrabili dalle definizioni di Lynch:

I significati di "waste" vanno da quello di selvaticità ed inutilità a quello di malattia o di spesa insensata. Ogni significato ha un carattere negativo, eccettuato, forse, quello di "scampoli usati per pulire macchinari". L'inglese, come altre lingue, è ricco di sinonimi e affini per questo concetto: corruzione, putrescenza, decadimento, rovina, inquinamento, sfiguramento, contaminazione, macchia, sporco, immondizia, escremento, rifiuto, feccia, scoria, lordume, spazzatura, rottame, sfrido; per non parlare di offuscamento, insozzamento, onta, sfregio, magagna, sporcizia, sgorbio e dissipazione. I significati si sovrappongono e slittano nel tempo, come fanno le parole quando hanno un'importanza emotiva, ma non debbono denotare con precisione. Col tempo i

8. Cfr. Lynch, K. [1972], *What Time is this Place?*, MIT Press, Cambridge MA; trad.it. (1990), *Il tempo dello spazio*, Il Saggiatore, Milano.

9. Cfr. Lynch, K. (1990), *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco; trad. it. (1992), *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli.

10. Ivi, p.236.

11. Ivi, p.254.

12. Marini, S. (2010), *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata, p.138.

*significati tendono a diventare più generali e più negativi. Rottame una volta significava ferro, vetro e carta, vecchi ma riutilizzabili. Ora è un termine generale per ogni cosa inutile, rotta, non funzionante.*¹³

Nel “Wasting Away” di Lynch appare dunque più flessibile al riutilizzo un grande sistema urbano che un singolo manufatto. Al centro della questione dello scarto c’è quindi da un lato il rapporto con il tempo e dall’altro la questione scalare¹⁴.

Accumulazione, collage, assemblaggio

Viene di seguito approfondita la seconda serie di termini relativi all’imperfezione, relazionati in questo caso alla dimensione temporale.

Accumulazione > Duchamp, il Grande Vetro

Il Grande Vetro di Duchamp¹⁵ è un’opera che esprime in maniera emblematica il rapporto con il tempo, a partire dalla sua stessa realizzazione che ha coinvolto un arco temporale di otto anni. I segni accumulati nel tempo su questa superficie definiscono infatti un palinsesto stratificato in continua evoluzione, un non-finito per eccellenza. Attraverso l’uso del frammento depositato sul vetro si raggiunge infatti il senso incompleto dell’imperfezione, ma questo non implica una rinuncia alla totalità, configurandosi piuttosto come uno slittamento di significato. Il Grande Vetro infatti diviene anche la celebrazione dell’imprevisto, dell’accidente, che si libera dei suoi connotati negativi per assumere il significato di gesto artistico, anche se involontario. Alla rottura improvvisa del vetro durante la realizzazione dell’opera, Duchamp non pone rimedio, ma cristallizza anche la rottura come parte della composizione.

Secondo la stessa logica, la polvere che si era depositata viene fissata sul



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*

13. Lynch, K. (1990), *cit.*, p. 201.

14. Marini, S. (2010), *cit.*, p.71.

15. Cfr. Duchamp, M. (1957), *Art news*, vol.56, n.4.



Kurt Schwitters, *Merzbau*

16. Cfr. Duchamp, M.(1995), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy Editions d'Art, Paris, 1995.

17. Schwitters, K. (1919), *Der Sturm*, n.4; trad.it. (1976) in Arturo Schwarz (a cura di), *Almanacco Dada: antologia letteraria-artistica, cronologia, repertorio delle riviste*, Milano, Feltrinelli.

vetro, divenendo testimonianza di un'attenzione alla traccia, anche casuale: la polvere è un'iscrizione del tempo, è legata alla durata, e l'operazione di fissaggio è piena espressione del ready-made.

Il passaggio fondamentale segnato da Duchamp riguarda quindi la messa in crisi della distinzione tra fruitore e autore, che apre la strada alla perdita di identità "autorale" dell'artista. Di conseguenza anche il concetto e il confine dell'opera stessa, non può più avere un'inizio e una fine. L'opera resta definitivamente incompiuta, consentendo un parallelo con la città, palinsesto di segni in continua evoluzione, e suggerendo direzioni strategiche volte a trasformare l'incidente in evento in cui riscontrare un potenziale valore estetico ed operativo¹⁶.

Collage > Schwitters, Merzbau

Il Merzbau di Schwitters può essere descritto come emblema del concetto di assemblaggio.

*La parola merz significa nella sua essenza l'assemblamento di tutti i materiali possibili e immaginabili per scopi artistici, e in senso tecnico l'uguale valorizzazione di principio dei singoli materiali. (...) Non ha importanza che i materiali impiegati siano già stati plasmati per qualche scopo o meno. (...) L'artista crea scegliendo, ripartendo e deformando i materiali. La deformazione dei materiali può già prodursi grazie alla loro ripartizione sulla superficie del quadro. Essa è ulteriormente rafforzata da smembramento, piegatura, ricopertura o ridipintura. Nella pittura Merz il coperchio della cassa, la carta da gioco, il ritaglio di giornale diventano superficie; spago, pennellata o tratto di matita diventano linea; la rete metallica, la ridipintura o la carta oleata appiccicata diventano verniciatura trasparente, l'ovatta diventa morbidezza. La pittura Merz mira all'espressione immediata abbreviando il cammino che separa l'intuizione dell'atto di visualizzazione dell'opera d'arte.*¹⁷

Assemblaggio > Gordon Matta-Clark, Conical Intersect

Con Matta-Clark, l'azione del tempo entra direttamente nello spazio fisico degli edifici e nella città. "Conical Intersect" è una sperimentazione nella quale l'assemblaggio può essere interpretato come processo inverso: attraverso la dissezione del corpo architettonico si disvelano gli strati del tempo e si realizza una relazione tra interno ed esterno, edificio e città, che risultano "assemblati" non attraverso un'operazione di aggiunta, ma di "rimozione" di materia. La composizione diviene quindi decomposizione, configurando uno scenario imperfetto che mette in luce simbolicamente "alternative" possibilità di evoluzione delle strutture date della città:

Conical Intersect durante la sua creazione ha generato una sorta di teatro di strada (...). Non posso separare la stretta relazione che lega il lavoro con il processo come in una forma di teatro in cui l'attività che produce l'opera e i cambiamenti strutturali, intorno e all'interno dell'edificio, costituiscono entrambi la performance. In quello che intendo per teatro comprendo anche una libera interpretazione del movimento come gesto, in senso metaforico, sociale e come scultura, con un pubblico del tutto incidentale - un'azione in progress a beneficio dei passanti proprio come il cantiere diventa il palcoscenico degli indaffarati pedoni che passano di lì. La natura antagonista del lavoro è brutale in ogni dettaglio, tanto fisicamente quanto socialmente (...) Per due settimane piene di malta e di polvere la gente ci ha osservato misurare, tagliare e rimuovere le macerie dal vuoto tronco-conico. La base del cono era un cerchio di quattro metri di diametro attraverso il muro settentrionale. L'asse centrale formava un angolo di circa quarantacinque gradi con la strada sottostante. Man mano che la circonferenza del cono diminuiva, si torceva verso l'alto attraverso i muri e i solai per poi uscire sul tetto a mansarda della casa adiacente. Questa forma scavata diventò un "Son et lumière" per i passanti o uno stravagante nuovo standard di sole e aria per gli inquilini.¹⁸



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Parigi, 1975.

18. Matta Clark, G. (1977), *Interview with Gordon Matta Clark*, Anversa, in Diserens, C. (a cura di), "Gordon Matta-Clark"; citazione tratta da "Lotus - Architettura virale", n.133/2008, p.10.

1.3

La città è corale

*Cities have the capability
of providing something for everybody,
only because, and only when,
they are created by everybody.*

Jane Jacobs

Le parole di Jane Jacobs descrivono una città “corale”, una città “a più autori”, ove l'imperfezione è il carattere che deriva proprio dalla partecipazione della “gente” che “commenta”, “altera” ed in qualche modo “finisce” l'opera-città, che per questa ragione non può che restare eternamente in-finita. La città come “opera aperta” è una città orchestrata da progetti, fino a divenire essa stessa una sorta di “infrastruttura” di progetti. In questa ottica, la presenza dell'osservatore-fruitoro diviene indispensabile. L'arte ha da tempo espresso questa condizione di inscindibilità dell'opera dall'operatore, e l'inesistenza di qualsiasi forma d'are in assenza di questo operatore.

Nelle logiche dell'architettura e della costruzione dello spazio urbano, le idee che gravitano attorno ai concetti di autocostruzione e condivisione possono descrivere una città “partecipata”.

Jane Jacobs aveva parlato esplicitamente della città come sistema di “ordinata complessità”². L'equivoco delle teorie utopiche può essere quindi forse imputato al fraintendimento della città come sistema di “disordinata complessità” al quale si tentava di opporre un sistema di “semplicità”. Il progetto urbano è quindi non più identificabile con un oggetto, ma diviene processo infinito di disegno della città. Il “sistema” della Jacobs è infatti una sorta di ecosistema nel quale “everything is in flux”:

*Why have cities not, long since, been identified, understood and treated as problems of organized complexity? If the people concerned with the life sciences were able to identify their difficult problems as problems of organized complexity, why have people professionally concerned with cities not identified the kind of problems they had?*³

Questo passaggio consente di riflettere sulla messa in discussione del concetto di autorialità, sancita nell'arte dall'opera di Duchamp, e riscontrarne le conseguenze in ambito urbano, ove l'identità diviene fattore mutante, instabile, contaminato.

1. Jacobs, J. (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York; trad. it. [2000], *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulla metropoli americana*, Edizioni di Comunità, Torino, p.312.

2. Ivi, p.14.

3. Ivi, p.434.

Un'analoga attenzione al rapporto complesso tra ordine e disordine espresso dal testo di Jane Jacobs si ritrova nel volume di Christopher Alexander "The City Is not a Tree", di pochi anni successivo alla pubblicazione di "Death and Life". L'equivoco della metafora dell'albero-città, impiegata dallo stesso Alexander nel *The Timeless Way of Building*⁵ di cui si è parlato al paragrafo precedente, e che Alexander cerca di sottrarre all'ambigua interpretazione che ne veniva fatta, diventa di fondamentale importanza ai fini della revisione dell'idea di *bíos* alla luce del carattere "relazionale" che si attribuisce all'imperfezione, sancendo lo sviluppo di questa prima parte della trattazione: "l'albero del mio titolo non è un albero verde con foglie. È il nome di una struttura astratta"⁶. Nel testo di Alexander, quindi, l'albero non è inteso in quanto organismo biologico ma come sistema di organizzazione di relazioni:

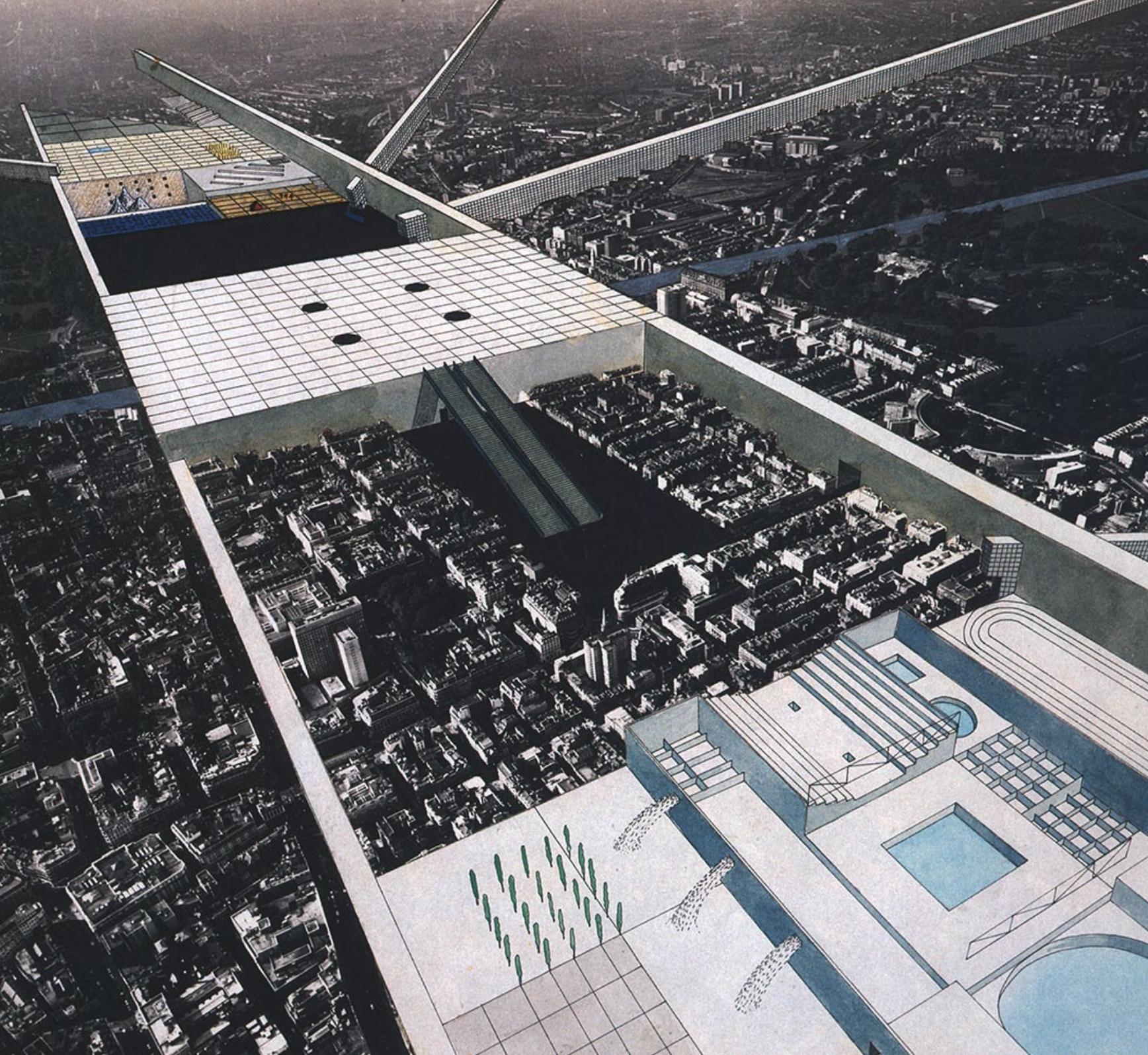
Nella semplicità della struttura l'albero è comparabile al desiderio compulsivo per la precisione e l'ordine che sostiene il portacandele su una mensola del caminetto nell'essere perfettamente retto e perfettamente simmetrico nel centro. Il semilattice, a confronto, è la struttura di un complesso tessuto; è la struttura delle cose viventi, dei grandi dipinti e sinfonie⁷.

4. Cfr. Alexander, C. (1966), *A City Is not a Tree*, in "Design", n.206, Council of Industrial Design, Londra.

5. Cfr. Alexander, C. (1979), *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, New York, pp.509-510.

6. Ivi, p.510.

7. Ibidem.



***I.I Perfect Acts of Architecture, MOMA NY 2002 >
> L'imperfezione come disegno della disarmonia***

La mostra "Perfect Acts of Architecture", tenutasi al MOMA di New York nel 2002, può costituire un esempio paradigmatico della metabolizzazione della disarmonia nei disegni e nelle operazioni concettuali sul tema dell'imperfezione. L'esposizione presenta sei serie di disegni realizzati tra il 1972 ed il 1987 da Koolhaas, Eisenman, Tschumi, Libeskind e Mayne.

Questo evento si inserisce nella particolare cornice temporale dei primi anni settanta, ove i rallentamenti nell'economia mondiale ed il conservatorismo dilagante avevano relegato gli architetti nell'ambiente accademico facendo della sperimentazione grafica uno strumento primario di ricerca, i cui principali incubatori divennero le scuole di architettura¹.

Uno dei risultati più interessanti di questa particolare condizione riguarda l'affermarsi della cosiddetta paper architecture. Questa architettura di carta, pur se ancora lontana dalla costruzione della città, rivela alcuni passaggi interessanti in relazione all'evoluzione del rapporto tra perfezione ed imperfezione in architettura. Innanzitutto, il titolo della mostra definisce "perfetti" questi "atti" di architettura, in quanto in grado di assolvere contemporaneamente a tre scopi principali:

The architectural drawing as end work can function in any of three ways: as an innovative design tool, as the articulation of a new direction, or as a creation of consummate artistic merit. Put simply, a perfect act of architecture achieves all three at once².

Abbandonata inesorabilmente la concezione di un'architettura basata sulla meccanizzazione della prospettiva³, la mostra segna un passaggio fondamentale nello sviluppo di una forma di disegno dell'architettura che tenga

1. In particolare l'Architectural Association di Londra e l'Institute for Architecture and Urban Studies di New York. Cfr. Kipnis, J. [2001], *Perfect Acts of Architecture*, Museum of Modern Art and Columbus: Wexner Center for the Arts, New York.

2. Kipnis, J. [2001], *Perfect Acts of Architecture*, cit., p.12.

3. Che faceva riferimento alla prospettiva brunelleschiana.

4. Koolhaas, R., Zenghelis, E., Vriesendorp, M. and Zenghelis, Z. (1972), "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture", in Kipnis, J. [2001], *Perfect Acts of Architecture*, Museum of Modern Art and Columbus: Wexner Center for the Arts, New York, pp. 15-33.

5. Si tratta del progetto di tesi di Koolhaas all'AA di Londra nonché del primo lavoro che coinvolge tutti i fondatori del primo OMA. Il progetto viene presentato per la prima volta nel 1971 al concorso "La città come ambiente significante", promosso dall'Associazione per il Disegno Industriale di Milano in collaborazione con la rivista "Casabella". Cfr. Koolhaas, R., Zenghelis, E., *Exodus o i prigionieri volontari dell'architettura*, in "Casabella", 1973, n. 378, pp. 42-45.

6. L'idea di Koolhaas su Berlino si fonda prevalentemente sulla connotazione delle rovine, fisiche e mentali, che la rendono un sito "archeologico" in cui distruzione e rinascita sono inscindibili. A proposito della "no-man's land" che precede la caduta del Muro, Fritz

conto dell'imperfezione e lavori con essa.

L'architettura non può che essere di carta perché è giunta ad un vicolo cieco, in reazione alle megastrutture delle utopie di quegli anni. In questa ottica, le operazioni di decostruzione delle strutture geometriche operate dagli architetti invitati ad esporre i propri "Perfect Acts", rivelano proprio lo scopo di investigare i limiti ai quali potevano essere spinte queste nuove configurazioni dell'architettura.

I protagonisti della mostra si pongono sostanzialmente su due posizioni evidenti: da una parte Libeskind, Eisenman e Mayne si concentrano particolarmente sulle questioni relative alla perdita di significato, affidando al disegno il ruolo di fondamentale strumento di espressione; dall'altra le operazioni di Koolhaas e Tschumi, che si è scelto di approfondire in questa trattazione, leggono l'architettura come strumento per una radicale reinvenzione, anche investendo aspetti sociali e politici, guardando al cinema come modello per una città ed una architettura che tengano conto dell'inaspettato, dell'inatteso, dell'accidente: tagli, montaggi e passaggi imprevisi caratterizzano una struttura intermittente e dinamica che può essere applicata alla città.

> Tra i progetti più emblematici ai fini della narrazione sull'imperfetto risulta interessante citare "Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture"⁴ di Rem Koolhaas e Elia Zenghelis con Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis⁵.

I disegni di Koolhaas, in forma di collage, descrivono una prigione alla scala della metropoli in cui le persone sono volontariamente imprigionate.

Esplicitamente ispirato alla Berlino del tempo⁶, Koolhaas affida al concetto del Muro una intrinseca condizione di libertà derivata appunto dall'auto-imprigionamento che diviene rifugio, ricordando la scena degli angeli che camminano in "Wings of Desire" di Wim Wenders del 1987.

L'intento di Koolhaas è evidente sin dalle sue prime posizioni:

Questo studio si propone di muovere una guerra architettonica a Londra. Il centro di Londra è attraversato da una fascia ad alto potenziale di attività dal punto di vista metropolitano. Per sottolineare e mantenere questa differenza sostanziale, si costruirà un muro che racchiuda questa zona di perfezioni architettoniche e sociali. (...) Entrati in questa striscia di terreno, la preoccupazione quasi ossessiva dei suoi abitanti sarà la sua espansione, miglioramento e difesa. La struttura fisica della vecchia città non sarà in grado di resistere all'intensità ininterrotta di questa lotta senza precedenti. Londra, così come la conosciamo oggi, sarà un ammasso di rovine.⁷

La Londra di Koolhaas "divorata" da Exodus rimanda al Monumento Continuo di Superstudio⁸, ma la differenza fondamentale che caratterizza la città koolhaasiana consiste nell'aver abbandonato ogni volontà di astrazione idealistica. L'Utopia di Exodus, infatti, non è un'isola ma una "Zona" isolata all'interno della città esistente, e la sua rappresentazione è volutamente terrena e corporea, è volutamente imperfetta. L'imperfezione risiede nella "Bad Half" contrapposta da Koolhaas alla "Good Half":

Un tempo la città era divisa in due parti. Naturalmente una parte divenne la metà "buona" e l'altra la metà "cattiva". Gli abitanti della metà cattiva cominciarono a migrare nella parte buona, dando luogo alla fine ad un vero e proprio esodo urbano. Fallite tutte le misure adottate per far cessare l'esodo indesiderato, le autorità della parte cattiva concepirono un uso disperato e selvaggio dell'architettura: edificarono un muro attorno alla parete "buona" della città, rendendola completamente inaccessibile. Il muro era un capolavoro. All'inizio c'era solo del patetico filo spinato posto frettolosamente sulla linea immaginaria di confine; il suo significato simbolico e psicologico era prevalente rispetto alla sua consistenza fisica. Tuttavia l'attrazione della parte buona, intravista ora da rispettosa distanza oltre la barriera, divenne ancora più forte ed irresistibile. Quelli rimasti rinchiusi nella tetra metà cattiva erano ossessionati da impossibili piani di fuga.⁹

Neumeyer descrive la propensione di Koolhaas per le zone grigie: "Where there is architecture, nothing (else) is possible... To imagine nothingness is... the Berlin Wall. They all reveal that the emptiness of the metropolis is not empty; that each void can be used for programs... leading to the mutilation of both activity and texture.". Nell'imperfezione delle rovine dell'area del Muro, l'ansia di ricostruzione diviene predisposizione di nuovo terreno fertile per l'intervento spaziale. Cfr Neumeyer, F. (1990) OMA's Berlin: The Polemic Island in the City, *Assemblage* n.11, p.44.

7. Casabella 1973 n°361

8. A questo proposito si veda anche la "Città nastro a produzione continua". Cfr. Superstudio, *Premonizioni della parusia urbanistica. Ecco le visioni di dodici Città Ideali* [...], in "Casabella", XXXVI, 1972, n. 361, p. 52.

9. Casabella 1973 n°361

Il rovesciamento tra la metà buona e quella cattiva, tra perfezione ed imperfezione, emerge sottoforma di guerra architettonica, rivelando la carica sovversiva dell'imperfezione, dello squilibrio come punto di svolta:

E come già in precedenza era avvenuto nella storia dell'uomo, l'architettura fu strumento e origine di disperazione. Potremmo immaginare questa forza intensa e devastatrice usata per scopi positivi. Divisione, separazione, isolamento. Squilibri, aggressività ed anche paranoia: l'aspetto negativo di queste parole potrebbe essere rovesciato per descrivere gli ingredienti e le strategie di una guerra architettonica alle condizioni sgradevoli (le stesse che ci circondano oggi), una guerra per un'architettura rivolta non a timidi miglioramenti, ma tesa a radicare il male per proporre al suo posto alternative desiderabili. Gli abitanti di questa architettura, quelli abbastanza forti per amarla, sarebbero in un certo senso i suoi prigionieri volontari. Possiamo soltanto invidiarli.¹⁰

10. Casabella 1973 n°361

11. Guy Debord, in "Internationale Situationniste", 1959, n. 3, p. 11.

12. Koolhaas, R. [1978], *Delirious New York. A Rectoactive Manifesto for Manhattan*; trad. it. [2001], *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Milano, Electa, p.123.

13. Bernard Tschumi: *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions, London. 1994. Første udgave 1981.

14. *Architecture is not simply about space and form, but also about event, action, and what happens in a space.*

La demolizione assume quindi i caratteri di una catastrofe indispensabile ed incessante, ricordando la città in movimento continuo immaginata da Guy Debord¹¹, ed anticipando le considerazioni koolhaasiane per la Città Generica e la metropoli delirious, dimostrando che "la distruzione di una struttura non esclude la conservazione del suo spirito"¹².

> La seconda serie di disegni che si intende indagare ai fini di una ricerca del concetto di imperfezione nella difficile e complessa graficizzazione della disarmonia riguarda l'elaborazione teorica di Benrard Tschumi contenuta nel testo "The Manhattan Transcripts"¹³. Nella serie di disegni Tschumi illustra una rappresentazione architettonica della realtà basata sulla relazione tra spazio, movimento ed evento¹⁴. L'imperfezione dei "Transcripts" viene messa in luce attraverso una focalizzazione sugli elementi imperfetti, ovvero quelli che tradizionalmente vengono eliminati dalle rappresentazioni architettoniche,

attraverso “la complessa relazione tra gli spazi ed i loro usi, tra set e copione, tra tipologia e programma, tra oggetti ed eventi (...) oltrepassando la tradizionale definizione di uso e di programma”¹⁵. Il formato provvisorio di questi disegni di Tschumi, è volto a cogliere l’idea di processo attraverso una complessa gamma di condizioni architettoniche articolate in una serie di diagrammi come strumenti generativi finalizzati ad evidenziare relazioni e variazioni tra elementi ed attività. Questa trasformazione del disegno che tiene conto degli usi e dei flussi, dell’osservatore e fruitore come protagonista principale dell’opera di architettura pone le basi per lo sviluppo di un nuovo concetto spaziale. Diviene interessante a questo punto indagare le possibili declinazioni che queste informazioni relative agli usi acquisiscono al fine di comprendere in che modo possano essere usate sistematicamente per formalizzare una strategia spaziale. Traendo ispirazione dalle tecniche cinematografiche, come è reso esplicito dal riferimento all’idea di progetto come copione, come “script”, definisce infatti una concezione dello spazio basata sulla discontinuità dei singoli oggetti che, posti in successione, possono stabilire “un istante” di continuità¹⁶ ottenuta attraverso sovrapposizioni e giustapposizioni¹⁷.

L’imperfezione che deriva dal movimento affida alla sequenza il ruolo di protagonista del progetto di architettura, per cui l’esperienza completa è raggiungibile solo attraverso la successione di frames¹⁸. Analogamente, il movimento attraverso un’architettura (e attraverso la città) si sviluppa entro una sequenza di eventi che producono una successione di esperienze.

The Manhattan Transcripts, pur essendo un progetto teorico, è collocato in un contesto reale, vuole indagare la realtà nella sua imperfezione, come Exodus di Koolhaas si riferisce ad un ambiente concreto quale la città di Londra. La descrizione di un brando imperfetto di metropoli infatti non può che procedere per diverse ed eterogenee “trascrizioni”, una serie di diagrammi, note, fotografie legate da un intento programmatico evidente. Interpretati

15. Introduction to the Manhattan Transcripts in Damiani, Giovanni ed., Bernard Tschumi, Geneve: Skira, 2003, p. 34.

16. In their individual state objects, movements, events are simply discontinuous. Only when they unite do they establish an instant of continuity. Tschumi 1994:9

17. The Manhattan Transcripts, dunque, saggia la trascrizione di eventi ed edifici concepiti come forme filmicamente collegate: le tre bandes dessinées parallelamente sovrapposte formano un campo visivo che suddivide istantaneamente in zone attività e storie (funzione orizzontale) e irraggia tramite la giustapposizione (i collegamenti verticali impliciti) Perturbante p.118.

18. The Transcripts are thus not self-contained images. They establish a memory of the preceding frames, of the course of events, their final meaning is cumulative; it does not depend on a single frame but on a succession of frames and spaces. Tschumi, 1994:11.

come un testo scritto, la città ed il progetto della città divengono in questo modo profondamente trasformabili: agendo sulle logiche di interazione tra le componenti ed attraverso l'innesto di elementi in grado di intervenire come modificazioni di senso il progetto teorico diviene metodo, strategia per la città. L'indice illustrato rappresenta infatti un codice di "dispositivi trasformativi"¹⁹ attraverso i quali il progetto è in grado di "trascrivere" lo spazio della città e degli eventi che in essa si dispiegano. Questi "utensili concettuali" affidano alle categorie di "spazio", "evento" e "movimento" il ruolo di elementi costitutivi della città e delle sue architetture.

Il Parco della Villette sarà la messa in pratica delle teorie dei Manhattan Transcripts. A proposito del Transcripts e del conseguente progetto parigino, scrive Tschumi:

Così come sono concepiti, entrambi i lavori non hanno né inizio né fine. Essi sono operazioni composte di ripetizioni, distorsioni, sovrapposizioni e così via. Sebbene essi abbiano una propria logica interna (...). L'idea di ordine è costantemente messa in discussione, sfidata e spinta al limite²⁰.

19. Cfr. Italian Disjunction, postfazione Arch e Disj, di Ruben Baiocco, p.217.

20. Ivi, p.209.

21. *I Transcripts offrono una lettura diversa dell'architettura, in cui lo spazio, il movimento e gli avvenimenti sono in fin dei conti indipendenti, trovandosi tuttavia in una nuova relazione reciproca, così che le componenti convenzionali dell'architettura sono demolite e ricostruite lungo direttrici differenti. Tschumi, dove?*

È quindi evidente l'intenzione di Tschumi consiste nell'abbandonare l'idea del conseguimento della bellezza e nell'accettare il caos, entro il quale l'architetto è ritenuto ancora in grado di agire senza dover cedere ad una totale riduzione della realtà a modelli astratti. Nonostante questo, Tschumi non suggerisce di fare a meno del tutto dell'ordine, ma di considerarne una sostanziale messa in discussione.

L'ipotesi desunta dai "Transcripts" riguarda quindi la ricerca di dispositivi strategici per la trasformazione della città imperfetta da fondare sulla "nuova relazione reciproca"²¹ che il progetto stabilisce a partire da materiali elementari programmaticamente organizzati, in un nuovo ordine complesso e distorto.

1.11 Imperfection, Istanbul Design Biennial 2012 **> *L'imperfezione come effetto della partecipazione***

Se la mostra "Perfect Acts of Architecture" affronta il tema di una ricerca di perfezione complessa e contraddittoria fino a divenire un inno alla disarmonia, il tema dell'imperfezione viene trattato in maniera esplicita in occasione della Istanbul Design Biennial del 2012. In particolare, le tre sezioni della mostra introducono tre aspetti fondamentali che gravitano attorno alle teorie della crisi della perfezione: "Imperfection", "Adhocracy" e "Musibet".

Deyan Sudjic, curatore della biennale e direttore del Design Museum di Londra, definisce l'imperfezione "perfetta" in quanto in grado di consentire al mondo del design, fedele specchio della realtà, di portare avanti i "sistemi instabili e processi ibridi", come un patrimonio di inestimabile valore in cui si può scorgere l'evoluzione della società stessa, e non solo di oggetti. La mostra infatti si allontana completamente dalla prevedibile tradizionale esposizione d'oggetti, volgendo l'attenzione ai processi, spesso imperfetti, in cui gli utenti vengono direttamente coinvolti.

La Biennale, infatti, non si riferisce soltanto al design in senso stretto, ma amplia il concetto alla progettazione, affrontando temi legati alla costruzione e al disegno architettonico ed urbano. Scrive Sudjic:

L'imperfezione è una nuova prospettiva su vecchie idee. Conferisce al concetto (...) di impermanenza, transitorietà e imperfezione una nuova espressione. (...) Si tratta di accettare il fatto che non crediamo più a un'utopia, ma troviamo ispirazione nel lavorare con la realtà disordinata della vita quotidiana. Quando la qualità della produzione della macchina è un dato di fatto, non c'è bisogno di perseguire la precisione e la ripetizione di se stesse. Diventa possibile introdurre la possibilità di una deviazione dalla norma percepita all'interno del processo. È molto più difficile lavorare con l'imperfezione che

22. Sudjic, D. [2012], Introduzione, in AA.VV., "Imperfection, Istanbul Design Biennial Catalogue" vol.1, IKSV, Istanbul (la traduzione è dell'autore).

23. Sudjic scrive: *Perfection is (...) conceptually straightforward.*

24. Tanyeli, U. [2012], Perfection, Imperfection, Reperfection, in AA.VV., "Imperfection, Istanbul Design Biennial Catalogue" vol.1.

25. La traduzione è dell'autore. *Although it provides this biennial with a main concept and a motto, the tension between perfection and imperfection does not only define Istanbul, but the whole modern architecture and urban planning history. (...) However, a modern approach, (...) does not accept this emancipatory transformation as a positivity. It discusses every social reality including architecture with a fear of loss. What is believed as being lost is a world, once meaningful and orderly, that could create aesthetical and social consensuses, full of possibilities to produce harmonies; ie. a perfect social and physical environment. (...) Beginning with the first theoreticians in*

con la perfezione. Per cercare di realizzare un oggetto perfetto occorre conoscere a cosa aspirare, durante la progettazione di ogni giuntura, la realizzazione di ogni cucitura, la modellazione di ogni superficie. Ma per cercare le qualità positive dell'imperfezione, non ci si può impegnare ciecamente in un processo o in un quadro concettuale ed aspettare il risultato che si desidera semplicemente attraverso l'esercizio di abilità, la persistenza o la coerenza. Ogni decisione è una scelta personale, non il risultato di una filosofia.²²

Sudjic definisce la maggiore sfida di una progettazione che guardi direttamente alle qualità dell'imperfezione il soddisfacimento di domande che riguardano la giustificazione delle decisioni in termini estetici. Se la perfezione, pur nella difficoltà di raggiungimento, rappresenta un obiettivo "concettualmente semplice"²³, nell'era della produzione di massa è divenuta un mezzo per produrre centinaia, migliaia, milioni di oggetti esattamente identici. Il termine stesso, nell'interpretazione di Sudjic, suggerisce l'esistenza di un "originale", conducendo alla produzione di "perfette copie" di qualcos'altro, a scapito delle qualità individuali specifiche del "nuovo". L'idea di "prototipo", "modello", non rivela alcun valore "originario", e soprattutto alcun valore "originale". L'esplorazione delle potenzialità "attrattive" dell'imperfezione implica quindi una maggiore presa di responsabilità, una maggiore esposizione da parte del progettista, rinunciando ad una tensione verso la perfezione che miri a produrre "ripetizione" indifferenziata, ed introducendo variazione ed individualità che sono come risultato di processi dialogici.

In uno dei più significativi testi del catalogo della mostra dal titolo "Perfection, Imperfection, Reperfection"²⁴, lo storico dell'architettura Tanyeli sottolinea come il "motto" della biennale, ovvero la "tensione tra perfezione ed imperfezione", al di là del diretto riferimento alla paradigmatica città ospitante, riguardi nel complesso l'architettura e la progettazione urbana nell'era contemporanea.

L'interpretazione data dallo storico turco descrive dunque il passaggio fondamentale dalla cultura d'inizio ottocento, tesa al "ritorno" a quel "mondo perduto" di "orderliness" architettonica, e la concezione moderna che "diagnostica" una realtà in "condizione di imperfezione in attesa di essere curata". L'attacco mosso da Tanyeli riguarda il persistere di una forma di "inconsapevolezza", legata alla tensione a perseverare in questa ricerca di perfezione, a cercare ancora "nuovi regimi di consistenza estetica", a "produrre ri-perfezione", poiché non si è ancora raggiunta la coscienza di essere in un mondo che vive una "condizione storica di costante e ordinaria imperfezione"²⁵. Il risultato, secondo Tanyeli, è di tendere a ricreare una "impossibile condizione di perfezione" che non è mai esistita nel passato e che non sarà mai raggiungibile nel futuro. A questo proposito richiama l'interpretazione nietzschiana espressa in "Al di là del bene e del male", attribuendo a questa "ricerca disperata" la causa della "schizofrenia" che contraddistingue la modernità, incapace di accettare i propri limiti. Questa dicotomia tra perfezione ed imperfezione ha come conseguenza una sorta di "senso della missione", che consiste nel voler "curare" l'ambiente, renderlo "ri-perfetto", ma tendendo ad una perfezione che è unicamente immaginaria. Le differenze, nella lettura di Tanyeli, consistono invece in "differenti modernità, differenti mezzi, differenti ibridità, ovvero differenti imperfezioni"²⁶.

> La Biennale diviene anche l'occasione per ragionare direttamente sulla costruzione della città attraverso la realizzazione del progetto inaugurale di Yona Friedman per l'Halic Center, a proposito del quale l'architetto e teorico franco-ungherese descrive l'imperfetto nella declinazione di non-finito, ponendo la sua posizione nei confronti del tema: "I believe that the city (or building) is not a 'finished product', but rather an endless process, with continuous transformations in every moment".²⁷

the early 19th century (...) the modern world was diagnosed as being in a condition of imperfection waiting to be cured. They intended to produce refection. Even when they left their obsession of regaining the world of architectural styles, they did not change their search for perfection. They are still working to found new regimes of aesthetical consistency. (...) They do not believe in that the modern world is just a historical condition of constant and ordinary imperfection.

26. La traduzione è dell'autore.

The result is to try to recreate an impossible condition that is perfect, which did not exist in the past and never will in the foreseeable future. This means to intend to build harmonious urban environments, homes that can hold everyday life perfectly well like a glove, or a universe of meaningful and authentic architectural forms, which are coded within the „place“ they are conceived. Theirs, however, is a desperate search.

27. Yona Friedman - The Halic Center, in Biennial Catalogue.

La complessità che contraddistingue la città di Istanbul rappresenta per Friedman il terreno ove sperimentare le relazioni tra le dinamiche sociali della contemporaneità e gli spazi ove queste relazioni si sviluppano. Nel progetto per Istanbul Friedman attribuisce all'acqua il ruolo di elemento di connessione tra le due metà, le porzioni est ed ovest della città separate dal Bosforo e dal Corno d'Oro, da cui trae origine il nome del progetto. Il Centro disegnato in occasione della Biennale, infatti, si espande incorporando una serie di ponti che connettono le due rive del fiordo. Il risultato è una macrostruttura definita "bridge-housing" flessibile ed adattabile alle esigenze della popolazione, secondo la tensione verso un'idea di architettura che corrisponda alle trasformazioni della città contemporanea. Il progetto persegue l'obiettivo della continuità con il tessuto urbano preesistente, instaurandosi come un presidio di relazioni spaziali, sottolineando il concetto di "processo", in grado di assimilare l'inevitabilità del cambiamento costante, e la necessità che questo venga introiettato dalla cultura artistica ed architettonica in particolare.

Il progetto per la Biennale si lega quindi direttamente alle "Utopie Realizzabili" del Friedman degli anni cinquanta. L'idea di "città globale", intesa come rete di nuclei urbani su scala planetaria affidava importanza primaria alle connessioni, attraverso le quali era possibile instaurare una sorta di equilibrio dinamico tra i differenti nuclei urbani, agendo secondo un principio di "vasi comunicanti": questo sistema introietta l'imperfezione costruendovi una strategia di continui adattamenti ove la tensione verso una forma di equilibrio pone il sistema in un costante stato di disordine. L'architettura diviene un sistema di organizzazione spaziale che si serve di forme di costruzione elementari e semplici principi di assemblaggio, al fine di ottenere un sistema aperto ed in continua trasformazione, un'architettura "mobile" che configura una città "spaziale"²⁸, ove l'imperfezione agisce come "libertà" di configurazione dello spazio entro le maglie di una grande struttura sovrapposta all'esistente.

28. Cfr. Maurizio Bortolotti, "Yona Friedman. The Halic Center".

> Un'altra riflessione interessante ai fini di un ragionamento sull'imperfezione si ritrova nell'ambito della sezione "Musibet", ovvero della "catastrofe", curata da Emre Arolat. L'artista belga Xavier Delory presenta dei montaggi fotografici attraverso la manipolazione digitale di immagini per creare architettura surreale, simbolo della società (e della città) imperfetta. I "progetti" che Delory definisce "urban forms" sono esplorazioni di un'architettura mutante, "a withdrawal into on ourselves and our formatted lives"²⁹, "un ripiegamento su noi stessi e le nostre vite formattate". Nelle sperimentazioni fotografiche Brussels diviene il campo di investigazione del senso della progettazione dello spazio contemporaneo, piattaforma per indagare la trasformazione delle città che evolvono secondo alcune caratteristiche ricorrenti, individuate da Delory entro quattro categorie: "gentrification", "barre d'ilot", "domino" e "facade". "Gentrification" affronta il tema dell'impatto dell'acquisto di proprietà appartenenti a comunità a basso reddito da parte delle porzioni più abbienti, determinando trasformazioni urbane repentine e spesso sottomesse alle logiche del mercato. "Barre d'ilot" tratta la questione dell'intrusione di tipologie come a blocco e a torre nei centri storici. "Domino" si riferisce al pensiero lecorbusiano. "Facade", infine, indaga i problemi relativi alla trattazione delle facciate che spesso costruiscono città "false".

> La mostra affronta anche il tema della "Adhocracy", struttura organico-adattiva volta alla gestione dell'imprevedibilità, attraverso la sezione curata da Joseph Grima, che attribuisce al termine il significato opposto di sistema gerarchizzato³⁰, proponendo il superamento di strutture rigide a favore dell'ibrido.

La bellezza contraddittoria di Istanbul diviene quindi l'incarnazione dell'imperfezione, rispetto alla quale le diverse sezioni della mostra si presentano come strumenti per la comprensione del caos, negli infiniti strati della città.

29. Delory

30. Grima, J. (2012, edited by).

Adhocracy, catalogue exhibition of the Istanbul Design Biennial, vol.3, Istanbul: IKSIV, pp. 88-89.

I.III Documenta 5. Indagine sulla realtà, Kassel 1972

> L'imperfezione come forma di protesta

Documenta 5 rappresenta una delle più significative edizioni della mostra di Kassel, diretta da Harald Szeemann e svoltasi dal 30 giugno all'8 ottobre 1972. Il sottotitolo della mostra, "Questioning Reality – Pictorial Worlds Today", tradotto in italiano come "Indagine sulla realtà", focalizza l'attenzione sul rapporto tra immagine e realtà, in relazione alla difficoltà di distinguere rappresentazione scenica e realtà concreta, nell'era dei mass media. Documenta 5 segna una rottura rispetto alle edizioni precedenti in termini di rigetto dei principi formali di esposizione, come sottolineava Szeemann nel concetto originario per la mostra espresso in "The 100-day event" nel 1970³¹. Szeemann, infatti, concepiva Documenta sia come una mostra basata su un evento che come una "istituzione", come un "laboratorio", "as a living organism"³² in cui esplorare le pratiche sociali come valori d'uso per l'arte contemporanea. Incentrata sul concetto di realtà, è anche la prima mostra in cui i generi artistici vengono ad essere parificati dal tema che aveva come scopo quello di dare indicazioni concrete sulla identità del presente attraverso le relazioni fra immagine e realtà. Il formato enciclopedico rompe le convenzioni gerarchi delle pratiche espositive e mira a tracciare sistematicamente le relazioni complesse tra le forme espressive contemporanee e le realtà dell'ordinario. Scrive ancora Szeemann:

31. Szeeman, 100 Days of Inquiry into Reality - Today's Imagery

32. Beti Žerovc, 'Making Things Possible: a conversation with Harald Szeemann', in MJ -Manifesta Journal, Number 1, 2003, p. 28

33. Ivi?

34.

Our aim is a Documenta as a place for programmed events, as space of interaction, as a walk-through event structure with shifting centers of activity. (...) Documenta 5 is not a static collection of objects, but a process of mutually interrelated events.³³

> Il progetto che maggiormente esplicita l'idea di imperfezione in questa mostra è sicuramente l'opera di Haus-Rucker Co., Oasis Nr. 7, detta anche Air Unit³⁴.

Il gruppo viennese propone una sorta di “attacco” all’edificio stesso sede della mostra, come reazione ai drammatici cambiamenti ambientali portati dall’età industriale. L’idea di “oasi” si riferisce infatti ad una struttura pneumatica del diametro di otto metri che sporge dalla facciata del Museo Fridericianum, accessibile al visitatore dall’interno dell’edificio attraverso una finestra. Il gruppo ha sviluppato l’idea di una struttura gonfiabile che potrebbe servire come forma adeguata per l’edilizia abitativa nelle nuove difficili condizioni di vita. Una passerella in tubolari d’acciaio protesa da una finestra dell’edificio storico di Kassel reggeva un anello d’acciaio come supporto dell’involucro a “bolla”. All’estremità di questa sorta di ponte, un’amaca retta da due palme simboleggiava una nuova possibile quanto paradossale condizione abitativa. La struttura sferica è un dispositivo protesico che si colloca in un terreno transizionale tra arte e architettura, ponendosi come sperimentazione architettonica volta anche al cambiamento sociale. Il progetto “pneumatico” ha infatti lo scopo di contrastare l’accettazione passiva della realtà, alterando l’esperienza di spazi pubblici e privati, evocando un “senso di estraneità” che al tempo stesso diviene profondamente contemplativa, e configurandosi come modello per scenari futuri di vita “mobile”. L’architettura diviene quindi dispositivo temporaneo, quasi “monouso”, acquisendo il valore simbolico e letterale di strumento per promuovere nuovi modi di percepire e vivere la realtà, e fare dell’imperfezione una strategia operativa. Questi mini-ambienti sono “sfere di sopravvivenza” che portano alle estreme conseguenze i concetti di transitorietà ed adattabilità in architettura, sovvertendo il punto di vista e promuovendo nuove strategie di occupazione spaziale. I visitatori, non più passivi osservatori, acquisiscono un ruolo essenziale, divenendo parte integrante dell’installazione come in una performance, ragionando ancora sull’ambiguità tra realtà e “stage”. Questa sorta di estraniamento contemplativo la si può ritrovare nelle recenti “ricette urbane” di Santiago Cirugeda³⁵.

35.

> Il secondo esempio che si vuole indagare nelle cronache di Documenta 5 è costituito dalle sperimentazioni fotografiche di Bernd e Hilla Becher nell'area della Ruhr. La coppia di artisti tedeschi opera attraverso la fotografia per documentare anonimi manufatti industriali dismessi dell'otto e novecento nell'area di Siegen e del bacino della Ruhr. Il risultato è contenuto in delle "griglie" nelle quali gli edifici vengono catalogati per "tipologia", mostrando come siano profondamente variabili a seconda del contesto storico e geografico con il quale si relazionano. Bernard Betcher descrive i loro montaggi fotografici come strumenti atti ad evidenziare le relazioni tra gli elementi:

My first intentions were to photograph the objects -the non-architectural industrial structures- and then to cut the pictures out, to paste them together as montages, as collages. [...] Then we saw that if the photographs are placed side by side, they begin to relate. You can very well perceive things that differ little from each other as individual elements, if you assemble them in groups. [...] Only when you put them beside each other do you see their individuality.³⁶

Attraverso tagli e montaggi, catalogando le immagini in delle griglie che anche forme di collage, i Becher ricorrono quindi ad approcci simili a quelli delle scienze biologiche³⁷. È proprio attraverso la ripetizione ed il confronto che si conferisce significato agli oggetti anonimi, fotografati frontalmente e in condizioni atmosferiche che evitino situazioni complesse di luci ed ombre, proprio per sottolineare questo carattere neutro che contraddistingue i manufatti in abbandono. Questa evidente "imperfezione" che caratterizza i manufatti dismessi rifiuta ogni tipo di estetizzazione:

36. B. Becher, 2002

37. Cfr. Anonymous Sculptures: A Typology of Technical Construction; Becher, Bernd, and Hilla Becher. Bernd & Hilla Becher: Typologies. Edited by Armin Zweite. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

The objects that interest us have one thing in common, in that they were built without any attempt at aestheticism. The attraction of these objects for us, lies in the fact that

buildings with an inherently similar function occur in such a multitude of forms. With the aid of photography we are trying to classify and compare these forms³⁸.

L'analisi anatomica cui viene sottoposta la città conferisce dunque la possibilità che questa venga identificata con un corpo vivente in cui i dati biologici non rappresentino un mero "corollario" ma il punto centrale coinvolgendo anche le parti inerti in questa transizione da spazi in uso ad artefatti appartenenti ad un passato sempre più recente³⁹.

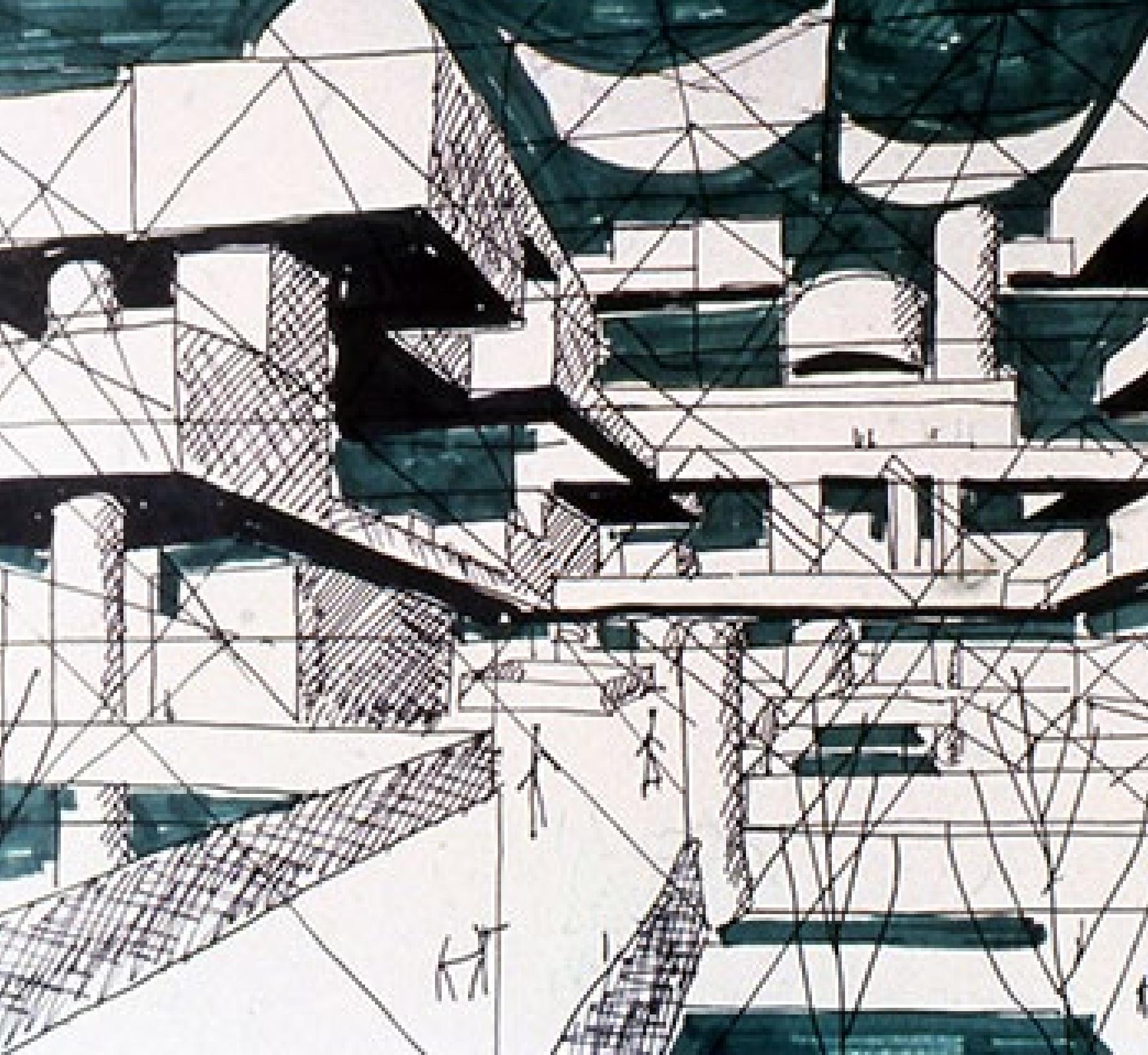
Vengono di seguito introdotti brevemente alcuni passaggi volti a trarre ulteriori spunti di riflessione dalla mostra del 1972. Ai fini della trattazione sull'imperfezione nella costruzione dello spazio, risulta significativa la performance di Vito Acconci "Cross Fronts- Transaction Arena" nella quale Acconci, bendato tra il pubblico, ripeteva continuamente: "I have to keep telling myself: don't let your attention wander...Think of yourself...think of yourself in terms of size and shape...break yourself apart...put the parts in different order... react to yourself...bring yourself together"⁴⁰, rifugiandosi negli interstizi offerti dallo spazio architettonico e dagli oggetti. L'opera di Acconci esprime infatti il rapporto tra il corpo (questa volta corpo fisico, biologico, umano), e lo spazio in cui questo corpo si muove, acquisendo consapevolezza della sua misura "volumetrica", parassitando l'architettura dall'interno per ottenerci "riparo". Un altro dato interessante è il rifiuto di Robert Smithson a partecipare alla mostra, contrapponendosi all'ideologia secondo la quale ogni area della sfera sociale possa essere definita come arte, in base all'autorità istituzionale del curatore. Smithson scrive comunque un articolo per il catalogo, accusando l'istituzione di "cultural confinement"⁴¹. Punto culminante della mostra è il logo grafico progettato da Edward Ruscha su commissione di Szeemann, raffigurante formiche disposte a comporre la parola "Docu / menta" e il numero "5".

38. B. e H. Becher

39. Cfr. Marini S. (2011), Placements. Architectures of a Neo-Neorealism, in Bertagna A., Marini S. (a cura di), The Landscape of Waste, Skira, Milano, pp. 27-30.

40. Acconci

41. Smithson, R. (1972), Cultural Confinement, Catalogue Documenta 5, e in Artforum ottobre 1972 e nel catalogo di Documenta, e ancora in Smithson, R. (1996), The Collected Writings, a cura di Jack Flam, University of California Press, Berkeley, pp. 154-156.



2

Progettare l'imperfezione



GENERAL
MOTORS

By - [unclear] - 6-7-71

2.1

Interferenze

Le strategie del bíos

Il primo punto della tassonomia è costituita dalle “interferenze”. Affrontando la narrazione delle “strategie del bíos”, si ricorre infatti al termine “interferenza” liberando la metafora biologica dell’architettura dalle vocazioni formali e prendendo in considerazione i concetti. Il capitolo sulla città “viva” si chiude infatti con tre termini usati in architettura che rimandano alla biologia ed in particolare ai rapporti simbiotici: commensalismo, mutualismo, parassitismo. L’utilizzo del termine “interferenza” si riferisce ad uno degli “effetti” dell’immissione di un “corpo” nuovo in una struttura preesistente. Come si è evidenziato in precedenza, Michel Serres, nel testo *Le Parasite*, aveva definito tre declinazioni del parassita¹. Una delle interpretazioni attribuisce direttamente al parassita il significato di “rumore”, “interferenza” nella comunicazione, legandosi alla dimensione concettuale insita nel termine e direttamente applicabile all’architettura e allo spazio urbano. Questo passaggio consente un “ritornare al biologico” al fine di derivarvi “una strategia lontana da simbolismi e improntata soprattutto a leggere, codificare e immettere relazioni urbane sullo strato esistente.”² Nelle teorie architettoniche, il tema dell’interferenza viene affrontato da Koolhaas, anche in questo caso con riferimento al parassita, quindi con un rimando alle strategie della biologia. Pur essendo legata sicuramente alla piccola dimensione, l’interferenza può intervenire sul sistema esistente operando una “sovversione” grazie alla vocazione virale che può produrre forme di contaminazione alla scala urbana. Derrida aveva a questo proposito descritto una “teoria” del parassita nel sistema linguistico con il titolo “Subverting The Signature”³, sovvertire la scrittura. Il paradigma biologico viene quindi incorporato all’interno dei processi, e si esprime attraverso il loro grado di indeterminazione ed imprevedibilità, la loro tendenza “naturale” ad evolversi. Abbandonati i tratti della metafora, l’imperfezione è vitale (e virale) per principio. L’immissione di un corpo nuovo rappresenta in questa ottica un elemento eccezionale che innesca una trasformazione attraverso una destabilizzazione del sistema che diviene veicolo per la

1. Cfr. Marini, S. (2009), *Architettura Parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata.

2. Ivi, p.43.

3. Derrida, J. (1990), *Subverting the Signature. A Theory for the Parasite*, in “Blast Unlimited”, n.2, pp.16-21.

ricerca di un nuovo equilibrio, dinamico ed evolutivo. La forza invasiva dell'interferenza si mostra nella possibilità, messa in campo da queste strategie, che l'*hostis* prenda il sopravvento sulla struttura *hospes*, e che quindi la sua logica, pur agendo per iniezioni puntuali, induca un sovvertimento propriamente urbano.

I progetti presentati possono essere suddivisi ulteriormente in tre specificazioni della strategia dell'interferenza, sfumando progressivamente dall'idea dell'interferenza come corpo isolato che si sovrappose a strutture architettoniche esistenti, all'idea di contaminazione urbana:

Monadi:

- Mario Ridolfi, Sopraelevazione del villino Alatri in via Paisiello, Roma, 1948-1952
- Coop Himmelb(l)au, Falkestrasse 6, Vienna, 1989

Dissezioni:

- Coop Himmelb(l)au, Ronacher Theater, Vienna 1987
- Tadao Ando, Attico a Manhattan, New York 2002

Virus:

- Haus-Rucker Co., Rooftop Oasis Structures, 1971-73
- Bernard Tschumi, Urban Glass House of the 21st Century, New York, 1999



Mario Ridolfi

Sopraelevazione del villino Alatri in via Paisiello, Roma, 1948-1952

La scelta di aprire questa sezione delle strategie con la sopraelevazione Alatri di Ridolfi¹ a Roma affida al progetto il ruolo di esempio paradigmatico dell'interferenza alla scala dell'oggetto architettonico, pur rendendo necessari alcuni chiarimenti riguardo la sua "classificazione" entro le strategie del bios. L'aggiunta realizzata da Ridolfi, infatti, sfrutta un principio non esplicitamente "parassitario" ma che presenta una vocazione organica nell'interpretazione della preesistenza ed una potenziale vocazione alla ripetizione "virale" del principio applicato per il villino del 1928 nel rapporto con una Roma imperfetta in costante crescita, che pone l'evidente necessità di sovvertire le strategie del "costruire nel costruito". Portoghesi definisce l'estensione ridolfiana "un urlo di rabbia"², e Ridolfi stesso esplicita i suoi intenti nel rifiuto di regole fisse e schemi rigidi, con particolare rilevanza all'interno della città consolidata: "Amici miei, noi balbettiamo, perché in periferia siamo diventati dei cafoni [...] ma entrando dentro la cinta muraria, dovevamo metterci al passo col nostro linguaggio, che purtroppo avevamo perduto"³. A via Paisiello l'aggiunta dichiara una cesura netta nei confronti della preesistenza: la superficie di copertura del corpo originario viene opportunisticamente sfruttata come nuovo suolo sul quale disporre la nuova architettura. In contrapposizione con l'edificio in stile "sottostante", i nuovi volumi evitano qualsiasi rimando: alla compattezza muraria della preesistenza si oppone un'articolazione dei tre piani aggiunti che sbalzano rispetto al cornicione, e la struttura puntiforme sfrutta le fondamenta continue in muratura della costruzione originaria. In questa prospettiva è possibile rileggere i molteplici disegni dei quali si serve Ridolfi per documentare il progetto, come su strati geologici di segni sovrapposti i livelli aggiunti si "poggiano" su quelli originari, e ai giunti tra le due costruzioni è affidato il ruolo di congiungimenti tra due dimensioni temporali in contrasto.

1. A questo proposito si vedano: Dal villino alla palazzina. Roma 1920/40, "Metamorfosi", 8/1986.

La palazzina romana negli anni Cinquanta, "Metamorfosi", 15/1990.

2. Portoghesi, P.

3. Ridolfi, M. (1960), *Amara Confessione*, in "La casa" n. 6, p. 225.

Coop Himmelb(l)au, Falkestrasse 6, Vienna, 1989

Nel progetto dello studio Coop Himmelb(l)au per l'attico a Falkestrasse, lo "scontro" espresso da Ridolfi nei confronti del barocchetto romano a via Paisiello si trasforma in un vero e proprio "attacco"⁴ architettonico dalle sembianze biomorfiche. L'imperfezione della Vienna storica si traduce per Prix e Swiczinsky in una strategia progettuale ambigua nel suo porsi al tempo stesso da un lato come veicolo corporeo, estensione "naturale", e dall'altro come proiezione della metafora del caos, riconoscimento della "catastrofe storica"⁵. La "destabilizzazione" del corpo da cui trae origine la forma architettonica⁶ si scontra quindi con l'immagine di stabilità che contraddistingue l'edificio storico aggredito. Tornando alla coppia *hospes/hostis*, l'attico viennese è dichiaratamente ostile, ma non indifferente: la "contaminazione" si risolve in una contrapposizione tra vecchio e nuovo che rappresenta una forma distorta di connessione.

A proposito del "Rooftop Remodeling" di Falkestrasse, Mark Wigley definisce questo processo progettuale "apparentemente caotico", in grado di "distorcere" e "compromettere" la stabilità della costruzione originaria, ma soprattutto introduce il concetto che questo tipo di operazione possa avere carattere "infettivo"⁷. La relazione tra "corpo" e architettura acquisisce connotati che conducono dunque oltre il riferimento alla metafora organica, consentendo di rileggere in questo progetto di dimensioni limitate una fortissima vocazione urbana, una potenziale estendibilità del corpo "fino a includere l'intera città".

Il progetto del gruppo viennese diviene quindi, al di là delle connotazioni "commerciali" dell'intervento, emblema dell'impossibile relazione pacifica e "accomodante"⁸ tra la fissità della città storica e l'inevitabile imperfezione delle intrusioni del nuovo, che si esprime nel dinamismo e nella transitorietà della struttura aerea, "diviene occasione di destabilizzazione, e non più di conferma dei sistemi vigenti nella città"⁹, della sua "perfezione" ormai in crisi.



4. Vidler definisce l'architettura del gruppo viennese *un attacco senza compromessi dello 'status quo' architettonico*, Vidler, A. (2000), *Wrapped Space. Art, architecture and anxiety in modern culture*, The MIT Press, Cambridge; trad. it. (2000) *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia Books, Milano, p.151.

5. Ivi, p. 152.

6. Wigley, M. (1988), *Coop Himmelblau*, in *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, p.80.

7. Vidler, A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. (2006), *cit.*, p.86

8. Ivi, p. 91.

9. Marini, S. (2009), *cit.*, p.183.



Coop Himmelb(l)au, Ronacher Theater, Vienna 1987

Nel progetto di Coop Himmelblau per il Ronacher Theater¹⁰ la “perfezione” del teatro classico viene sovvertita attraverso una deformazione spaziale ottenuta innestando una struttura complessa che avvolge e sovrasta l’edificio. Il progetto viene elaborato per un concorso nel quale il gruppo viennese risulta vincitore, ma sarà respinto dall’amministrazione e mai realizzato. Prix e Swiczinsky progettano una struttura che avvolge l’edificio dall’interno ed emerge drammaticamente dalla copertura. Il corpo dinamico si sviluppa attraverso un volume interno a più livelli che costituisce un sistema di assemblaggio flessibile per le scene, ed aggiunge degli elementi sulla facciata storica dell’edificio come collegamenti verticali per la struttura aerea aggettante, accentuando il contrasto tra vecchio e nuovo. Sorkin interpreta le scelte di Coop Himmelblau attraverso il riferimento alle concezioni di Jacob Moreno per il “Theater of Spontaneity” e allo “Space Stage” (Raumbühne) di Kiesler che annuncia la “morte” del teatro al quale attraverso l’architettura vuole dare una “splendida sepoltura”¹¹. Nello stesso anno scrivono “The dissipation of our bodies in the city”: quindi è la città protagonista, mediante la “dissipazione” dei suoi corpi architettonici, che conferisce straniamento e distanza. Attraverso il progetto il teatro viennese si appropria della città facendone la sua scena. La tensione verso lo spazio urbano agisce quindi su due livelli, fisico e simbolico, come manifestazione dei loro intenti: “Siamo stanchi di vedere Palladio e altre maschere storiche. Perché non vogliamo un’architettura che escluda tutto ciò che disturba.” È interessante notare che nel 2005 l’amministrazione viennese bandisce un nuovo concorso per il teatro, i cui vincitori, Domenig & Wallner, realizzano una sopraelevazione, portata a compimento nel 2008, che conserva la vocazione del teatro open-air ma opta per un’architettura che, attraverso un parallelepipedo vetrato disposto sulla copertura, si mostra al di fuori “ridotta e discreta”.

10. Cfr. Coop Himmelb(l)au (1988), *The power of the city*, Georg Büchner, Vienna, p. 95.

11. Sorkin, M. (1991a). *Exquisite Corpse: Writings On Buildings*, Verso, New York, p.349.

Tadao Ando, Attico a Manhattan, New York 2002

Il progetto di Tadao Ando¹² per un grattacielo newyorkese degli anni Venti rappresenta un'evoluzione del "parassita" architettonico, attraverso operazioni invasive che non si limitano alla "superfetazione" delle strutture esistenti, ma ne sconvolgono l'assetto originario anche attraverso interventi di piccola scala. Si tratta di una proposta di ampliamento in altezza che da un punto di vista compositivo e tipologico rovescia i dettami consolidati.

Il volume trasparente posto in cima al grattacielo si configura come una sorta di dispositivo spaziale appoggiato alla struttura preesistente. Lo slittamento del corpo stretto e lungo innestato e la "precarietà" della sua posizione, in bilico sulla sommità dell'edificio dal quale è in parte aggettante, costituiscono le scelte strategiche volte a conferire una sorta di estraniamento alla nuova aggiunta. Il giardino pensile che Ando sviluppa attorno al volume posto in cima contribuisce alla costruzione di un microcosmo "altro", divenendo parte stessa della città, ma ad una quota ed una scala del tutto differenti.

A contribuire a questa "dissezione" della "monumentalità" violata del grattacielo tradizionale, con un ritmo ordinato ed una ripartizione della facciata altrettanto canonica, è un secondo volume, analogo al primo per materiale e proporzioni,. Questo parallelepipedo trasparente penetra attraverso la massa dell'edificio, fuoriuscendo da una facciata con un oggetto che segue una direzionalità contrastante con le geometrie della struttura ospitante. In questo caso è la rotazione del corpo a conferire un senso di separatezza rispetto alla struttura principale. L'intervento di Ando è esemplificativo delle potenzialità dell'immissione di corpi anche di piccole dimensioni, ma che divengono invasivi e "parassitari" per posizione e carattere. La relazione di analogia stabilita tra i due nuovi corpi definisce una sorta di "secondo" sistema, autonomo e dipendente dal vecchio corpo al tempo stesso.



12. Cfr. Tadao Ando Architect & Associates, *Attico a Manhattan*, in "Next", La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2002.



Haus-Rucker Co., Rooftop Oasis Structures, 1971-73

Le strutture di Haus-Rucker costituiscono una sorta di “oasi” di perfezione “rinchiusa” entro un microcosmo astratto e al tempo stesso distribuito sulla città esistente. Manifestazioni di una “natura” artificiale in città, questi involucri effimeri ricordano una sorta di perfezione originaria, ma al tempo stesso si pongono come elementi in grado di rivelare lo stato di “crisi” della città proprio per la loro posizione. La contraddizione delle strutture di Haus-Rucker consiste proprio in un senso di intimità nello spazio pubblico: le membrane che costituiscono gli involucri di queste architetture isolano dal mondo esterno ma al tempo stesso la loro trasparenza porta questo paradosso alle estreme conseguenze essendo volta a ristorare le interazioni, per “alimentare un sentimento di estraneità, e cercare questa sensazione di volta in volta, questo è il principio più importante”¹³.

Diviene quindi fondamentale il ruolo di queste architetture all’interno del contesto urbano, ma anche la loro capacità di essere rimosse, trasportate: in una sorta di enfasi sull’impermanenza, lo spazio appare astratto dalla storia e posizionato in un futuro senza tempo. Nell’espone la struttura sottostante, l’architettura passa da prodotto a processo: l’artificio tecnico diviene parte dell’immagine estetica complessiva.

È evidente che il fascino per la macchina chiaramente espresso riprende l’estetizzazione delle tendenze Futuriste, ma con un essenziale ribaltamento: è la macchina a trasformarsi in corpo, e non più viceversa. Analogamente, anche la ripresa delle forme e dei concetti organici risaliva già all’inizio del XX secolo, ma le innovazioni in termini di materiali e tecnologie, affidano alle strutture pneumatiche un dato “corporeo” estremamente innovativo: non più la perfezione di una macchina “gonfiata” automaticamente, ma l’imperfezione e l’imprevedibilità di un corpo che respira.

13. Feuerstein, G. (1988), *Visionäre Architektur : Wien 1958 – 1988*, Ernst, Berlino, pp.90-92.

Bernard Tschumi, Urban Glass House of the 21st Century, New York, 1999

Il progetto teorico di Bernard Tschumi per la New York del XXI secolo, porta alle estreme conseguenze i concetti di diffusione “virale” di elementi di piccole dimensioni che dialogano con la città imperfetta esistente costruendone un layer sovrapposto di elementi puntuali. La ricerca di una nuova spazialità si fonda sull’inserimento nella città esistente di un prototipo della residenza per il futuro, ponendosi come alternativa al dilagare delle periferie. Si configura infatti un “modello” architettonico che rifugge da ogni perfezione perché dialoga con “quello che c’è già”, innestandosi negli “ultimi” spazi che la koolhaasiana metropoli della congestione per eccellenza lascia ancora disponibili al progetto: le superfici dei tetti della città. Tschumi descrive il progetto come una struttura urbana in grado di rispondere al desiderio di “spazio infinito” nella metropoli densa, configurando una possibilità alternativa all’abbandono della città attraverso un’esperienza urbana che “sposta” l’attenzione sulla città attraverso la residenza che esiste simultaneamente “dentro” e “al di sopra” di essa¹⁴.

La “Glass House in the Sky” di Tschumi è urbana in quanto la separazione interno/esterno è affidata ad una membrana vetrata. La casa diviene quindi uno “strato” sulla città, che non intacca la “materia” dell’esistente, disponendovisi al di sopra come se si trattasse di un territorio già divenuto archeologico. La città futura si comporta quindi come un “layer” in sovrapposizione, materializzando il bisogno di ulteriore spazio attraverso il ricorso ad una strategia che opera per punti, ma stabilendo una rete di elementi di piccole dimensioni che nell’invenzione di Tschumi sono tra di loro interconnessi proprio dalla figuratività, dall’appartenenza ad una sorta di cyberspace in cui i punti luminosi rappresentano l’esito della dissoluzione dello spazio fisico che si concretizza nella ricerca di uno spazio “altro”.



14. Cfr. Tschumi, B. (2003), *Tschumi*, a cura di G. Damiani, Rizzoli/Skira, Ginevra-Milano



2.2

Arcipelaghi

Le strategie del disordine

La strategia degli “arcipelaghi” agisce attraverso entità incomplete in tensione continua, ricomposte in equilibrio. Rispetto all’evoluzione delle “interferenze”, che possono acquisire un carattere di contaminazione virale diffondendosi nello spazio urbano, consiste in una sorta di coerenza strutturale, ove i rapporti di prossimità e di distanza divengono fondamentali per l’equilibrio del sistema. Pur trattandosi ancora di una strategia che opera per interventi puntuali, e non ancora sistemici, questo meccanismo urbano non opera più per frammenti, ma “entità”.

L’arcipelago può essere descritto come una “condizione ove le parti sono separate e al tempo stesso unite dal terreno comune della loro giustapposizione”¹. La caratteristica principale che contraddistingue questa strategia può essere quindi individuata nello “scontro tra parti le cui forme sono finite eppure, in virtù della loro compiutezza, risultano in costante relazione reciproca e con il ‘mare’ che le cinge e le delimita”².

Il riferimento imprescindibile cui si deve la scelta del termine arcipelago riguarda le definizioni di Ungers. La morfologia urbana di Berlino, frammentata e differenziata, consente ad Ungers di individuare un sistema di vuoti che conducono alla metafora della città come arcipelago, le cui isole urbane sono caratterizzate da una riconoscibilità dovuta alla “una identità conforme alla loro storia”³. Il negativo di questa città è l’arcipelago verde, parchi infrastrutture e terreni agricoli con residenze per decongestionare la città.

“L’idea sovraordinata” che lega insieme tutte le parti è la memoria collettiva, per cui il tempo diviene componente essenziale nel ragionamento di Ungers.

La consapevolezza storica diviene l’unica possibile fonte dalla quale può scaturire il nuovo, l’architettura è sempre inserita in un continuum temporale, storico.

Si definisce in quest modo una “città nella città” a più scale e su più livelli interpretativi:

1. Aureli, P.V. (2001), *The Possibility of an Absolute Architecture: The archipelago city and its project*, The MIT Press, Cambridge. Le traduzioni sono dell’autore.

2. Ibidem.

3. Ungers, O.M., *La città nella città*, in “Lotus”, n.19, p. 86

The notion of the archipelago city, consisting of 'cities within the city' are relevant for a specific view of the role of architecture within the city (as formal and formative), and thus merit some further investigation⁴.

Koolhaas descrive l'intervento di Ungers:

A "Green Archipelago" proposed a theoretical Berlin whose future was conceived through two diametrically opposed actions – the reinforcement of those parts of the city that deserved it and the destruction of those parts that did not. This hypothesis contained the blueprint for a theory of the European metropolis; it addressed its central ambiguity: that many of its historic centers float in larger metropolitan fields, that the historic facades of the cities merely mask the pervasive reality of the un-city.⁵

I progetti che proposti come esemplificazioni della strategia degli arcipelaghi possono essere distinti in tre categorie, che operano rispettivamente con sistemi urbani sovrapposti all'esistente, aree dismesse riconfigurate attraverso "costellazioni" di interventi, arcipelaghi "doppi" che agiscono nello spessore della città, dialogando con il "sopra" ed il "sotto" dello spazio urbano:

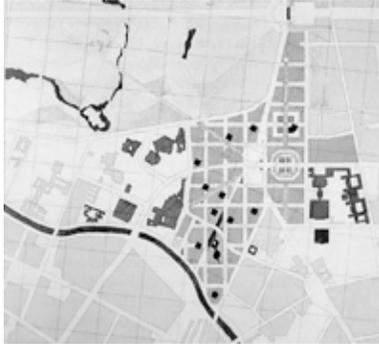
- Ungers, Progetto per Potsdamerplatz, Berlino, 1991
- Peter Noever, MAK over Vienna, 2009

- Rem Koolhaas, Zeche Zollverein, Essen, 2005
- Eric Owen Moss, Culver City, Los Angeles, 1986 - in esecuzione

- Lebbeus Woods, Underground Berlin, 1988 / Berlin Free Zone, 1990
- Coop Himmelblau + Gruppo di ricerca dell'Univeristà degli Studi di Perugia, Walking through History, Perugia, 2008-200

4. Ibidem.

5. Koolhaas, R. (1995), *Imagining Nothingness*, in Koolhaas, R, Mau, B. (1995), "S.M.L.XL.", Rotterdam, pp.198-203.



Ungers, Progetto per Potsdamerplatz, Berlino, 1991

Il progetto di Ungers per Potsdamerplatz viene considerato paradigma della strategia dell'arcipelago come ricomposizione di frammenti attraverso la sovrapposizione di un sistema di punti in connessione volto a risignificare un brano urbano svuotato di senso e di uso. La piazza berlinese, un tempo nodo attivo della metropoli, poi luogo di guerra, si presenta ad Ungers come un territorio di abbandono, di sopraggiunta imperfezione. L'esempio di Potsdamerplatz contiene ancora una vocazione alla ridefinizione di un "ordine", ma anticipa alcuni fondamentali principi di "flessibilità" dell'impianto immesso. Ungers riconosce l'imperfezione come dato costitutivo della città in quel momento temporale, e si pone un obiettivo che "consiste nel trovare i luoghi nel caos della città, nel dare loro un nome e nello sviscerare le loro peculiarità"¹². L'accettazione del "caos" diviene quindi il punto di partenza per il progetto:

Ciò che si è formato dal caso, dalla costrizione, dalla scarsità viene accettato e messo alla base come uno sfondo. Dagli elementi e dalle componenti preesistenti, dai frammenti e dai brandelli si costruisce e si sviluppa una nuova, diversa struttura urbana, si costruiscono e si sviluppano luoghi e piazze.¹³

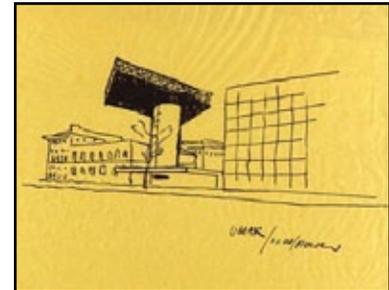
Ai tre sistemi sovrapposti individuati nella struttura del luogo (i tracciati viari, la maglia ortogonale degli isolati storici della Friederichstadt, e la griglia della parcellizzazione della Tiergarten) Ungers "aggiunge" un impianto complesso, unitario e diversificato, attraverso l'immissione di un "arcipelago" di edifici alti collocati liberamente. Emerge quindi la possibilità che il progetto instauri nei luoghi una propria logica, una logica "altra" in grado di porsi come riconnessione di entità isolate. L'arcipelago diviene quindi un sistema di relazioni, aperto e mutevole, che trae origine dalla vocazione alla stratificazione propria dell'esistente.

12. Ungers, O.M., Vieths, S. (1997), *La città dialettica*, Skira, Milano, p.19.

13. Ibidem

Peter Noever, MAK over Vienna, 2009

Il progetto di Peter Noever per l'espansione del MAK di Vienna rappresenta un paradigma del rapporto tra tempo e progetto dell'imperfezione. Lo scopo dichiarato dall'ex direttore artistico è di preparare il Museo di Arti Applicate ai decenni a venire: "With the implementation of these constructional measures, the MAK will be ideally prepared for coming developments so as to be able to fulfill its historical mission also in the future"⁹. Nel 2009 Peter Noever e Michael Embacher pubblicano infatti uno studio per un disegno complessivo dal titolo "MAK over Vienna. Feasibility Study. Repair, Intervention and Expansion", con l'intento di compiere un "salto audace" per condurre la città all'effettivo presente. Il progetto viene inteso come "unique statement", pur costituendosi di una serie di punti di intervento differenti: un centro per l'architettura, uno spazio per la Collezione del XX e XXI Secolo, e un "terminal" espositivo sul Danubio, che rappresenta l'"espansione" dell'arte verso i luoghi della collettività. Accanto al museo, una nuova "piattaforma" costituisce il vero e proprio elemento urbano di connessione dell'asse tra la città interna ed il quartiere Mitte. L'unica parte realizzata è la riconversione della ex torre per la contraerea nel parco di Arenberg, da destinare a museo interattivo di arte contemporanea, un progetto che dialoga con il tempo sotto un duplice punto di vista: la struttura ospitante in stato di abbandono, che Noever definisce "windowless monolithic building", viene "riciclata" e "parassitata" al fine di renderla flessibile al nuovo uso conferendo al museo la memoria della Vienna industriale e tornare a svolgere un ruolo attivo e produttivo per la città, dall'altro la Contemporary Art Tower si inserisce in un sistema di relazioni a scala urbana proiettate in un ampio arco temporale. A di là della trasformazione delle relazioni spaziali interne al manufatto, viene quindi disegnata una rete territoriale volta ad affermare la presenza del MAK "su Vienna", come suggerisce il titolo del progetto "MAK über Wien".



9. Cit. Peter Noever. Il passaggio è tratto da un articolo apparso sul quotidiano austriaco *Der Standard*, del 28 agosto 2009, Vienna.



Rem Koolhaas, Zeche Zollverein, Essen, 2005

Il progetto di Rem Koolhaas per la laveria di carbone nella miniera di Zollverein introduce un salto di scala nelle dinamiche dell'imperfezione, definendo la transizione dalle "interferenze" agli "arcipelaghi". Oltre al dato scalare, il progetto di Koolhaas risulta rappresentativo del rapporto tra l'imperfezione e il tempo. Nella trasformazione dell'ex complesso industriale di Essen⁶, oggi Museo della Ruhr, il ricorso alla metafora dell'arcipelago è da intendersi come costellazione di elementi architettonici in grado di assumere valore urbano coinvolgendo una porzione di territorio significativa sotto il profilo posizionale, dimensionale e simbolico. I "punti" che costituiscono l'arcipelago sono costituiti dai lotti industriali dismessi, ove la componente temporale diviene fondamentale nel passaggio dallo stato di abbandono, dalla condizione di "scarto" in cui versavano le strutture dopo la loro dismissione degli anni ottanta, al processo di riciclo attivato da Koolhaas agendo sulle architetture di questo sistema e sulle relazioni, da ripristinare o in alcuni casi da progettare, tra queste "rovine" moderne.

Koolhaas introduce quindi un doppio sistema di connessioni con lo scopo di trasformare i "reperti" di un passato recente in una macchina urbana attiva, dinamica proprio perché imperfetta nella sua ibridazione di tempi diversi e diversi usi.

Questa duplicità che caratterizza il dispositivo di relazione degli elementi si lega infatti al carattere duale dei tempi di queste architetture: il primo sistema riprende la memoria produttiva del luogo attraverso la riattivazione dei vecchi sentieri e binari in disuso, il secondo rappresenta invece il livello del tempo anche imprevisto, e si sviluppa attraverso un complesso sistema di monorotaie e percorsi sopraelevati, riprendendo gli originari tragitti del carbone, in modo che la struttura divenga museo di se stessa assolvendo quindi un compito di comunicazione del tempo passato e di protensione verso il futuro.

6. Cfr. AA. VV. (2010), *Essen for the Ruhr. European Capital of Culture, 2008*. in "Essen for the Ruhr. Book 1", Bochum.

Eric Owen Moss, Culver City, Los Angeles, 1986 - in esecuzione

Il progetto di Owen Moss per Culver City¹⁰ rappresenta l’emblema del progetto “eterno”, la cui relazione con il fattore tempo risulta fondamentale nella “ripetizione di continue incursioni” che definiscono la sequenza di interventi puntuali. Il sistema concepito da Moss per l’area industriale dismessa dell’Hayden Tract, in fase di realizzazione da oltre venti anni, procede per frammenti in un tempo diluito, divenendo espressione della città contemporanea in costante metamorfosi, in una sorta di “ritorno della dimensione temporale (...) in veste anti-storicista”. Nel progetto di Moss si ritrova la dicotomia hospes/hostis, hemlich/unhemlich, ove egli stesso attua due diverse strategie, definite appunto friendly/unfriendly, nei confronti degli edifici esistenti coinvolti nel processo di ristrutturazione, e quelli che invece restano esclusi dal sistema: “struttura e spazio (...) sembrano mostrare qualità del tutto opposte alla stabilità. Lo ‘spazio’ di Moss con la sua geometria, è dinamico, ‘flessibile’ e instabile”¹¹.

Un doppio livello concepisce il progetto: lo strato continuo, che si sviluppa al livello del suolo e che attraverso la realizzazione di un parco connette i “punti”, che sono invece costituiti da elementi eccezionali, corpi in bilico tra finito e non-finito, tra assimilazione dell’esistente e manifestazione di un mutamento quasi organico, dell’“attacco” nei confronti delle strutture originarie anonime. La scala non è più quindi quella del singolo oggetto ma del sistema strategico di relazioni urbane.

Gli edifici industriali dismessi vengono in parte conservati, ridotti all’ossatura strutturale nella quale vengono “incastonati” i nuovi interventi.

L’arcipelago disegnato da Moss diviene quindi “prototipo” ripetibile anche in contesti differenti, ed evidenzia la contraddizione e la sfida del progetto che cerca ancora una forma di controllo, pur avendo metabolizzato la disarmonia ed il disordine.



10. Cfr. Owen Moss, E. (2001), *A.R. City*, in “Lotus”, n.109.

11. Vidler, A. (2000), *Oltre il Barocco. Eric Owen Moss a Culver City*, in “La deformazione dello spazio”, *cit.*, p.155.



Lebbeus Woods, Underground Berlin, 1988 / Berlin Free Zone, 1990

Il progetto di Lebbeus Woods per Berlino costituisce un possibile “rovesciamento” dell’arcipelago, che da strategia di sovrapposizione diviene immissione di una logica “sotterranea” in cui la costellazione di entità poste in relazione trova spazio nelle cavità della città. Lo scenario della Berlino della guerra fredda mostra una città la cui imperfezione deriva dagli eventi che l’hanno stravolta, e conduce alla definizione di una strategia “reazionaria”: un comune accordo tra gli abitanti dell’est e dell’ovest conduce alla costruzione di un territorio urbano sotterraneo al di sotto della metropolitana cittadina. In un territorio emblematicamente “diviso” dal Muro, l’architettura diviene strumento di unione per ricucire brandelli di città. La prefigurazione di Woods è una manifestazione della complessità dell’esistente, un esistente imperfetto ma che necessita di un’immagine presente assolutamente protesa verso il futuro, uno scenario artificiale che sovverte la struttura urbana proprio a partire dall’esistente. Emblematico è titolo del testo in cui è stato pubblicato il progetto: “Terra Nova”⁷. Si prefigura quindi la possibilità che la strategia relazionale dell’arcipelago divenga generatrice di “nuove terre”⁸. Subito dopo la caduta del Muro, Woods redige un secondo progetto per la città tedesca, una sorta di secondo arcipelago di punti ottenuto “calando” sul Berlino una “seconda città”, fatta di strutture disarmoniche e “violente” che si aggrappano alle rovine degli edifici esistenti. Le architetture impiantate assumono le sembianze di scarti di macchinari bellici, rifiutando espressamente ogni immagine riconoscibile, lontane da ogni forma di stabilità ed armonia. La strategia di Woods diviene espressione del rapporto dell’imperfezione con gli eventi che sopraggiungono a trasformare la dimensione spaziale urbana. Il caso dei due progetti per Berlino esemplifica quindi la possibilità che l’arcipelago dialoghi direttamente con la quarta dimensione del progetto, trasformandosi su se stesso in base alle condizioni in mutamento.

7. Proposto per a prima volta nell’ambito della mostra berlinese del 1988 “Berlin: Denkmal or Denkmodell”, il progetto “Underground Berlin” viene pubblicato pochi anni dopo nella monografia Woods, L. (1991), *Terra Nova*, Extra Edition, A+U, Tokyo.

8. Si fa riferimento al testo di Sara Marini del 2011, intitolato appunto “Nuove Terre”. Cfr. Marini, S. (2010), *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata.

Coop Himmelblau + Gruppo di ricerca dell'Univeristà degli Studi di Perugia, Walking through History, Perugia, 2008-2009

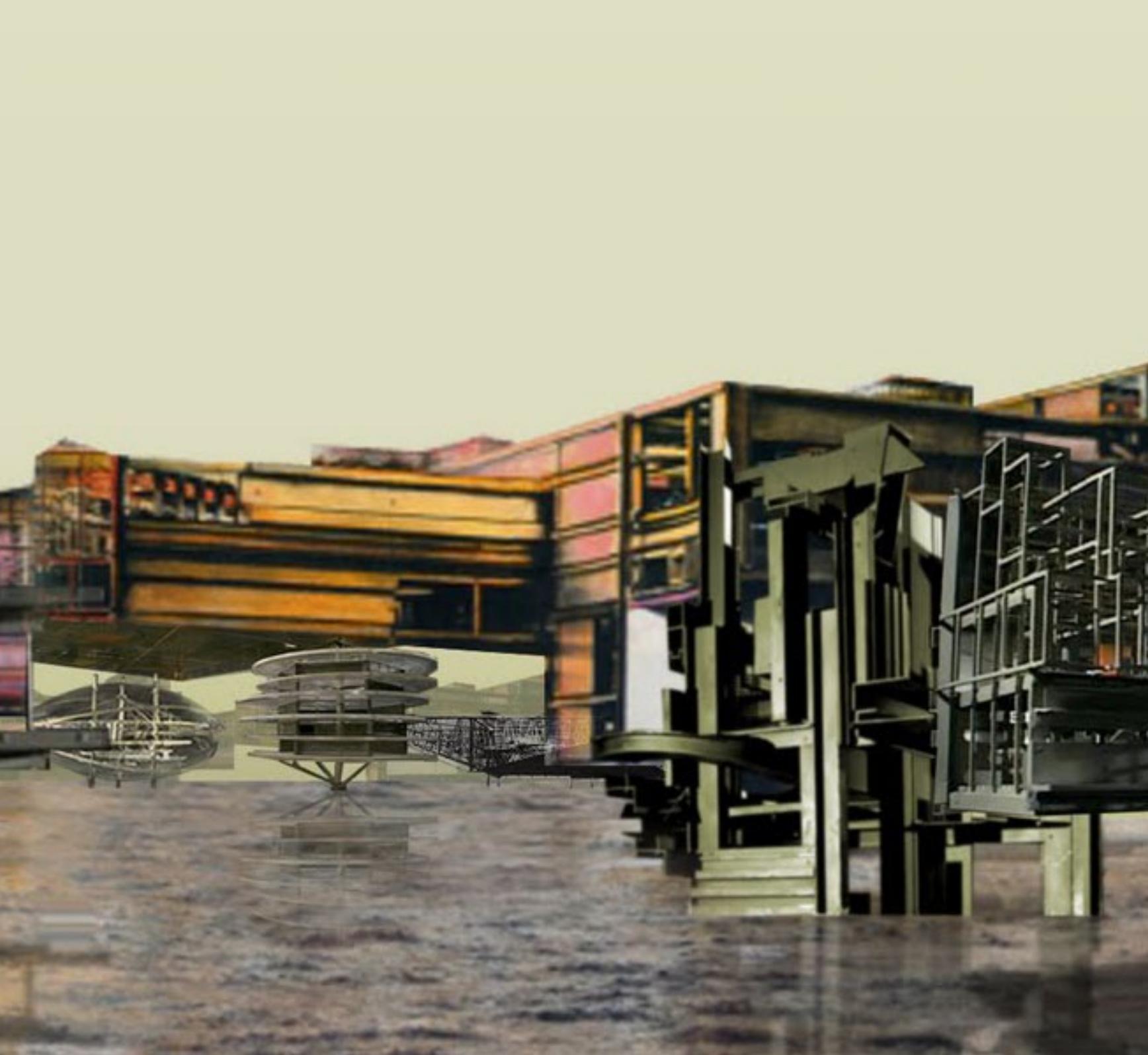
Il progetto per Perugia viene riletto come *trait d'union* tra gli arcipelaghi e i dispositivi, costituendo un esempio di costellazione di interventi che si realizza attraverso l'immissione di una logica di connessione urbana sviluppabile in tempi diversi e da "più autori", e prefigurando la possibilità che interventi "sistemici" di sovvertimento coinvolgano anche la città consolidata e storica nei processi di trasformazione, intervenendo sulle architetture del passato.

Sul versante orientale dell'acropoli di Perugia, il progetto di un passaggio sotterraneo che pone in collegamento il centro della città, con il punto di arrivo della stazione di un terminal del minimetrò progettato da Jean Nouvel, diviene l'occasione per realizzare uno spazio ipogeo che "attraversa" la città connettendo alcuni punti fondamentali. Il progetto sembra richiamare la Berlino di Lebbeus Woods, ove ad una primo intervento di connessione nel "sotto" della città segue un secondo sistema di elementi che emergono aggrappandosi all'esistente. A Perugia, Coop Himmelb(l)au ed un gruppo di ricerca universitario¹⁴ progettano una percorso archeologico ipogeo che si configura come una galleria vetrata culminante in una copertura sospesa tra gli edifici storici che segna il fulcro centrale dell'acropoli, l'Energy Roof disegnato dal gruppo viennese.

Il progetto dialoga con una città ancora ignota nei suoi sotterranei, mostrando la propria flessibilità agli eventi e alle scoperte: il disvelamento dell'antico muro urbano etrusco e dei reperti medievali sepolti conducono allo svuotamento del terrazzamento duecentesco ricalcato dall'antica piazza del Sopramuro consentendo l'immissione di un percorso espositivo che dialoga con un passato antichissimo. La connessione tra punti attraverso il passaggio sotterraneo e l'apertura di nuovi varchi e visuali nel suolo pongono in relazione strati e tempi della città, anche distanti tra loro.



14. Sotto la guida di Wolf Prix, il progetto di ricerca "Camminare nella storia. Valorizzazione dell'acropoli di Perugia attraverso un sistema di spazi e di collegamenti pedonali innovativi" è stato condotto da un gruppo della Sezione Interdisciplinare di Disegno e Architettura del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università degli Studi di Perugia.



2.3

Dispositivi

Le strategie del sovvertimento

I “Dispositivi” costituiscono l’ultima direzione strategica individuata, rappresentando la vera “sfida” del sovvertimento.

Nella sequenza interferenze, arcipelaghi, dispositivi, è insita l’ipotesi alla base della tesi, che guarda alla dimensione del progetto di architettura come punto di partenza, da quale procedere induttivamente verso la città, che per sua connotata “imperfezione” impone però continui ritorni e rimandi tra le diverse scale e le diverse componenti: dal punto alla questione sistemica, dall’interferenza come elemento di contaminazione al dispositivo aformale che si “stende” sulla città. Il carattere ciclico dell’imperfezione impone infatti di chiedersi nuovamente quale architettura per dar forma a questi dispositivi, tornando inesorabilmente al punto, ma con la consapevolezza dell’impossibilità di prevedere “perfettamente” quali evoluzioni la trasformazione del micro sia in grado di produrre nel macro. Di conseguenza risulta evidente che “un passaggio di scala implica una trasformazione dell’intera struttura”¹

1. Friedman, Y. (1975), *Utopies Réalisables*, L’Eclat, Parigi; trad.it. [2008], *Utopie Realizzabili*, Quodlibet, Macerata, p.218.

2. Koolhaas, R. (1972), *La Città del Globo Prigioniero*, in Koolhaas, R. (1978), “Delirious New York. A Rectoactive Manifesto for Manhattan”; trad. it. (2001), “Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan”, Electa, Milano, pp. 275-276.

3. Cfr. Friedman, Y. (2011), *L’ordine complicato. Come costruire un’immagine*, Quodlibet/Abitare, Macerata.

Il ribaltamento ipotizzato può essere letto anche come una sorta di koolhaasiana “City of the Captive Globe” al contrario.

*Se il mutamento è l’essenza della cultura metropolitana - uno stato di animazione perpetua - e l’essenza del concetto di “città” consiste in una sequenza leggibile di diversi stati di permanenza, soltanto i tre assiomi sui quali è fondata la Città del Globo Prigioniero - Griglia, lobotomia e scisma - possono riguadagnare il terreno della Metropoli all’architettura.*²

Ma con una differenza fondamentale per la città contemporanea. Se la Griglia viene infatti individuata come sistema capace di “garantire il massimo incremento del controllo”, il Dispositivo rinuncia esplicitamente a qualsiasi forma di governo, accetta il disordine, o meglio l’“ordine complicato”³, e su di esso

costituisce una strategia di progetto. Il processo descritto da Koolhaas procede infatti al contrario dal sistema al punto: la Griglia “traccia l’arcipelago”, e nell’arcipelago ogni “isola” rafforza l’unità del sistema proprio grazie alle sue diversità, e ancora ogni grattacielo che compone un’isola grazie alla duplice connessione della “lobotomia” - separazione di architettura esterna e interna - e dello “sci-sma” - sviluppo dell’architettura interna in piccole parti autonome.

Nonostante questa inversione, come i tre assiomi introdotti da Koolhaas anche le tre strategie di sovvertimento di questo percorso aspirano a consentire alle “parti” della città “di essere tanto architettura quanto meccanismi iper-efficienti, tanto moderni quanto eterni”, celebrando “l’instabilità della metropoli”⁴.

Di seguito si propongono alcuni progetti individuati come possibili “dispositivi”, che identificano attraverso tre direzioni strategiche prevalenti:

Superimposizioni:

- Marcel Breuer, Proposta per il Grand Central Terminal, New York, 1968
- Rem Koolhaas, Estensione del Whitney Museum, New York

Sovraspazi:

- Bernard Tschumi, Factory 798
- Lebbeus Woods, The Havana Project

Sovrasistemi:

- MVRDV, New! New Babylon, Rotterdam, 1995 / Trojan Extrusion, Rotterdam
- Yona Friedman, Città Spaziale su Manhattan, New York, 1964

4. Koolhaas, R. (1972), cit., p.276.

Marcel Breuer, Proposta per il Grand Central Terminal, New York, 1968

Aprire la sezione delle strategie del sovvertimento con il progetto di Breuer per un grattacielo sul Grand Central Terminal di New York consente di ragionare sul “dispositivo” come strumento applicabile anche ad una singola architettura, per poi comprendere quali effetti può innescare questo ragionamento se sperimentato alla scala urbana. Pur trattandosi di un singolo edificio, l'intervento disegnato per la stazione di New York rappresenta un decisivo salto di scala rispetto alle strategie di intervento su singole architetture interpretate nelle sezioni precedenti di questa trattazione.

Nel caso in esame, il corpo aggiunto prende il sopravvento sulla preesistenza non solo in termini dimensionali, ma attraverso questa intromissione instaura un rapporto inscindibile con l'esistente sul quale si innalza. Il grattacielo viene innestato riprendendo le intenzioni che avevano riguardato l'edificio della stazione newyorkese fin dalla sua costruzione. In previsione dell'aggiunta di una torre da destinare ad uffici, l'edificio dei primi del novecento infatti era stato inizialmente predisposto strutturalmente ad accogliere un ampliamento verticale, mai realizzato⁵. Breuer sfrutta questa condizione legata alla concezione originaria dell'edificio, ma la New York City Landmarks Preservation Commission respinge la proposta per questioni “estetiche”⁶.

Oltre quaranta anni dopo, Norman Foster, su invito della Municipal Art Society, redige una proposta per l'area di Grand Central che “inverte” la direzione di Breuer: Foster progetta una connessione ipogea che si sviluppa a partire dall'edificio diramandosi in un'ampia porzione urbana, definendo un tessuto connettivo unico: una città sottoposta all'attuale quota stradale come ribaltamento della sovrapposizione di una logica “altra” proposta da Breuer.

5. Spencer Byard, P. (1998), *The architecture of additions. Design and regulation*, W. W. Norton, New York-Londra, pp.156-157.

6. “Preservation of the exterior shell despite the destruction of the interior and the building's relationship to its context was recognized as an ‘aesthetic joke’”. Ivi, p.158.

Rem Koolhaas, Estensione del Whitney Museum, New York

Attraverso la vicenda del Whitney Museum di New York, realizzato da Marcel Breuer nel 1966 e coinvolto in una serie di proposte “sovversive” di ampliamento, è possibile proseguire concettualmente il discorso sui dispositivi avviato con il progetto dello stesso Breuer sulla stazione di Warren & Wetmore’s dell’esempio precedente. La soluzione di Koolhaas è anticipata dalla proposta di Norman Foster del 1978, consistente in una torre dall’ossatura scheletrica sovrapposta al museo, e dalle differenti alternative di addizione verticale elaborate da Michael Graves degli anni ottanta. Le tre soluzioni progettuali di Graves, che inizialmente prevedeva consistenti demolizioni nell’edificio adiacente in mattoni, rappresentato tre tentativi di “ridimensionare” l’aggiunta per ottenere l’approvazione delle autorità preposte⁷, ma verranno respinte dalla comunità newyorkese. Koolhaas recepisce la direzione progettuale additiva, ma spinge ai limiti la sperimentazione “sovversiva” prefigurando una superimposizione che fagocita dall’alto l’edificio degli anni sessanta, “scalando” ulteriormente e “distorcendo” la megastruttura in aggiunta. Sfruttando il principio di innesto sulla preesistenza lo spazio dell’edificio originario risulta “raddoppiato”, sebbene la sbalzi di poco in relazione al lotto della zonizzazione nel rispetto delle distanze dagli edifici limitrofi. Anche Koolhaas è costretto a ridimensionare la sua prima proposta per ragioni economiche, con una successiva variante che verrà ugualmente respinta. Negli ultimi anni viene approvata una proposta di Renzo Piano per una sovrapposizione verticale, che conserva però una geometria ordinaria⁸. Anche questa espansione non viene realizzata e si sta affermando la decisione di realizzare il nuovo edificio, sempre su progetto di Piano, non più sulla “storica” Madison Avenue ma in un’area in trasformazione lungo il tratto dell’High Line, abbandonando la possibilità di intervenire direttamente sul passato, rinunciando alla sfida della sovrapposizione tentata nella traiettoria quarantennale.

7. Landmarks Preservation Commission, 10 the City Planning Commission and the Board of Estimate.

8. Negli ultimi anni una proposta di Renzo Piano per una sovrapposizione verticale, che conserva però una geometria ordinaria, viene approvata per il Whitney. Anche questa espansione non viene realizzata e si sta affermando la decisione delle autorità di realizzare, sempre su progetto di Renzo Piano, l’espansione in un’altra area della città, rinunciando alla sfida della sovrapposizione.

Bernard Tschumi, Factory 798

Il progetto per la Factory 798 si configura come sovvertimento di una struttura dalla storia complessa, ponendosi come esemplificazione della dimensione dialogica della strategia dei dispositivi, in grado di “seguire” le esigenze corali della città. La proposta di Bernard Tschumi, presentata alla Biennale di Venezia del 2004 si pone come alternativa all’abbattimento della fabbrica, nata come industria militare negli anni Cinquanta e poi abbandonata negli anni Novanta, attraverso la predeposizione di una sovrastruttura orizzontale di un milione di metri quadri. A proposito della tendenza che si sta diffondendo in Cina di distruzione delle strutture originari, scrive Tschumi, “Il progetto della Factory 798 nella capitale della Cina ha offerto, dunque, la prima opportunità di esplorare delle strategie alternative”⁹. Il disegno di base, il tipo schema a lattice cinese, rappresenta una forma astratta di “governo” della struttura, che consente di posizionare gli appoggi puntuali senza intaccare la struttura sottostante. È proprio il dato relazionale, la relazione di “in-between” che si stabilisce tra vecchio e nuovo attraverso la “superimposition” a caricare il progetto caratteri partecipativi estremamente interessanti.

Scrivendo Tschumi: “Il progetto presenta una variante della strategia dell’in-between: spazi tra il vecchio e il nuovo, tra il sotto e il sopra, tra l’est e l’ovest”¹⁰.

Il risultato ottenuto da Tschumi è una sorta di quartiere ad alta densità che si sovrappone ai vecchi edifici sollevato di 25 metri, definendo una città orizzontale che ricorda le utopie di Yona Friedman, dalle quali il progetto trae ispirazione e carica utopica. Ma differenza delle Città Spaziali di Friedman, la proposta di Tschumi rappresenta comunque un tentativo del progetto di operare una mediazione tra la “libertà” lasciata agli artisti di continuare a vivere quegli spazi secondo le abitudini sviluppate nel tempo, e la necessità di una forma di “controllo” da parte del progetto.

9. Bernard Tschumi, *Event Cities 3*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2004, p. 587

10. *ivi*, p.588

Lebbeus Woods, The Havana Project

Nel progetto per l'Avana¹¹ Lebbeus Woods torna su tema del “muro” che nelle proposte per Berlino veniva “combattuto” come elemento di separazione attraverso “arcipelaghi” connettivi, ribaltandone completamente il ruolo. Il muro dell'Avana, infatti, diviene in dispositivo spaziale di connessione ma anche strumento di “controllo” e “protezione” dello spazio urbano. Woods propone la ricostruzione della murazione difensiva dell'età coloniale, che separava il centro antico dal resto della città e che era stata demolita alla fine dell'ottocento, “come un mezzo per proteggere il fragile quartiere, ma anche come un tipo di ‘batterio’ urbano” (...). Di conseguenza, il muro promuove un tipo di architettura spontanea che può divenire il nuovo principale tipo edilizio per riabilitare, senza fondi esterni, gli edifici fatiscenti in tutto il quartiere”¹². Ulteriori interventi prevedono la disposizione di una spiaggia artificiale che sbalza dal livello stradale e che funge da protezione contro gli uragani e le maree, “progetto di partecipazione”¹³ da costruirsi ad opera della popolazione del luogo, ed il “Meta-institute”, un istituto per l'indagine dei territori instabili ed imprevedibili come emblema della “ambigua e paradossale città contemporanea”¹⁴, esplorato attraverso tre diverse variazioni. Woods concepisce una nuova tipologia “soversiva”, “il cui progetto pone questioni spaziali paradigmatiche per le condizioni sociali, economiche e politiche che eventualmente potranno influenzare l'evoluzione del governo cubano”¹⁵. Ai fini di un ragionamento sull'imperfezione, questo progetto introietta l'idea di Woods di un'architettura “aperta ed esplorativa”, definita “experimental architecture”:

L'architettura sperimentale non si occupa di questioni di stile o anche, necessariamente, costruibilità. Potenziale beneficio o utilità di questo tipo di pratica per il resto del mondo non è un criterio valido per giugicarlo. Ciò che è importante dell'architettura sperimentale - anzi, ciò che la rende necessaria - è l'opportunità che fornisce in relazione all'esplorazione di ciò che Woods definisce ‘possibilità dell'eccezionale’¹⁶.

11. Nel 1982 l'Avana diviene Monumento del Patrimonio Mondiale UNESCO. Nel 1992 un team di architetti internazionali si incontra a Vienna per discutere del futuro dell'architettura. Il risultato è pubblicato nel testo “The end of architecture?” Prestel Verlag, Monaco. Nel 1994 parte degli stessi architetti si riunisce ancora in una conferenza internazionale al MAK di Vienna, pubblicando “The Havana Project: Architecture Again”. In questa occasione si discute della situazione specifica ed urgente dell'Avana, come emblema dei problemi delle città.

12. Woods, L., *Havana, Cuba. 1995*, in “Nine experimental scenarios”, estratto dal sito di Lebbeus Woods, 18 marzo 2004. La traduzione è dell'autore.

13. Noever, P. (1996), *The Havana Project. Architecture Again - International Conference on Architecture*, Prestel Verlag, Monaco, p.140.

14. Ivi, p.142.

15. Woods, L., *Nine experimental scenarios*, cit.

16. Myers, T. (2004), The possibility of the exceptional. Lebbeus Woods's passionate provocations, in Myers, T., Woods, L., Harries, K., Lebbeus Woods. *Experimental Architecture*, Heinz Architectural Center Books, Pittsburgh, p.5.

MVRDV, New! New Babylon, Rotterdam, 1995 / Trojan Extrusion, Rotterdam

17. *Large scale densification makes it feasible (at last) to develop a vertical zoning of the city following the horizontal one: shopping on the third floor, keep-fit on the eighth, public transport on the tenth, jogging on the fifteenth, parking on the eighteenth, and so on. The city can then be read literally as a stack of networks. The question then arises as to which parts are to be kept open and which filled in. It allows for a 'cloud of potential' above the current public space of the city.*

18. *Existing building lines often seem sacrosanct. This gives them a monumental status with far-reaching consequences. In a radical densification of Rotterdam, raising the existing development by consistent and concerted action to a single new height would generate the perspective of an infinite open roofscape; a potential new ground level where the church and office towers 'float' in a sea of programme.*

I due studi di densificazione per il centro di Rotterdam sono individuati in questa sezione di progetti in quanto pur trattandosi di soluzioni schematiche contengono una vocazione strategica che prosegue la linea tracciata dai “dispositivi” di sovrvertimento. Il primo studio contiene già nel titolo un chiaro riferimento alle megastrutture degli anni sessanta: New! New Babylon rimanda alla New Babylon di Constant come necessario “aggiornamento” contemporaneo, ulteriore “strato” di novità da sovraimporre alla città esistente. Il progetto individua una situazione esistente in cui lo spazio pubblico, dichiarato area protetta, impone che lo sviluppo urbano avvenga “solo 25 metri al di sopra”¹⁷. La prima operazione strategica riguarda l’innesto di un “tetto immaginario”, un livello “attico” urbano calato come una rete al di sopra della città esistente, con “le sue leggi e la sua logica, libero dai vincoli del livello terra esistente”. Il secondo intervento prevede la realizzazione di “tagli nel tetto potenziale”: formando il livello sovraimposto si conserva il passaggio della luce nella città esistente, consentendo alle residenze di “non essere relegate esclusivamente al paesaggio dei tetti”. Si definisce così il “tetto potenziale”, ultimo stadio del progetto, definito “paulus potter permanente sulla città esistente, un paesaggio di raggi solari”.

Il secondo studio, definito “Trojan Extrusion”, si presenta in dichiarato contrasto con lo “status monumentale” delle linee degli edifici esistenti considerate inviolabili. In questa proposta è lo sviluppo esistente stesso ad essere “sollevato” ad una nuova altezza, generando un nuovo panorama dall’alto, un potenziale nuovo “ground level” in cui le funzioni urbane gravitano liberamente, interagendo con l’esistente:

*In this 'plateau' the existing streets resonate as gullies. Their configuration, in view of the light incidence, generates a strict programmatic division among the building blocks. The wider the street the more habitation, as a stratified petrification of the current streetscape.*¹⁸

Yona Friedman, Città Spaziale su Manhattan, New York, 1964

Friedman descrive Manhattan come il maggior esempio di metropoli contemporanea, ma con alcune grandi difficoltà di discontinuità (tra il porto e le aree limitrofe di Brooklyn e del New Jersey, tra il centro finanziario il porto e l'area industriale, e tra le aree residenziali e la funzioni pubbliche).

Applica a Manhattan il concetto di città spaziale.

These spatial buildings could be located above the docks (...) without disturbing their functions (and) could expand as bridge-cities stretching over the two rivers and assuring in this way, a continuous tie between the business centre of Manhattan and the two sides of the port¹⁹.

E si riferisce direttamente ai principi dell'architettura mobile, e descrive la città:

"The spatial city is constituted by a space frame grid with orthogonal empty spaces inside the framing members. This frame grid takes several stories or levels (...). The ground area, which remains free, permits the construction on several levels of the structure required for traffic. The usual business (...) enter in the three dimensional grid (...). I call them: 'undetermined uses'. (...) The construction would be conceived for an 'undetermined' use (...) in a 'modern' way of the old type of the loft space"²⁰.

"I want to duplicate the original surface of the city with the help of the raised floor plans. Every building used is not necessarily an obstacle to modifiability but a point of departure or arrival for each resident."²¹

19. Friedman, Y. (1964), A proposal concerning New York, in id. (2006) Pro Domo, Actar, Barcellona, p.278.

20. Ivi, p.281.

21. Friedman, Y. cit. in Feuerstein, G. (2008), Urban fiction. Strolling through Ideal Cities from Antiquity to the present day, Edition Axel Menges, Stoccarda-Londra, p. 280.

Nella seconda triade di cronache, si descrivono tre concorsi emblematici delle strategie individuate. Il sovvertimento agisce in questi tre contesti su tre scale nettamente distinte, ma risulta evidente in tutti i casi una vocazione urbana che rende gli interventi programmati “ascalari”, sia quando il progetto prevede l’ampliamento di una singola architettura, come nel caso dell’estensione dell’università viennese, sia quando viene coinvolta nell’espansione un’area vasta, come nel disegno della “ville nouvelle” di Melun-Sénart, sia quando si definisce un vero e proprio dispositivo di sviluppo di una città metropolitana come la Grand Paris.

II.I Interferenze >

> Concorso per l’estensione della University of Applied Arts di Vienna

La sede della University of Applied Arts di Vienna si trova nel centro storico di Vienna, in un’area appartenente al Patrimonio Mondiale e soggetta ai requisiti di “zona protetta”, nonché ai vincoli e alle restrizioni previste dalla conservazione dei monumenti. È interessante notare che l’intervento si inserisce nella “rete” proposta da Peter Noever di cui si è discusso proposito dell’espansione del museo viennese MAK. Il bando richiede soluzioni definite di “alta qualità”, “grande diversità”, “fortemente orientate verso il futuro” e “giustificabili dal punto di vista economico”¹. L’intervento richiesto prevede un’estensione di 700 metri quadri, “optimally and self-confidently related to the surrounding buildings”. L’edificio originario è una costruzione tardo ottocentesca che aveva subito nel 2004 un ampliamento mediante la realizzazione di un piano attico, in aggiunta ai tre livelli dell’edificio storico. Un ulteriore ampliamento era stato realizzato in adiacenza negli anni sessanta, definendo, insieme ad un’ulteriore ala di collegamento, una sorta di corte interna adibita a giardino. Il compito principale proposto da Concorso riguarda, oltre alla sistemazione delle funzioni all’interno del volume

1. Le citazioni sono estratti del bando di concorso. Cfr. *Competition for the Extension of the University of Applied Arts Vienna*. La traduzione è dell’autore.

principale, la realizzazione di “an addition that is to be newly designed”, “high-quality solutions for the design of an annex which should be integrated into the existing ensemble”. Inoltre “should exhibit a modern and technically innovative character; the ensemble should be open, flexible and convincing”, al fine di rendere quest’aggiunta un “landmark architettonico”.

Vincitore del concorso è l’architetto austriaco Wolfgang Tschapeller, con un progetto che ricorda le sperimentazioni di Haus Rucker degli anni settanta. L’aumento di superficie viene ottenuto attraverso strutture pneumatiche che si “aggrappano” al preesistente volume dell’università e portando all’esterno dell’edificio i collegamenti verticali che sbalzano dalla facciata, ottenendo una libertà spaziale interna grazie alla rimozione dei nuclei per i collegamenti verticali. Ne risulta uno spazio estremamente flessibile, ove il carattere temporaneo delle strutture consente evoluzioni ed aggiornamenti futuri.

Al secondo posto si classifica il gruppo Coop Himmelb(l)au con un progetto che prosegue la ricerca dello studio viennese sull’idea di “flying roof”. Il progetto non presenta caratteri altrettanto “biologici”, ma esprime una chiara intenzione:

We do not consider our project to be an annex or an ancillary building. In conjunction with the two existing buildings (Ferstel Wing, Schwanzer Wing), it is rather a third building, which forms a single urban space requiring restructuring.

In opposizione alla compattezza del volume di Coop Himmelb(l)au, il corpo vincitore è espressione di una strategia che opera per interferenze, configurandosi come un corpo che si amplia attraverso prolungamenti, ma la soluzione che rappresenta in maniera più chiara i concetti di questa strategia che trae origine dal logiche del bios si ritrova nel progetto di Eric Owen Moss, che si aggiudica il terzo posto nel concorso. Moss parte dalla “commistione di storie stilistiche” che contraddistingue l’edificio per realizzare un impianto che “incarna l’idea che

2. Estratto della relazione di concorso di Wolf Prix.

l'arte costruttiva ed i principi progettuali evolvono continuamente”, perseguendo la “sfida” della prefigurazione: “immaginare il prossimo capitolo nel progresso delle idee progettuali”³. È l'edificio preesistente stesso, secondo Moss, a suggerire la strada per la nuova progettazione che tenga conto dello stato di incompletezza che caratterizza intrinsecamente l'architettura, in particolare in una struttura nella quale il passare del tempo ha prodotto un'accumulazione di segni e di linguaggi differenti e talvolta contrastanti:

Ideals in architecture change over time, and the re-making of a group of buildings that include components from different historic periods should suggest that the next design ideal is always on the way. Pedagogical intents, technical and material capacities, and philosophical predilections from the late 19th century, the mid-20th century, and the early 21st century will all be engaged in the conception of the new project which confirms that, as one point of view replaces another, the architecture discussion is always incomplete.⁴

I tre “flying bridge blocks”, strutture a ponte cui è affidato il collegamento tra le parti, e che contengono ambienti per l'università flessibili e modificabili a seconda delle esigenze, appaiono come “parassiti” aggrappati alla preesistenza in una sorta di “attacco” violento e distruttivo. La controparte di queste strutture emergenti è costituita da tre volumi seminterrati nel giardino, che contribuiscono alla richiesta di nuovi spazi. Una copertura vetrata diviene il dispositivo di connessione tra tutti gli elementi della composizione, coprendo in parte il giardino, riconnettendo le tre strutture a ponte ed agganciandosi ai tre edifici preesistenti. Il risultato è una sezione estremamente complessa che sembra trasformare la preesistenza coinvolgendola in un processo evolutivo che agisce per “strati”, ove i nuovi corpi traggono sostegno dagli edifici esistenti dai quali pretendono, risignificando completamente la struttura universitaria viennese.

3. Le citazioni sono tratte dalla relazione di concorso di Eric Owen Moss. La traduzione è dell'autore.

4. Ibidem.

II.II Arcipelaghi >

> Concorso per la ville nouvelle di Melun-Sénart 1987

Il concorso per Melun-Sénart rappresenta un decisivo salto di scala, consentendo di ragionare sulle implicazioni urbane della strategia dell'arcipelago. Rispetto al caso del Concorso per l'estensione della University of Applied Arts, quello che concettualmente differenzia Melun-Sénart non è solo la scala dell'intervento, ma soprattutto la differente "posizione" urbana: l'università di Vienna si colloca infatti all'interno di un centro storico consolidato, ove le trasformazioni e i rimaneggiamenti risultano evidenti anche in una singola architettura, palinsesto stratificato sul quale "aggiungere" un nuovo strato contemporaneo, Melun-Sénart invece è un luogo caratterizzato da assoluta assenza di storia. La "ville nouvelle" a sud di Parigi viene istituita nel 1965 come assemblaggio artificiale di 18 comuni, nel 1987 viene bandito il concorso del quale risulta interessante citare i progetti di Koolhaas, classificato al secondo posto, e di Coop Himmelblau al primo.

> Nel progetto per la ville nouvelle come "One Big Center", Koolhaas descrive la scelta di operare proprio negli spazi "bianchi" che caratterizzano l'area meridionale di Parigi, individuando il "vuoto" come possibile "ultimo" territorio per il progetto. Non si tratta infatti di spazio pubblico, ma di uno "spazio tra le cose", sospeso in attesa di ricevere una funzione. È in queste circostanze che il vuoto connettivo assume diviene l'unico elemento in grado di stabilire una forma di ordine, divenendo condizione conformativa per il progetto.:

While the built and the solid are now beyond control - subject to politica, financial and cultural forces in a perpetual state of flux - the same is not true of the void, perhaps the last subject about which architectural certitudes are still convincing.⁵

5. Koolhaas, R. (1991), Urban Planning Competition: New Town of Melun-Sénart, in Lucan, J., Oma - Rem Koolhaas. Architecture 1970-1990, Princeton Architectural Press, New York (ed. orig Electa France 1990); trad. it. (1991) Oma - Rem Koolhaas. Architetture 1970-1990, Electa, Milano, p.114.

Questa “resa” rispetto allo spazio costruito è legato alla consapevolezza che gli spazi del pieno sono soggetti ad “altre” logiche, ragioni economiche e politiche rispetto alle quali l’architettura non può più intervenire:

The site of Melun-Sénart is too beautiful to imagine a new city there with innocence and impunity. (...) It requires a second innocence to believe today that urban development can be reasonably predicted and controlled. Too many architects’ ‘visions’ have disappeared in their ‘dreams’ of new additions to this chimerical army.⁶

L’arcipelago progettato da Koolhaas per Melun-Sénart è una sorta di costellazione al negativo, ove attraverso vuoti programmatici si costituisce una struttura policentrica in grado di connettere anche il caos dei pieni che oramai “sfuggono al controllo”. La struttura a bande proposta da Koolhaas diviene espressione di un’incompletezza, ove la struttura dello spazio è data dal provvisorio equilibrio tra ciò che è progettato e ciò che invece è il risultato di improvvisazione, tra controllo e libertà. L’instabilità programmatica, teorizzata da Koolhaas, trascende le scale della progettazione, descrivendo la crescita evolutiva dei sistemi complessi. Il progetto di Koolhaas è dunque una teorizzazione dell’indeterminazione, del progetto come processo non-finito che tiene conto delle dinamiche della partecipazione. Scomposta la realtà in strati i frammenti vengono temporaneamente assemblati, e all’interno di una superficie coerente rivelano le loro diversità, contengono eterogeneità, ed accolgono deformazioni. Il processo di accumulo-selezione ha quindi a che fare con le dinamiche dello scarto e del riciclo di paesaggi e territori, derivati dal rapporto tra gli spazi primari e quelli residuali. L’inversione delle capture in bianco e nero rappresenta una visione biunivoca del pieno e vuoto: i vuoti corrispondono alla fasce, “bands”, e le isole alle “interbands”. Le fasce e le isole che derivano da questa “dicotomia” grafica, e che quindi sono spazi vuoti ma densi al tempo

6. Ibidem.

7. Ibidem.

8. Ibidem.

9. Ibidem.

10. Koolhaas, Rem. 1996. Beyond Delirious. In *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965–1995*, edited by Kate Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, pp. 333–34.

11. *To enjoy the forests, we decided not to build on the edges to the north and south. Between them was as superb zone of landscape with a smaller number of forests that French Kings used to chase deer from one forest to another and then shoot them in between, so we decided not to build there. We acquired by this systematic series of eliminations a kind of Chinese figure where we would make a statement about certainty – we are not going to be building here and we are not interested in building here. As we controlled this system of void spaces or landscape spaces, we systematically and enthusiastically abandoned any claim of control over residual lands.*
Ibidem.

stesso, divengono i territori da modificare o preservare, “towards protecting and maintaining these voids”⁷. Qui la strategia del vuoto acquista scala territoriale, unico elemento regolatore ancora controllabile attraverso l’architettura, ed evidenzia l’impossibilità per il progetto di controllare il costruito. Scrive infatti ancora Koolhaas a proposito dell’indeterminazione del progetto: “regardless of the architecture that is to come”⁸. Il concetto di pochet diviene al tempo stesso principio compositivo e tecnica di rappresentazione, ove lo scarto residuale non appartiene più solo all’architettura ma alla città stessa, della quale rappresenta il junkspace, elemento interpretativo della realtà.

The voids define an archipelago of residual islands, the interbands differentiated in their sizes, shapes, locations, and confrontations with the various bands. (...) the archipelago model insures that the islands’ unlimited freedom ultimately reinforces the coherence of the whole.⁹

È nel vuoto dunque che Koolhaas ricerca quegli “ultimi spazi del progetto” che si vogliono indagare in questo percorso di ricerca, per i quali egli stesso impiega il termine “arcipelago”. Queste direzioni strategiche configurano quindi la ricerca di una “nuova tecnica”, in grado di partire dalle “debolezze” del luogo per “invertire” la situazione ed ottenere “a new conception of the city, a city no longer defined by its built space but by its absences or empty spaces”¹⁰:

We started to ask ourselves whether there was a new technique, a way of working with this weakness and incompetence, a potential to reverse the situation, whereby we could no longer claim that we could build a city, but could find elements with which we could nevertheless create a new form or urban condition. We were not so much thinking about what we could build as analyzing the situation to determine where we could under no circumstances build.¹¹

> *Nonostante il progetto di Koolhaas abbia segnato una svolta fondamentale nella concezione delle strategie di relazione urbana, nel concorso risulta vincitore il gruppo Coop Himmelblau, con il progetto intitolato “The Heart of a City”, ma che lo studio viennese definisce programmaticamente “The battle of forces”.*

The area to be planned (...) is in danger of being overrun by urban sprawl from the seemingly aimless growth of the three surrounding small towns. The task was to organize this growth so that from these three towns, a unique town with all the mandatory infrastructures can come into being. (...) A city is for us a city then when it allows for a sense of diversity and discrepancy, high and low, density and emptiness, loud and quiet, heat and cold, tenderness and hardness, confusion and clarity, materialized in possible structures.¹²

Il progetto del gruppo austriaco, che applica temi derivati dalla ricerca neuroscientifica, si relazione alla dimensione temporale attraverso una strategia a tre fasi: nella prima si individua una cornice generale in cui possano instaurarsi progresso e cambiamento attraverso la graduale intensificazione delle forze urbane quali densità, complessità ed altezza; nella seconda le porzioni della città interna sono trattate come elementi semi-finiti; nella terza si prevede, come suggerito dal titolo, di intensificare le “forze urbane”. A questo proposito risulta interessante citare le critiche mosse da Koolhaas alla proposta per Melun-Sénart di Coop Himmelblau:

Where Leon Krier and his half of the generation are rebuilding the city, Coop Himmelblau and the other half is abandoning any claims that the city can be rebuild, throwing up their arms about our ability to even reconstruct any recognizable form of the city. Out of this debate, they make spectacle - a rhetorical play where instead of a series of formal axes there is just a composition, inspired on the unconscious and an essentially chaotic aesthetic.¹³

12. Prix, W., Swiczinsky, H. (2008), *The heart of a city*, in Noever, P. (a cura di), Coop Himmelblau. Beyond the Blue, Prestel Verlag, Monaco, p.98.

13. *Our generation has had two reactions to this contemporary urban condition. One basically ignored it, or to give a more positive interpretation, courageously resisted it, as Leon Krier's big theoretical reconstruction of Washington. There is a rediscovery of the city, a new loyalty to the idea of the city and our generation has been very important in claiming the city as a very essential territory of activity. But what is paradoxical in this reclamation is that it seems as if we have completely lost the power and ability to operate on and with the city. The other part of my generation has taken the exact opposite track. For example, take Coop Himmelblau's project for a new town just outside Paris called Melun-Sénart. Koolhaas, Rem. 1996. Beyond Delirious. In Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965–1995, edited by Kate Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press.*

II.III Dispositivi >

> Concorso per l'estensione della Grand Paris

La possibilità che le strategie per intervenire “nell'imperfezione” divengano sistemiche, ovvero si configurino come “dispositivi” di sovvertimento, viene indagata attraverso la vicenda del concorso bandito dal Presidente Sarkozy nel 2007, che proponeva di ridisegnare la città e prevedere lo sviluppo dell'agglomerato parigino, metropoli del futuro. Tra le proposte delle dieci équipes chiamate ad elaborare la Grande Parigi risulta qui interessante approfondire i progetti di Jean Nouvel e del gruppo olandese MVRDV.

> “Parigi Metropoli Paris^m” è il titolo della proposta di Jean Nouvel con Jean-Marie Duthille e Michel Cantal-Dupart, che si sviluppa a partire da un interrogativo fondamentale: “quel Pari sur Paris?”. Attraverso una strategia in nove punti il progetto vuole porsi come indagine delle “Naissance et renaissances de mille et un bonheurs parisiens”.

15. Lacaton e Vassal

Il faut partir de l'existant, en commençant par le logement, et le transformer radicalement, par addition, extension, dilatation, pour lui donner une qualité telle qu'elle sera irréversiblement valable et durable. Agir en site occupé, en associant les habitants. Il faut densifier pour activer, diversifier, mixer superposer les couches, encourager la mixité des programmes et arrêter les zoning la densité permet la dilatation de l'espace des logements et le développement des proximités, avec services, équipements ou parc publics.

Le moment s'y prête, parce que nous changeons d'ère. La croissance s'éloigne, le futur inquiète. Mais il ne faut pas regarder en arrière. Ce sont les méfaits d'une croissance aveugle qui s'en vont, tandis que nous avons le devoir de penser ensemble développement, justice, équité et environnement pour ouvrir l'avenir. Il ne s'agit pas simplement de durer, mais bien d'épanouir. Notre approche part de ce qui est et s'en inspire. Tout est là, rien n'est à jeter, ni à remplacer. Des actions brutales seraient la pire des choses. Comme il ne servirait à rien d'aller chercher ailleurs, ou plus loin ce qui est à portée de main et qui ne demande qu'à grandir. Il ne faut pas déranger, mais transformer, muter, recycler, augmenter. Ce sont les potentiels dont il faut profiter, pour en accroître les possibilités. Nos propositions, territorialisées, s'articulent autour de neuf thèmes. Ils ne sont pas indépendants les uns des autres : ils se conjuguent. Notre

ambition procède de leur cohérence. Améliorer ce qui vient d'hier, le mettre au présent, le préparer à demain: tel est le dessein que portent ces thèmes.¹⁴

L'aggiunta al posto della sostituzione, anche in termini di costruzione "verso l'alto" è uno dei principali concetti della Grande Parigi densificata proposta dal team di Jean Nouvel. Il progetto è incentrato sul tessuto esistente nel quale vengono "infiltrati" materiali differenti, dalle biomasse, brani di paesaggio ed "interferenze" d'arte, all'ampliamento degli edifici esistenti, la proposta del gruppo francese mira a "riempire" i vuoti urbani e proiettare la crescita della città verso l'alto. L'esistente viene manipolato nella forma e nell'uso: magazzini si trasformano in strutture residenziali, ex edifici residenziali vengono convertiti in uffici, i parcheggi si trasformano in attrezzature collettive, le aree industriali vengono conservate e riconvertite, grandi impianti vengono ampliati anziché demoliti. Questo sistema di "aggiunte" ed "immissioni" nel tessuto parigino si coniuga all'articolazione del fitto reticolo della metropolitana di Parigi, e dalle sistemi di trasporto a bassa ed alta velocità interconnessi.

In particolare, nella sezione "Quartiers, cités, grands ensembles" si propone di rispondere all'urgenza attraverso strutture temporanee, anche attraverso l'occupazione temporanea delle terrazze.

Lacaton e Vassal chiariscono le intenzioni del gruppo di Nouvel: "partire dall'esistente, incominciare dal corpo, e trasformarlo radicalmente, per addizione, estensione, dilatazione, per dare una qualità che sarà irreversibilmente significativa e duratura"¹⁵. Suggestiscono quindi di "aggiungere anziché demolire", "immaginare la diversità piuttosto che l'uniformità", "fare riferimento a situazioni specifiche e non generali", seguendo la guida "delle circostanze e non delle regole"¹⁶. L'esortazione ad "approfittare della complessità" e "pensare non in opposizione, ma complementarità", porta ad indicare una serie di coppie

16. Il faut construire 'plus', construire 'plus grand', construire 'avec', construire 'mieux' et 'moins cher'.

Il faut aller vers des maximums au lieu de définir des minimums. Il faut encourager l'évolution au lieu de tout figer. Il faut prôner la liberté au lieu de multiplier les interdictions. Il faut ajouter au lieu de démolir. Il faut densifier au lieu d'étaler. Il faut donner de grands espaces au lieu de les réduire. Il faut rechercher l'idéal. Il faut organiser la mixité au lieu de faire des zonings. Il faut imaginer la diversité au lieu de l'uniformité. Il faut se référer aux situations particulières et non aux généralités. Il faut se laisser guider par les situations et non par les règles.

antitetiche, tra le quali premeditazione e improvvisazione, ordine e disordine, stabilità e movimento, permanente ed effimero, sedentario e nomade, tradizione e modernità, passato e futuro, livelli che “si sovrappongono, si arricchiscono e si attivano”, e di conseguenza:

Il faut que l'urbanisme accorde plus de liberté à l'architecture, pour qu'elle trouve les solutions aux problèmes que l'urbanisme n'est plus capable de voir. Il faut substituer au projet urbain, une approche de projets fine, précise, localisée, plus économique. Il faut transformer la ville par l'addition, la superposition, la mutation, la densité, et non par la démolition et la dé-densification, en ajoutant toujours de la modernité.¹⁷

È l'architettura quindi a dover trovare “soluzioni a problemi che la pianificazione non è più in grado di vedere”. E si chiedono quindi in quale costruzione si possa oggi riconoscere la diversità e l'armonia della democrazia¹⁸. Una capacità fondamentale riguarda il tenere conto degli utenti, attraverso la “partecipazione dell'individuo al progetto”, e l'evoluzione del progetto stesso in funzione dello sviluppo della società e dei bisogni:

17. Ibidem.

18. *Dans quelle construction peut-on, aujourd'hui, reconnaître la diversité et l'harmonie de la démocratie?*

19. Ibidem.

20. *Il faut sortir de la monotonie du standard, qui ne tient pas compte des réalités, et de la norme, pénalisante au niveau du coût de construction.*

21. *Créer la ville sur la ville au lieu de l'étendre toujours plus loin, au risque de compromettre cet environnement que l'on dit vouloir défendre et de se tromper une fois encore de démographie dans un contexte de faible croissance prévisible.*

Donner un sens à un projet d'immeuble, de quartier, de ville, c'est admettre qu'il pourra évoluer, s'adapter à de nouvelles circonstances, épouser les désirs de nouveaux habitants, pour que chacun y trouve sa place -y compris l'étranger, y compris les plus démunis qui sont les plus fragiles.¹⁹

È quindi necessario che cambi anche il rapporto con la norma, “uscire dalla monotonia dello standard” che “ignora la realtà” e non porta vantaggi né in tema di diversità, né di ragioni economiche²⁰.

Diviene allora chiaro il riferimento ad una strategia che operi secondo l'idea di una “città sulla città”²¹ come alternativa all'espansione al di fuori di essa.

Quest'idea della città sulla città trasforma i limiti in risorse, e si attua attraverso il rilancio dell'abitare sui tetti di Parigi:

Mise en place d'une politique de revitalisation des « toits de Paris » qui conjugue valorisation patrimoniale et démarche environnementale :

- Création de jardins suspendus sur les toitures terrasses qui le permettent
- Création de toitures jardins à végétation extensive sur les autres toitures terrasses
- Création de belvédères sur les bâtiments publics pour offrir à tous « les toits de Paris »
- Ouverture à la mise en place de terrasses greffées sur les toits, à la création de « penthouses »
- Mise en oeuvre de dispositifs de production d'énergie renouvelable en toitures, les panneaux solaires jouant avec l'esthétique des toitures de zinc parisiennes.²²

I disegni di Nouvel esprimono chiaramente questo inteso ad operare dentro la città, sopra la città, e soprattutto a manipolare i materiali che la città stessa fornisce. I sottili tratti rossi che contraddistinguono le "aggiunte" nelle rappresentazioni grafiche del gruppo francese esprimono chiaramente l'interpretazione della città come palinsesto di segni stratificati, cui il progetto può rispondere "innestando" un nuovo strato, un gesto unitario ma al tempo stesso che persegua una grande complessità e diversificazione. Nei disegni di Jean Nouvel l'esistente appare grande protagonista delle raffigurazioni, e le sue specificità vengono esaltate proprio da quei tratti rossi che contraddistinguono il "nuovo", da un lato conservando ancora un livello concettuale di schematizzazioni a fil di ferro che sintetizzano le azioni, dall'altro si specificano di volta in volta a seconda delle situazioni alle quali si "sovrappongono". Ne deriva un'immagine di Parigi che riscopre una nuova vita sui tetti, ritrova una dimensione naturale "dentro" l'urbano, configurando un dispositivo volto a sovvertire l'esistente proprio stabilendo con esso un rapporto di stretta interdipendenza.

22. Ibidem.

> I ragionamenti per Le Grand Paris effettuati da MVRDV insieme agli studi ACS e AAF proseguono gli studi precedenti del gruppo olandese affrontati attraverso lo studio sulla densità e sulle “capacità” della città²³. Alcuni anni prima, infatti, il tema della densificazione della città era stato risolto negli studi per Rotterdam con l’aggiunta di un “tetto potenziale” al di sopra della città esistente, capace di definire un sistema sovrapposto che ricorda la Città Spaziale di Yona Friedman. La necessità di spazio diviene quindi il tema principale indagato, come condizione imprescindibile per la città contemporanea:

Le monde est plus dense que jamais. Il est de plus en plus peuplé par des individus qui veulent consommer de plus en plus, nécessitent plus d’espace, plus de confort et se déplacent de plus en plus.²⁴

Recepita la sfida lanciata da Sarkozy, Winy Maas e la sua équipe elaborano un’evoluzione del tema della densificazione che conduce alla teorizzazione della questione come “intensificazione”. La proposta parigina contiene in sé questi ragionamenti, sintetizzati nel motto programmatico: “Le grand pari du Grand Paris. Pari(s) plus petit : l’intensification (capa-city)”.

Une masse critique est nécessaire. Des espaces pour les réserves futures sont nécessaires. La diversité et la connectivité sont nécessaires. La concentration paraît donc nécessaire. (...) Cela générera une interprétation nouvelle des toits parisiens en développant ces ‘penthouses’ si populaires.²⁵

Si vuole quindi definire una città ideale che vada oltre la rigorosa applicazione dei principi del protocollo di Kyoto, che non sono sufficienti ad indirizzare lo sviluppo verso qualcosa che sia “più” dell’esistente: la metropoli contemporanea deve partire dall’esistente per un suo potenziamento.

23. Si fa riferimento in particolare ai testi: Mvrdv [1998], *Farmax. Excursions on Density*, 010 Publishers, Rotterdam; Mvrdv [2005], *KM3. Excursions on Capacities*, Actar, Barcellona.

24. Mvrdv [2005], *KM3. Excursions on Capacities*, Actar, Barcellona.

25. Winy Maas, relazione di progetto.

Anche Winy Maas individua alcuni termini principali per la città, che innanzitutto viene deve mirare ad essere “ambiziosa e responsabile”, nella sua complessità che si lega alla compresenza alcune caratteristiche spesso anche antitetiche. La città di Maas deve essere “stabile”, strutturata e flessibile al tempo stesso, in grado di far fronte alla crisi, “efficiente”, dinamica e basata sulla prossimità, in grado di ridurre le distanze, “flessibile”, incline al continuo cambiamento), “aperto”, connessa, e “coesa”, in grado di accogliere diversità e variabilità come fonti di ricchezza.

Nella descrizione dei “progetti”, alle categorie paesaggio, energia, infrastruttura si aggiunge quella di “Programme du bâti” in cui descrivono la città definita “Hausmann solidaire”. Anche l'équipe olandese, come i francesi guidati da Nouvel, esprime la necessità di un “ritorno” al centro: “una città densa ha bisogno di un centro denso”²⁶, ed in modo analogo la “democraticità” richiesta da Nouvel non si discosta molto dall'idea di “attitudine solidale” descritta da Maas. Anche nelle strategie d'azione i due programmi mostrano alcuni punti di contatto, in particolare riguardo la concezione dei tetti come grande risorsa potenziale per l'espansione di Parigi su se stessa. Ma la differenza fondamentale riscontrabile nelle due proposte riguarda proprio l'interpretazione dell'esistente: nelle rappresentazioni di Nouvel la città si mostra con tutte le sue caratteristiche architettoniche e spaziali, e rispetto a questa l'aggiunta mostra un grado inferiore di definizione, traducendosi in linee strategiche che disegnano delle silhouette non completamente definite sotto il profilo dell'immagine, nelle viste tridimensionali di MVRDV vecchio e nuovo appaiono come uniformi masse compatte, differenziate solo dal colore azzurro del “nuovo strato programmato”²⁷ (che ricorda il colore dei plastici del gruppo olandese) che si innesta sul bianco di una Parigi ricondotta alle sue volumetrie principali, acquisendo il carattere di un vero e proprio “dispositivo”, una strategia aformale che opera un sovvertimento in grado di coinvolgere la città in un gesto unico.

26. Ibidem.

27. Nous proposons deux stratégies :
Premièrement, ajouter une épaisseur au dessus du bâti existant, Deuxièmement, créer la nouvelle skyline parisienne avec des programmes mixtes en hauteur. Cela générera une interprétation nouvelle utilisation des toits parisiens, en développant ces 'penthouse' si populaires. Il produit aussi une base technique pour le projet concernant l'énergie. C'est un nouveau 'strate programmée' au dessus de la ville.



3

Città imperfetta

*The conventional city is dead,
it's a Nineteenth-century concept.
(...) We have simply built over Paris.*

*The old city may die below
- here, a new freedom has been born,
and in the spatial grid
everyone can choose
his own ambiance.*

Yona Friedman¹

Si affrontano in questa sezione le teorie urbane che nascono dall'osservazione della città per stabilire un dialogo con l'imperfezione attraverso il progetto: teorie che si sviluppano a partire dall'accettazione del disordine, o meglio dell'ordine complicato, e che attraverso la rinuncia del progetto ad esercitare un controllo totalizzante possono rendere l'imperfezione una strategia di azione per la città stessa. Lo spazio urbano rivela quindi il suo carattere imperfetto come dato intrinseco, ma la specificità della città nell'età contemporanea della "crisi della perfezione" risiede nella sfida del progetto a superare il conflitto con l'imperfezione ed entrare in "dialogo" con questo "de-lirio".

Questo passaggio apre quindi alla possibilità di spingere la sperimentazione oltre l'ascolto della realtà, per "imparare" dalla città e tradurne la "lezione" in progetto. Inizialmente supportato dalle riflessioni del "Manifesto retroattivo" di Koolhaas e della "Città dialettica" di Ungers, questo concetto viene poi approfondito attraverso la selezione di alcune teorie che si tenta di porre in relazione diretta con le tre componenti che caratterizzano dal principio lo sviluppo di questa indagine: l'idea di "morte e vita" della città espressa dal testo di Jane Jacobs del 1961 viene riletta sulla base delle considerazioni relative al ritorno della componente biologica e al sovvertimento dei cicli di vita della città; l'interpretazione della città come "collage" di Colin Rowe diviene la base concettuale per affrontare i risvolti della questione del "tempo" nel disegno urbano; l'immagine della città proposta da Lynch consente infine di addentrarsi nelle molteplici declinazioni della "coralità" di una città costruita da più "autori".

L'osservazione di sistemi imperfetti attraverso alcuni grandi classici della letteratura specifica sulla città persegue l'obiettivo centrale della tesi: trarre, da uno scenario dai confini temporali e geografici vasti, degli strumenti di lavoro che possano condurre all'elaborazione di una possibile legenda dinamica per la realtà specifica di Napoli, città formata da una sovrapposizione di strati disordinati e dinamici, imperfetta per vocazione.

1. Friedman, Y. cit. in Feuerstein, G. (2008), *Urban fiction. Strolling through Ideal Cities from Antiquity to the present day*, Edition Axel Menges, Stoccarda-Londra, p. 280.

3.1

Imparare dalla città imperfetta

*Per un architetto,
imparare dal paesaggio circostante,
è un modo di essere rivoluzionario.*

*Non nella solita maniera,
ovvero demolendo Parigi e ricominciando daccapo,
come suggeriva Le Corbusier negli anni Venti,
ma in un modo diverso, più tollerante:
il che significa domandarsi
come si guardano le cose.*

Robert Venturi¹

La scelta di parafrasare il celebre testo di Venturi su Las Vegas rappresenta un'anticipazione di alcuni ragionamenti cruciali che supportano le direzioni in cui si muove questa sperimentazione.

Una prima questione riguarda l'“oggetto” di indagine. Lo studio di Venturi non riguarda Las Vegas, la città del Nevada, ma la “Strip” di Las Vegas del 1968, archetipo della tipica “Strip” americana², al cui ordine complesso viene affidato uno specifico valore architettonico. Ne deriva un approccio induttivo, che si sviluppa a partire da un elemento specifico di una città specifica cui viene conferito un valore “architettonico” universalizzabile, per poi tentare una generalizzazione attraverso la tematizzazione che conduce al concetto di simbolismo³. Ma questa ricerca di elementi “archetipici” che consentano di rileggere la città non sono forse più in grado di condurre alla classificazione di “norme” di costruzione per la città. A questo proposito, scriveva Camillo Sitte:

Ci piace, a volte, rievocare i bei momenti di un viaggio. Splendide città, piazze, monumenti, suggestivi panorami passano di nuovo, per così dire, davanti ai nostri occhi e ci fanno riprovare il piacere dei luoghi affascinanti dove un giorno soggiornammo felici. (...) Chiunque ha saputo gustare in pieno la bellezza d'una antica città non potrà negare tanto facilmente la forte influenza dell'ambiente sulla sensibilità degli uomini⁴.

Pur essendo quindi, quello di Sitte, un elogio del disordine della città medioevale, questa espressione di un bisogno del ritorno di una forma di “bellezza” urbana veniva perseguito attraverso una ricerca delle regole compositive sottese agli elementi delle città del passato (edifici, strade, piazze), intese appunto come norme che ne hanno determinato la bellezza, una bellezza in grado di ripetere le proporzioni umane e per questo considerata “perfetta”.

Al contrario, l'indagine di Venturi analizza la città di Las Vegas come “fenomeno di comunicazione architettonica”, attraverso uno studio che viene dichia-

1. Venturi, R., Scott-Brown, D., Izenour, S. [1972], *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge; trad. it. [1985], *Imparando da Las Vegas*, Cluva, Venezia; ed. consult. [2010], *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, a cura di Orazi, M., Quodlibet, Macerata, p.23.
2. Ivi, p.18.
3. *Non è Las Vegas il soggetto del nostro libro, ma piuttosto il simbolismo della forma architettonica*. Ibidem.
4. Sitte, C., *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondo i suoi fondamenti*, note a cura di Wiczorek, D., Jaca Book, Milano 1981, p. 20.

5. Venturi, R., Scott-Brown, D., Izenour, S., *Op.cit.*, p.3.

6. *Il simbolo domina lo spazio.*

L'architettura non basta. Poiché le relazioni spaziali sono stabilite da simboli più che da forme, l'architettura in questo paesaggio diventa simbolo nel paesaggio più che forma nello spazio.

L'architettura definisce ben poco:

'grande insegna e piccolo edificio' è

la regola della Route 66. Venturi, R.,

Scott-Brown, D., Izenour, S., *op.cit.*, pp.36-37.

7. Ivi, p.4.

8. Jacobs, J. [1961], *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York; trad. it. [2000],

Vita e morte delle grandi città. Saggio sulla metropoli americana, Edizioni di Comunità, Torino, p.412.

rato “di metodo, non di contenuto”⁵, consentendo di riprendere l’attenzione di Venturi per l’elaborazione di un lessico che consenta di descrivere una città ove l’assenza di relazioni spaziali rischia di condurre ad un declino inesorabile. Si affronteranno, nella trattazione specifica del caso napoletano, alcuni possibili parallelismi con la situazione americana descritta da Venturi, cercando di ritrovare nell’area di indagine alcuni elementi che, come le grandi aree parcheggio di Los Angeles, divengono strutturanti di una realtà urbana in cui appare che l’architettura “non sia abbastanza”⁶, altri che, come i grandi edifici lungo la strip, svuotati nel tempo di uso e di senso, affidano esclusivamente al loro fronte una funzione relazionale lasciando una complessa situazione irrisolta di “retri” e definendo una condizione spaziale in cui “se si togliessero le insegne, non ci sarebbe più *luogo*”⁷.

Prima di procedere con la specificazione della realtà di Napoli, vengono di seguito declinati attraverso alcune teorie urbane i temi precedentemente individuati, che per semplicità sono stati definiti dai termini “bios”, “tempo”, “coralità”.

“Morte e vita” della città virale

1) pensare in termini di processi; 2) procedere per induzione, risalendo dal particolare al generale e non viceversa; 3) cercare indizi ‘discosti dalla media’, relativi a elementi piccoli capaci di rivelare il modo di agire di elementi più grandi e ‘prossimi alla media’.

*Jane Jacobs*⁸

Le tre vie strategiche suggerite da Jane Jacobs rappresentano i punti principali su cui si regge l’anaolgia tra i problemi della biologia e quelli della città. La

Jacobs sottolinea però che questo non significhi che i problemi urbani siano identici a quelli delle scienze fisiche, ma che queste ultime siano in grado di fornire delle direzioni tattiche per la città. Per questa ragione la città viene definita come un sistema di “complessità organica”: “un ordine complesso, (...) fatto di movimento e di mutamento” in grado di comporre un “tutto organico”⁹. L'imperfezione della Great City secondo la Jacobs si lega quindi da un lato al carattere organico, che la rende simile ai processi delle scienze fisiche, basate sull'induzione e su uno “scostamento dalla media” che produce diversità urbana; dall'altro interviene il fattore corale a costituire il sistema complesso, favorendo “reti continue” attraverso strategie che inducano “la gente a trasformare per conto proprio ciò che vedono in ordine e senso, anziché in caos”¹⁰. Il carattere relazionale diviene dunque il dato prevalente della città, corallità di usi e di necessità, orchestralità di progetti e di azioni “dal basso”:

*In effetti l'elemento-chiave non è costituito da nessuno dei singoli elementi di una città, bensì dalla mescolanza stessa, e proprio i rapporti di mutua integrazione esistenti in tale mescolanza formano l'ordine urbano. (...) La struttura di una città è costituita dalla stessa mescolanza degli usi, e noi ci avviciniamo di più ai suoi segreti strutturali quando ci occupiamo delle condizioni che generano la diversità*¹¹.

È proprio da questa analogia con la dimensione organica che la città descritta da Jane Jacobs dimostra il suo carattere ciclico: non Vita e Morte, come nella traduzione italiana del testo del 1961 che inverte l'ordine dei termini, ma emblematicamente Death and Life, dopo la “morte” della città, una nuova “vita”¹². La metafora con il mondo delle scienze fisiche non riguarda quindi lo sviluppo di “un percorso biologico immodificabile, ma ha la capacità di rigenerarsi al suo interno, di superare un ciclo di vita e di declino reinterpretando se stessa: il nuovo paradigma biologico della città imperfetta si sviluppa quindi “dalla culla

9. Ivi, p. 46.

10. Ivi, p.354.

11. Ivi, pp.352-353.

12. A questo proposito di veda: Viganò, P. [2011], *Riciclare città*, in Ciorra, P., Marini, S. (a cura di), “Recycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta”, Fondazione MAXXI, Electa, Milano, p.102.

13. McDonough, W., Braungart, M. [2002], *Cradle to Cradle. Remaking the way we make things*, North Point Press; trad. It. [2003], *Dalla culla alla culla. Come conciliare tutela dell'ambiente, equità sociale e sviluppo*, Blue Edizioni.

alla culla”¹³.

I “collage” della città sincopata

14. Rowe, C., Koetter F. [1978], *Collage City*, The MIT Press, Cambridge; trad.it. [1981], Il Saggiatore, Milano.

15. Rowe fa inoltre anche riferimento diretto alla metafora del parassita: *La città moderna in versione ridotta (città nel parco divenuta città nel parcheggio) la troviamo*

ancora compresa all'interno degli spazi chiusi forniti dalla città tradizionale.

Certo, in questo modo parassitario – non solo dal punto di vista percettivo ma anche da quello sociologico – essa continua a nutrirsi dell'organismo

che dichiara di voler sostituire, ma ormai non è lontano il tempo in cui potrà scomparire definitivamente il suo schema di sostegno. C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, cit., p. 107.

16. Nella parte finale del testo, Rowe dedica un capitolo alla questione temporale: “Collage City and the Reconquest of Time”, op. orig. p.118

Se l'immagine del *bricoleur*¹⁴ consentirebbe di descrivere anche Collage City di Colin Rowe come una declinazione della città biologica¹⁵, si è ritenuto di rileggere il testo del 1978 alla luce delle considerazioni sul rapporto tra la lettura e progetto in relazione alla “quarta dimensione” della città. “La riconquista del tempo”¹⁶ sperimentata da Colin Rowe consente di reinterpretare il processi continui di frammentazione, collisione e sovrapposizione di schemi appartenenti a diversi contesti storici e diversi autori, che nella città assumono la forma di un collage “transtorico”. Attraverso i “set pieces” Rowe delinea una struttura dialogica di elementi messi in relazione, estrapolati da ogni contesto temporale o spaziale e “ricomposti” nella forma aperta di collage.

Gli impianti disegnati da Rowe si servono di “omologie planimetriche” come veicolo grafico per descrivere la “crisi dell'oggetto” e la “superficie instabile”, rimuovendo i “pezzi” dalla loro specifica appartenenza ad un dato momento storico fondendo insieme diversi esempi del passato, definendo un metodo che si basa sull'eterogeneità dei frammenti piuttosto che su sistemi a grande scala.

Questo processo di astrazione e riassemblaggio è volto alla definizione di una continuità tra opposti, una possibile risoluzione dei conflitti emersi dall'individuazione di coppie antitetiche di concetti relativi alla città che nell'interpretazione di Rowedivengono dialettiche. Qui emerge una possibile evoluzione che riguarda la città contemporanea. Rowe ricompono infatti le dicotomie: presente/passato, empirico/ideale, contingente/astratto, classico/anticlassico, e soprattutto città moderna/città storica, ove alla città moderna corrisponde la collocazione degli oggetti nel vuoto e a quella storica il ricavare vuoti nel solido. In questa prospettiva la città contemporanea imperfetta può porsi come una

“terza” entità, vera risoluzione problematica e complessa delle coppie antitetiche: gli “ultimi” spazi del progetto possono ricercarsi non più nel vuoto, ma negli scarti che il pieno ha lasciato disponibili, scarti che possono corrispondere a brandelli di spazio inutilizzato, ma anche, e in questa chiave soprattutto, “sopra”, “addosso”, “aggrappati” all’esistente quando questo si presenta “pieno” nell’occupazione dello spazio, ma “vuoto” nel senso.

Come l’imperfezione, anche il concetto di collage è al tempo stesso un dato desunto dall’osservazione *della* città, e dallo scontro tra città storica e moderna, e una possibile pratica compositiva per operare *nella* città.

L’idea di “tempo compositivo”¹⁶ introdotta da Rowe conduce quindi all’interpretazione di una città sincopata, la cui immagine spaziale è il risultato della presenza simultanea di tempi diversi e diverse identità: la città storica ribalta il tempo in estensione ma ciò non impedisce che presente e futuro entrino in questa configurazione.

Il ricorso alla metafora dell’arcipelago acquisisce quindi il ruolo di strategia compositiva che interviene nelle fratture del tessuto urbano, le fratture spaziali e temporali della città imperfetta.

“L’immagine” della città orchestrale

Il disegno urbano è quindi un’arte temporale, ma raramente essa può servirsi delle limitate e controllate sequenze che sono proprie di altre arti temporali, come la musica. In occasioni diverse e per diverse persone, le sue sequenze vengono invertite, interrotte, abbandonate o intersecate. Esso viene visto sotto luci e condizioni atmosferiche di ogni tipo. Ad ogni istante, vi è più di quanto l’occhio possa vedere, più di quanto l’orecchio possa sentire, qualche area o qualche veduta rimangono inesplorate. Niente è sperimen-

16. Si fa riferimento all’interpretazione fornita da Rosario Assunto.

17. Lynch, K. [1960], *The image of the City*, The MIT Press, Cambridge; trad. it. [1985], *L’immagine della città*, a cura di P. Ceccarelli, traduzione di G.C. Guarda, Marsilio, Venezia, p. 23.

*tato sigolarmente, ma sempre in relazione alle sue adiacenze, alle sequenze di eventi che portano ad esso, alla memoria delle precedenti esperienze.*¹⁷

Anche Lynch sottolinea l'importanza del processo e la sua ciclicità, ma all'interesse per la dimensione biologica dedotto dal testo di Jane Jacobs di un anno successivo, ne L'immagine della città prevale l'attenzione alla seconda "componente" di questa trattazione: il tempo. È interessante notare come entrambi i testi coniughino queste due dimensioni che possiamo considerare schematicamente prevalenti, ai fini della trattazione, con la "terza" sezione di questo percorso: il dato corale, relazionale, orchestrale della città.

Lynch chiarisce di riferirsi "all'aspetto delle città, all'importanza che esso può avere e alla possibilità di alterarlo. [...] Conferire una forma visiva alla città è un problema figurativo di natura speciale, e di tipo piuttosto nuovo".

Per quanto riguarda l'idea di "processo", inoltre, che è alla base dell'idea di imperfezione della città che non può più essere letta come prodotto ma nel suo dinamismo incessante, Lynch specifica che questo processo non è solo ciclico, come si era dedotto dal titolo del testo della Jacobs che ribaltando l'ordine dei termini "vita" e "morte" interrompe una visione lineare dello sviluppo urbano e vi sostituisce appunto un percorso in grado di tornare su se stesso. Lynch infatti afferma che "auspicabilmente" si configura un processo "a forma di spirale".

Questo processo mostra caratteri induttivi evidenti: l'osservazione diretta della città, di casi specifici e concreti di città, diviene l'inizio dell'indagine lynchiana. L'immagine della città si apre infatti con il sondaggio di tre realtà urbane attraverso quindi un metodo sperimentale che in questo ragionamento diviene l'elemento chiave della narrazione, il terreno ove è possibile comprendere gli effetti di una possibile "teoria" dell'imperfezione. In secondo luogo, il processo progettuale si fonda su "categorie empiriche", anche se in Lynch c'è ancora la ricerca di possibili "regole" che governino lo sviluppo urbano, attraverso la di-

stinzione in elementi “fissi” e “mobili”. Proprio questo aspetto, però, consente di tornare a ragionare sul carattere corale della città, un città a più autori, ove l'imperfezione è data dal fattore temporale coniugato con l'imprevedibilità e l'impossibilità di governare il processo progettazione in tutte le sue fasi perché l'elemento mobile principale è costituito dalla gente. L'immagine della città è dunque il risultato di proprietà relazionali.

L'organizzazione spaziale, la velocità del movimento, la scala e la rapidità delle costruzioni divengono alcuni parametri non quantificabili che intervengono a determinare l'orientamento dell'individuo nella città, la leggibilità dell'ambiente, che si fonda sulle tre dimensioni urbane estensione, tempo e complessità, e compone l'immagine ambientale attraverso tre le componenti identità, struttura, significato.

Nella città contemporanea imperfetta, rileggere il “metodo” lynchiano suggerisce quindi di porre l'attenzione sul dato dell'osservazione diretta della città con i suoi fenomeni ed i suoi attori, ma nell'epoca della “fine” della perfezione gli elementi che compongono l'immagine urbana necessitano un'indispensabile revisione: nella ricerca degli “ultimi” spazi del progetto occorrerà forse guardare non più ai percorsi ma a quei brandelli di territorio che connessi insieme possono creare percorsi intermittenti, fatti di pause e riprese; non più ai margini ma alla possibilità di “parassitare” i limiti ed estenderli oltre attraverso elementi che interagiscono con l'imperfezione; non più i quartieri in senso tradizionale ma i nuovi “arcipelaghi” che possono determinarsi dalla “riattivazione” di architetture prive di senso e di uso; non più ai nodi ma alle zone “bianche” che possono divenire nuovi congiungimenti spaziali; non più ai riferimenti ma ai loro “tetti”, alle loro “pareti cieche” ai loro ambienti ipogei, per trovare ancora una possibilità per il progetto di farsi spazio “dentro” la città, “sopra” la città imperfetta.



3.2

Imparare da Napoli

La prima impressione che si riceve entrando in Napoli, è quella di una città in festa. Quel chiasso, quello strepito, quella turba di vicoli e di pedoni che si affollano per le vie, ti sembra, a prima vista, che debba essere cosa transitoria, un fatto fuori dall'ordinario, una sommossa (...). Il frastuono, le grida, gli scoppi di frusta ti assordano (...). La scena che si svolge davanti ai tuoi occhi non ha nulla di eccezionale, nulla di straordinario.¹

A Napoli, lo spazio urbano caotico e labirintico dell'area portuale centrale diviene un possibile terreno d'azione nel quale sperimentare una strategia costruita ad hoc, una sorta di legenda "dinamica" in grado di trasformarsi nel tempo e nello spazio. La porzione "monumentale" del porto di Napoli si configura come spazio imperfetto per eccellenza perché risultato di progetti sovrapposti, spesso non-finiti, perché risultato spaziale dello scontro tra recinti e zone bianche, risultato dell'abbandono e della dismissione. Si tratta di un'area Imperfetta anche perché nell'immagine attuale è il risultato di una compresenza di tempi: quello delle archeologie del sottosuolo, quello della ondata moderna di rigidi interventi del fascismo, quella delle strutture dismesse, quello dei grandi progetti urbani che rimangono da tempo su carta "bloccando" virtualmente trasformazioni. Occorre quindi agire strategicamente *dentro* l'imperfezione. Paradigma incontestabile di imperfezione, in quest'area sospesa tra passato e futuro, occorre individuare i kairoi di un pezzo specifico della territorio napoletano, in cui rivedere i kairoi della città, e all'interno di questi "cronotopi" individuare i prototipi su cui fondare strategie di sovvertimento, concordando con Venturi allorché afferma:

Ogni città è un archetipo più che un prototipo, un esempio esasperato da cui derivare lezioni per il "tipico". Ogni città sovraimpone vivacemente elementi di una scala sovranazionale sul tessuto urbano locale.²

Napoli è una città che, secondo la definizione di Massimo Cacciari, non si sviluppa attraverso macro-progetti, "sulla base di una 'ratio' logocentrica, che non riduce il complesso delle tensioni, dei conflitti, che non tende ad annullarli, bensì ad assimilarli e, quasi, a nutrirsene"³. I progetti frammentari, "gestiti con un approccio inconsapevolmente incrementalista che non sembra ispirato a nessuna idea condivisa di waterfront"⁴, hanno contribuito a rafforzare questa immagine.

1. Fucini, R. (1878), *Napoli ad occhio nudo*, Torino, p.6.
2. Venturi, R., Scott-Brown, D., Izenour, S., *Op.cit.*, p.3.
3. Cacciari, M. (1992), *Non potete massacrarmi Napoli! Conversazione con Massimo Cacciari*, in id. *La città porosa: conversazioni su Napoli*, a cura di Velardi, C., Cronopio, Napoli.
4. Russo, M. (2011), *Napoli e la sua linea di costa: contraddizioni di un territorio duale*, in id. *Città-mosaico: il progetto contemporaneo oltre la settorialità*, p.182.

Nelle città d'acqua, i grandi contenitori dell'industria portuale sono da sempre, e con sempre maggiore frequenza, investiti da dinamiche di cambiamento, slittamento o perdita di funzione, che trasformano gli spazi della produzione in spazi dell'abbandono, porzioni di territorio prive d'uso e vuote di senso.

Ragionare sui meccanismi di genesi di queste rovine della modernità, e sul loro riutilizzo nella città contemporanea, significa tendere verso due obiettivi strategici: la rimessa in campo di ciò che già è stato compromesso e la ricerca di azioni nelle quali il progetto si interroghi su come possa esso stesso non produrre scarti.

L'acqua, palinsesto liquido, contiene in sé i caratteri di instabilità di una "terra di mezzo"⁵. Le Corbusier cantava la bellezza dei Silos, archeologie capaci di ricostruire storie per fondarne di nuove: il ciclo progetto-realizzazione-uso-scarto-reperto non è lineare, e produce frammenti di una storia da ricostruire.

Nel panorama delle water-edge cities, la specificità napoletana risiede, in gran misura, nel non trattarsi di un'area dismessa, generata da spazi divenuti liberi a causa di delocalizzazioni, ma di un territorio attivo, in cui risulta necessario contemperare le spinte della città e l'introversione del porto. Lo spazio generato dalla dismissione delle grandi macchine portuali diviene un campo complesso sul cui perimetro si addensa la moltitudine delle esperienze formali della città e la tensione dialettica tra le diverse regole d'ordine. Ne deriva un'attenzione alle possibili strategie progettuali che mettano in opera le capacità proiettive del progetto, lavorando attraverso possibili ipotesi di utilizzo del manufatto, tendendo alla massima flessibilità. Lavorando attraverso edifici non-finiti, volutamente incompleti, che siano in grado di "imparare a deperire", per riprendere le parole di Kevin Lynch, trova espressione un'architettura in fieri, vocazionalmente ibrida ed instabile.

5. Brodskj parla di "anarchia dell'acqua che disdegna la nozione di forma", cit. in Sara Marini, Nuove Terre. Architetture e paesaggi dello scarto, Quodlibet Studio, Macerata 2010.

Il recupero di episodi di archeologia industriale e portuale assume una valenza strategica per l'intero processo di sviluppo urbano. In questo quadro, la presenza dell'acqua determina un incremento del valore e delle potenzialità di riutilizzo del patrimonio del lavoro, divenendo un formidabile stimolo nella riprogettazione di questi spazi. L'occasione diviene ancor più significativa quando queste strutture abbandonate sorgono in prossimità del centro cittadino, prestandosi ad accogliere ciò che non ha posto altrove, introducendo un'inedita mixité in questi territori della specializzazione. Attraverso processi che Koolhaas definisce di "abbandono selettivo"⁶, ovvero assecondano l'identità mutevole dei luoghi e riconoscendo le parti da risignificare, si aprono possibilità di ridisegno che investono porzioni significative della città.

Sul bacino del Piliero, un problema logistico e di carenza di superfici per lo svolgimento delle funzioni portuali, diviene occasione per costruire una strategia di trasformazione urbana che si sviluppi attraverso scenari, intesi come fasi temporalmente progressive, in cui ciascuna sia capace di mantenere un grado di durabilità ed autonomia rispetto a le fasi eventuali successive, tale da potersi considerare anche compiuta.

L'edificio del Magazzini Generali, preservato come elemento identitario del waterfront portuale, viene coinvolto da dinamiche di trasformazione che, agendo per aggiunte e limitate demolizioni, lo rendono un incubatore urbano in grado di fornire soluzioni strategiche adattabili ai possibili scenari futuri.

Si tratta di lavorare in un'area che presenta caratteri intrinseci di sovrapposizione e che risulta ancora in condizione di accogliere altri strati. La sperimentazione suggerita dalla specificità stessa del luogo e delle sue vicende, si inserisce nella ricerca sulle dinamiche parassitarie di occupazione di spazi ed edifici, ponendosi come caso emblematico della necessità del parassita. La carenza di

6. Rem Koolhaas, Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano, Quodlibet, Macerata 2005.

spazi liberi a terra per l'espletamento delle funzioni portuali, il bisogno di lasciare superfici libere per ragioni di connessione fisica e percezione visiva tra la città ed il panorama portuale, divengono alcune delle ragioni per sperimentare questi meccanismi di crescita della città attraverso trasformazioni che investono le sue architetture, lavorando dentro, sopra, tra di esse, in una continua dialettica tra compiuto e incompiuto, naturale e artificiale, continuità e discontinuità.

Nel tentativo di definire un lessico per questa particolare porzione della città di Napoli, si individuano tre categorie che nell'evoluzione e nell'immagine del luogo appaiono costitutive di un'identità mutevole, imperfetta:

Movimento

Soglia quindi, accesso, luogo di transito dove i conflitti non si annullano ma è la città stessa a nutrirsi. Non costruita per durare, ma per continuare ad assorbire ed integrare nelle sue viscere, fisiche e culturali, nuove contraddizioni. E in questo movimento verticale, il sopra e il sotto, il dentro ed il fuori, la mitologia e la realtà, in una continua rappresentazione e scambi di ruoli, rimane comunque soglia, testimone di un flusso continuo di pensieri ed energie, triturati ed assorbiti.⁷

Il porto interpretato come luogo di transito e scambio, l'edificio-macchina come dispositivo originato per accogliere movimenti, scambi di merci e persone, definiscono l'area "incubatori" di flussi in movimento.

Se la stasi ha determinato l'abbandono, il movimento viene riletto come veicolo di riattivazione della macchina. Quest'idea di "ripristino" del funzionamento non segue più una rigida meccanica, ma un movimento che diviene più simile ad un metabolismo.

7. Cacciari, M. (1992), Non potete massacrarmi Napoli! Conversazione con Massimo Cacciari, in id. La città porosa: conversazioni su Napoli, a cura di Velardi, C., Cronopio, Napoli.

Affacci

Il secondo aspetto riguarda la peculiarità delle città d'acqua. La presenza del waterfront determina un doppio orientamento di questo brano urbano: all'apertura verso il mare fa da contraltare un'introversione delle architetture che ricolgono alla città il loro "retro", ricordando gli edifici sulla Strip descritti da Venturi, ove: "regardless of the front, the back of the building is styleless, because the whole is turned toward the front and no one sees the back".

L'obiettivo consiste quindi nel "riappropriarsi" del mare e al tempo stesso recuperare una relazione con l'interno urbano stratificato e complesso.

Un territorio che da sempre ha avuto bisogno di spazio, quindi tende a fagocitare il mare: l'evoluzione della linea di costa testimonia questa necessità, che si configura anche come la ragione per cui viene demolito il piano realizzato da Canino in adiacenza al volume attuale.

Al tempo stesso le disposizioni per questo brano di città hanno sempre mirato a conservare le visuali verso il mare, prevedendo, ed è per questa ragione che il progetto di Marcello Canino nella sua versione originaria, ovvero con una volumetria paria al doppio di quella attuale, non è mai stato realizzato.

Spessore

L'ultima questione, propriamente urbana, riguarda la possibilità di agire dentro, sopra, addosso al tessuto della città stabilendo nuove connessioni fisiche e visuali tra il centro cittadino ed il porto, operando con lo spessore, e nello spessore, di questa città imperfetta. Lo spessore è la categoria che richiama direttamente le strategie dei dispositivi, come strumenti in grado di sovrainporre alla situazione esistente una nuova logica. A Napoli, risulta interessante sperimentare quali risultati e quali effetti potrebbe produrre questa strategia "soversiva".

Venturi, R., Scott-Brown, D., Izenour, S.,
Op.cit., p.35.

3.3

Tre variazioni per Napoli

*Un progetto non può prevedere
le crepe che si apriranno in futuro;
esso descrive uno stato ideale
a cui ci si può soltanto approssimare (...)
di cui la città reale costituisce
una versione imperfetta
e frutto di compromessi.*

Rem Koolhaas, Delirious New York

Le tre variazioni progettuali proposte per l'area di sperimentazione, rappresentano tre scenari al tempo stesso autonomi e consequenziali: tre possibili "finali" per questo racconto incompiuto della città imperfetta in continuo divenire. In questa ottica, il progetto diviene punto di partenza, sviluppo e verifica delle ipotesi affrontate dalla ricerca. Il tema del "bios", che nel primo capitolo aveva guidato una descrizione della città coinvolta in un processo di incessante metamorfosi attraverso la contaminazione "fertili" provocata dall'intrusione di "corpi" estranei, e che nella seconda parte della trattazione aveva condotto all'individuazione delle strategie dell'"interferenza" come strumenti per intervenire nello spazio urbano agendo sul "punto", partendo dalla "smallness" che caratterizza l'architettura parassita e le sue molteplici declinazioni, in questa terza fase del racconto si traduce nella sperimentazione di un attacco "virale" che coinvolge Napoli, "città viva", a partire da uno dei suoi grandi edifici-macchina. Il tema del "tempo", che nel capitolo dedicato alle matrici teoriche aveva delineato un racconto della città che si trasforma su sé stessa, producendo brandelli indeterminati che possono divenire nuovi elementi potenziali per uno sviluppo che guardi alla quarta dimensione del progetto, e che nella tassonomia si era tradotto nella definizione di una strategia di "arcipelaghi", in grado di agire per punti e connessioni tra punti, ampliando quindi l'impatto sullo spazio urbano, in quest'ultima parte volge alla definizione di una linea d'azione per il caso napoletano in cui il progetto operi con ciò che l'esistente ha messo a disposizione, anche sotto forma di spazi di scarto che legati da una strategia unitaria possono conservare la loro identità e la loro diversità entro una rete che ne rafforzi e ne reinterpreti il senso perduto o celato dalla dimenticanza e dall'abbandono; infine il tema del carattere "corale" della città, la cui imperfezione è dovuta anche all'essere orchestrata da differenti progetti e commentata da più autori, declinato poi attraverso una strategia sistemica che attraverso "dispositivi" aformali è in grado di coinvolgere la città, si traduce nel sovvertimento vero e proprio di quest'area del porto di Napoli.

Napoli, città viva

Struttura e vita interferiscono continuamente in cortili, arcate e scale. Dappertutto si conserva lo spazio vitale capace di ospitare nuove, imprevedute costellazioni. Il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati.

Walter Benjamin

La descrizione di Napoli proposta da Benjamin racconta una città nella quale nessuna forma è “pensata per sempre”. Nell’area portuale centrale questa forma di “patologia della città”¹, che si modifica su se stessa come un metabolismo disfunzionante soggetto a virus e continue contaminazioni, contiene in potenza una vocazione a sostituire i “grandi racconti” con una “svolta parassita”². Le strategie dell’interferenza, che si sviluppano a partire dalla città contemporanea interpretata come struttura metabolica ma anomala nel suo sostituire alla linearità del ciclo di vita la circolarità, o forse come si è visto in precedenza la spirality, di un continuo morire e rinascere delle sue architetture e dei suoi spazi. La prima strategia messa in atto nella specificità dell’area di indagine consiste in un’aggressione parassitaria che si diffonde come un virus e che può sintetizzare il suo sviluppo in tre fasi, corrispondenti ad un’evoluzione temporale ma al tempo stesso da poter considerare compiute anche singolarmente.

Si riprendono quindi le diverse declinazioni in cui si erano descritte le “interferenze” ed il progetto agisce prima con l’innesto di un corpo-monade sul tetto dell’edificio di Canino. Questa scelta si lega direttamente alle richieste espresse dalla Soprintendenza riguardo nuove prospettive dall’alto. La prima fase quindi pone il suo baricentro sull’edificio stesso, dialoga con la smallness tipica del parassita nella sua accezione comune, e si pone come microcosmo autonomo, ma al tempo stesso in grado di riaccendere la preesistenza dismessa come un faro posto sulla sua sommità.

1. “The pathology of the city,” Anthony Vidler (2000: 25)

2. Infrastructures, which were mutually reinforcing and totalising, are becoming more and more competitive and local; they no longer pretend to create functioning wholes but now spin off functional entities. Instead of network and organism, the new infrastructure creates enclave and impasse: no longer the grand récit but the parasitic swerve. Rem Koolhaas 1994, p. 1264

dalla Soprintendenza riguardo nuove prospettive dall'alto. La prima fase quindi pone il suo baricentro sull'edificio stesso, dialoga con la smallness tipica del parassita nella sua accezione comune, e si pone come microcosmo autonomo, ma al tempo stesso in grado di riaccendere la preesistenza dismessa come un faro posto sulla sua sommità.

La seconda fase sposta l'asse baricentrico verso il mare, ed inizia la riconquista dell'acqua da parte dell'architettura attraverso la seconda declinazione delle interferenze, la "dissezione". L'edificio viene quindi "tagliato" al livello basamentale per restituire alla città quello spazio a terra per troppo tempo negato, e dall'interno stesso dell'edificio dei nuovi corpi fuoriescono dalle grandi bucatore originarie che caratterizzano i fronti della struttura, innestando una trasversalità che contraddice l'impianto parallelo alla linea di costa ponendosi come nuova necessità di relazione tra le parti. Questa serie di "cannocchiali" che proiettano l'interno dell'edificio verso il mare e al tempo stesso conferiscono una nuova riconoscibilità al volume dall'acqua, è controbilanciato dalla terza fase di questa prima strategia.

L'evoluzione vera e propria dell'interferenza si raggiunge infatti quando il meccanismo di contaminazione è stato innescato, l'esempio di trasformazione lanciato dall'edificio di Canino viene recepito dall'ambiente circostante, e si può ipotizzare che anche lo spazio libero, abbandonato, inizi ad essere "cosparso" di parassiti architettonici che aggrediscono le strutture in disuso immediatamente prossime ai Magazzini Generali ricordando le prospettive visionarie di Haus Rucker con le oasi sui tetti delle città, o il progetto di Tschumi che riportava suburbia a New York attraverso la contaminazione di glass houses sui tetti dei grattacieli. Quello che infatti ha in comune la proposta presentata con gli esempi descritti riguarda la costituzione di un secondo "strato" posto sopra la città esistente, che a Napoli riprende una tendenza insita nella crescita della città stessa.

Napoli, città disegnata dal tempo

L'ideale sarebbe che la probabilità di vita di una struttura corrispondesse alla sua probabilità in uso, ma quest'ultima è difficile da prevedere. Sarebbe più fattibile realizzare qualcosa componendola di due ordini di parti: l'una di lunga durata e l'altra facilmente sostituibile. Oppure, oltre a chiedere ad un architetto di mostrare come sembrerà un edificio quando sarà occupato, gli si potrebbe chiedere di rimodellarlo per qualche altro uso, o come apparirà in stato di decadimento³.

Napoli, città corale

Riusciranno un giorno i gusci abbandonati delle fabbriche (...) a catturare l'immaginazione dei turisti come le rovine romane?⁴

Affidare ad un edificio un ruolo strategico all'interno di un territorio vasto e complesso come la fascia portuale napoletana, rende necessarie alcune precisazioni. Innanzitutto sulle ragioni della scelta di operare su un'area puntuale, costruita, limitata pur nella sua grande dimensione. In questa ottica, la decisione di intervenire su uno dei reperti moderni dell'industria portuale si inserisce in una strategia complessiva che individua, riconosce e seleziona i grandi contenitori dismessi come schegge di un passato recente, da traghettare nel futuro. L'edificio dei Magazzini Generali può essere inserito all'interno di un sistema di preesistenze notevoli (che comprende altre emergenze quali i Silos Granari, il Mercato Ittico, etc.) disposte lungo la linea di costa in una sequenza lineare. All'esigenza di riscoprire trasversalità perdute o inedite, attraverso gli assi di penetrazione città/porto (come, ad esempio, le direttrici provenienti da piazza Municipio e da piazza Borsa) si affianca la volontà di rafforzare questa dimensione lineare propria dei territori costruiti sul bordo dell'acqua.

3. Kevin Lynch, *Wasting Away*, op. cit. p.236.

4. Kevin Lynch, *Wasting away*, Sierra Club Books, San Francisco 1990.

In questa impostazione, l'edificio assume il valore di elemento da leggere nella sua ripetitività: gli intervalli reiterati possono essere assurti a vocaboli nel racconto della città.

La sequenza urbana che si sviluppa lungo la costa, diviene estremamente significativa in relazione al dialogo che si determina tra le fasce parallele. Ne deriva una lettura delle relazioni multiscolari che intercorrono tra i livelli differenziati della città e la sua struttura generica.

Nella sequenza, il singolo edificio acquisisce il ruolo di "superblock"⁴, in cui il valore tipologico è strettamente connesso al ruolo di elemento di discontinuità, intermittenza nel tessuto urbano. Il grande contenitore dismesso, infatti, acquisisce un valore potenziale nell'organizzazione fisica dello spazio. Riprendendo l'interpretazione koolhaasiana, la bigness⁵ che contraddistingue queste grandi macchine dell'industria portuale, tiene assieme i concetti di scala e dimensione, lavorando sull'intermedio tra edificio e tessuto urbano.

Il grande edificio urbano, possiede una duplice carica centrifuga e centripeta⁶: incubatore di flussi e catalizzatore di nuove attività, diviene un fuori scala voluto, intenzionale. Liberata dalla tradizionale sequenza lineare, le scale di progetto interagiscono su una pluralità di piani (e di tempi), consentendo di essere ricomposte all'interno di un unico oggetto. Si pone a questo una questione essenziale: come spostare i significati di questo edificio, al fine di trasformarlo in un caposaldo nell'ambito di un più ampio ridisegno dell'area portuale centrale? Questa tensione verso una visione dello sviluppo della città che non sia necessariamente complessiva ed unificante, ma che operi per parti, per volute connessioni e volute separazioni, diviene occasione di proiezione, che non si attua in un ribaltamento della città esistente ma, riprendendo le parole di Yona Friedman, legga la nuova città come intensificazione della città esistente⁷, reinterpretando il waterfront come proiezione della città stessa.

4. Cfr. Allen Colquhoun, *The Superblock*, 1971.

5. Rem Koolhaas, *S.M.L.XI.*, op. cit.

6. A questo proposito, scrive Zevi: Perché un edificio di soli tre piani domini un vasto spazio urbano, occorre che i suoi corpi di fabbrica possiedano una carica centrifuga, capace di magnetizzare. Si tratta anzitutto di decomporre il volume, poi di aggregarne i frammenti, ma attenti però a non rifonderli. È essenziale che le varie porzioni siano esplicitamente incompiute, non-finite, onde consentire incessanti rimandi al processo aggregativo: un insieme spezzato, colto nell'ambiguo movimento in cui si riavvolge su se stesso ma, all'un tempo, esplose per conquistare l'esterno. Bruno Zevi, "Il Municipio di Segrate: un sindaco sull'Acropoli", in *L'Espresso* a. XIII, n. 50, 10 dicembre 1967; citazione tratta da Guido Canella, *Sulla composizione architettonica e sui progetti*, Leonardo International, Milano 2003, p. 4.

7. Cfr. Yona Friedman, *Pro Domo, Actar*, Barcellona 2006.

Si presentano di seguito tre casi di realizzazioni in corso di brani di città, nei quali il sovvertimento è una pratica in via di sperimentazione. Nello scenario delle "costruzioni" di città, gli esempi offerti riguardano di certo maggiormente contesti industriali, aree dismesse o abbandonate, ove la presenza della storia e delle esigenze di preservazione è meno rigida e consente ai "dispositivi" una libertà di azione decisamente più chiara. I primi due casi riguardano infatti contesti di questo tipo, affrontando le trasformazioni di Hafen City ad Amburgo, che trovano la propria "manifestazione" architettonica principale nel progetto di Herzog & de Meuron per la Elbphilharmonie, e l'area portuale di Duisburg con il progetto anche in questo caso degli architetti di Basilea per l'ex Mulino Kuppersmühle. L'ultimo esempio, che manifesta evidenti caratteri di eterogeneità rispetto ai primi due e rappresenta una scelta più "sperimentale" di classificazione all'interno di questa ultima triade di cronache, riguarda le trasformazioni che negli ultimi anni stanno interessando l'area di West Chelsea a Manhattan, come conseguenze della realizzazione dell'High Line ed in particolare di uno strumento urbanistico che configura una possibile "normazione" del dispositivo, con le evidenti questioni problematiche che questo tipo di operazione comporta. In fondo l'imperfezione, e quindi le strategie di sovvertimento che si sono individuate come strumenti operativi per agire all'interno di essa, è per definizione "antinormativa"¹.

III.1 Herzog&deMeuron Philharmonie, Kees Christiaanse HafenCity

Il progetto di Herzog & de Meuron per la riconfigurazione dell'ex magazzino portuale Kaispeicher A ad Amburgo diviene l'occasione per indagare le implicazioni dell'intervento urbano ad Hafen City programmato dal gruppo olandese guidato da Kees Christiaanse, ex partner dello studio OMA. La relazione tra il progetto per la riconversione dell'area portuale e il disegno architettonico

1. Nel testo di Sara Marini sull'architettura parassita, nella definizione delle strategie di riciclaggio per la città si pone una questione che si è rivelata essenziale come base di questa ricerca, ovvero l'ambiguità delle strategie parassitarie (delle quali si è discusso a proposito dei punti di analogia con le strategie dell'imperfezione) che tendono da un lato ad affidare al parassita il ruolo di "monade", dall'altro quello di "operatore" di relazioni, riprendendo i concetti espressi da Michel Serres nel testo *Le Parasite*. Sara Marini affronta questo discorso, chiedendosi quindi se il parassita possa farsi "progetto urbano", sebbene esso sia per natura "reazione, non norma". Marini, S. [2009], *Architettura Parassita*. Strategie di riciclaggio per la città contemporanea, Quodlibet, Macerata.

degli architetti di Basilea può essere letta come paradigma della strategia del dispositivo, ove il sovvertimento urbano ha origine della trasformazione delle architetture. In questa prospettiva, gli edifici-macchina dell'industria, con la libertà offerta dalle grandi strutture che le contraddistinguono e dal carattere vocazionalmente protesico si prestano in maniera estremamente interessante a queste dinamiche metamorfiche di alterazione, dissezione, distorsione.

Il magazzino portuale del 1936 diviene una sorta di basamento sul quale si innalza la grande massa evanescente del volume vetrato destinato ad accogliere una filarmonica ed altre funzioni pubbliche. L'attenzione al rapporto tra vecchio e nuovo viene espressa attraverso una "sospensione" della struttura sovrastante che crea una piazza coperta in posizione di giuntura tra i due corpi configurandosi come una lama di luce. È l'edificio stesso a configurarsi come "una città sopra la città", ove l'organizzazione dei 24 livelli ribalta qualsiasi tradizionale organizzazione gerarchica e si estende verso l'esterno, aprendosi alla città. Anche la lama sottile che definisce la piazza coperta lungo la soglia tra vecchio e nuovo in alcuni punti si solleva e si dilata per lasciar entrare il paesaggio portuale all'interno della struttura. La facciata segue lo sviluppo planimetrico dell'ex deposito di cacao sottostante "come un'estrusione"²: al contrasto materico tra il vetro ed i mattoni si contrappone una continuità volumetrica espressione dell'interpretazione della copertura dell'edificio preesistente come un lotto libero dai confini definiti, nuovo suolo su quale ergere la nuova architettura. Il progetto dialoga quindi con l'esistente, non si sovrappone ad esso con indifferenza atopica, ma ne ribalta le logiche interne coinvolgendolo in una dinamica trasformativa che diviene un potenziamento.

Il progetto della Filarmonica rappresenta quindi un doppio sovvertimento: alla scala dell'architettura viene ribaltata la logica dell'edificio originario innestando una struttura in cristallo vetrato, a livello urbano si pone come rovesciamento delle logiche delle grandi trasformazioni di aree dismesse³.

2. Frank Kaltenbach (Elbphilharmonie: una città sulla città.) Mansarde, parassiti o simbiotico? in Detail 12/2006 - Coperture polivalenti. (traduzione di Rossella Letizia Mombelli)
3. Anche questa importante intuizione si deve a Sara Marini, che a questo proposito scrive:

Le logiche sottese all'intervento di Herzog & de Meuron consentono quindi di allargare lo sguardo all'intero brano urbano di Hafen City, secondo le direttive progettuali fornite dall'Hamburg Hafen City GmbH, che descrive questa "aggiunta completamente nuova e futuristica" come orientamento del luogo stesso verso il centro della città:

Thus a completely new and futuristic addition to the city center with its own stylistic vocabulary is gradually emerging. Yet the reinterpretation of the place orients itself toward the established city center, its milieu informed by the old Speicherstadt warehouses and historic port structures, as well as a few conserved buildings. HafenCity carries forward Hamburg's identity as a maritime city; at the same time, a model for European city development in the 21st century.⁴

Questo passaggio consente di rileggere i principi che hanno guidato la realizzazione di questa architettura sovversiva nell'idea progettuale espressa da Kees Christiaanse e lo studio KCAP/ASTOC nella redazione del programma progettuale per l'area portuale di Amburgo. Christiaanse teorizza i suoi concetti in merito alle trasformazioni urbane nel testo dal titolo emblematico "The City as a Loft", ove descrive i progetti come "interfaccia" tra architettura e progetto urbano. Al concetto di urban landscape viene infatti preferita "l'espressione contraddittoria di paesaggio culturale", in grado di "definire il mondo come assemblaggio di strutture che si supportano, sovrappongono o completano reciprocamente, mentre al momento si trovano tra loro isolate". Il risultato è una sorta di "campo dinamico variabile in gradi di concentrazione e differenziazione, che cambia continuamente sotto l'influenza di numerosi fattori".

In questo scenario, l'intervento per Hafen City viene descritto dall'autore del masterplan portuale come strategia di "Control & Laissez Faire". Il sovvertimento introdotto da Christiaanse riguarda quindi le regole d'ordine che tradizionalmente

4. Hamburg Hafen City GmbH (2009): HafenCity Hamburg. Projects. Insights into Current Developments. Nr. 12, October 2009, p.4.

5. The City as Loft Projects at the interface of architecture and urbanism by KCAP/ASTOC – Kees Christiaanse Bulletin published for the exhibition of the Netherlands Architecture Institute, KCAP/ASTOC and deSingel Catalogo della mostra al NAI

6. Various studies have shown that designers and politicians have little control over the way cities grow. That growth is controlled by a limited number of preconditions, such as the presence of infrastructure and activity, accessibility, the attractiveness of the area, and the opportunities for acquiring land. These principles apply everywhere except in countries with totalitarian governments. Some of the responses to the results of these studies have been extreme. Many people believe the results are incorrect. Others, conversely, jump at the conclusion that planning is pointless, and use the results as an excuse for a complete laissez-faire attitude.

7. KCAP/ASTOC believes, however, that vision and design can still play a significant role, where an analysis of the controllable and uncontrollable factors is essential. They investigate and carefully analyse the qualitative and typological aspects. The implementation of the performed studies requires not only vision, but also an understanding of complexity, control management and processes. At the interface of architecture and urbanism KCAP/ASTOC has researched specific zoning and building regulations which may flexibly respond to varying preconditions and offer sufficient room for individual planning, without losing the fundamental cohesion and context. "In its role as an organiser of general elements, urban design should observe a certain degree of neutrality with respect to architecture that can bloom in a thousand flowers. In other words: urban design is about creating freedom."

tentano un controllo del territorio: tra le due alternative riconosciute, che vedono da un lato il controllo rigido e basato su precondizioni spesso incapaci di far fronte alla complessità della città contemporanea, e dall'altro la sfiducia totale in qualsiasi forma di sopravvivenza dell'utilità della progettazione che sfocia in quello che l'architetto olandese definisce "laissez-faire"⁶, lo studio di Rotterdam propone una "terza via" strategica che attraverso l'individuazione dei "fattori controllabili e incontrollabili" sia in grado di comprendere "la complessità, il management del controllo ed i processi". Si definisce quindi una linea d'azione in grado di temperare l'esigenza di indicazioni progettuali flessibili e una forma di "libertà", conservando un rapporto dialettico di coesione con il contesto. Alla progettazione urbana Christiaanse richiede "un certo grado di neutralità in relazione all'architettura che può fiorire in migliaia di fiori. In altre parole: la progettazione urbana consiste nel creare libertà".

Le "aree in attesa" descritte da Christiaanse si configurano quindi come "imperfezioni" sulle quali operare trasformazioni, ove la condizione di abbandono consente la manipolazione dell'oggetto o dello spazio di scarto. La "manipolazione delle masse" viene espressamente dichiarata come una delle tecniche progettuali che considerano i gradi blocchi architettonici come "free-standing sculptures" o come parte integrante dell'insieme urbano.

Il risultato è una città in cambiamento, ove sono sempre più frequenti trasformazioni di strutture industriali attraverso interventi che seguono la logica innestata dagli architetti di Basilea, e si rapportano al preesistente attraverso un nuovo strato architettonico assolutamente contemporaneo. L'immagine dell'area portuale di Amburgo è quella di un brano di città che si sta modificando "per punti", ma entro una strategia che, pur se non espressamente dichiarata come "dispositivo", sta attuando soluzioni che nel complesso possono ricordare il "nuovo strato programmato" elaborato dagli olandesi MVRDV per la Grande Parigi, una sorta di città spaziale alla Friedman che sostituisce alle strutture continue un sistema di singole architetture "spaziali".

III.II Herzog&deMeuron, Küppersmühle + Norman Foster Duisburg Inner Port Masterplan

Il secondo caso si sviluppa ancora a partire da un intervento degli architetti svizzeri Herzog & de Meuron e rappresenta un emblema del progetto di architettura come strategia in grado di dialogare con la dimensione temporale, aggiornandosi e modificandosi su se stessa. Anche nel caso del recupero dell'ex Mulino Küppersmühle l'intervento architettonico si inserisce all'interno di un programma per un'ex zona produttiva reso indispensabile dal declino delle industrie pesanti, in questo caso l'area portuale di Duisburg, per la quale Norman Foster redige un masterplan attuato tra il 1991 ed il 2003, cui segue nel 2007 un programma per l'area centrale urbana, strettamente connesso ai risultati che in quegli anni si stavano ottenendo nell'area portuale e sulle sue architetture. La relazione tra il porto interno di Duisburg ed il centro cittadino, caratterizzata da separazione e isolamento delle due realtà nonostante la loro posizione di diretta prossimità, consente di instaurare un parallelo con il caso napoletano oggetto della sperimentazione di questa ricerca, e tracciare un'ideale connessione anche tra il mulino tedesco ed i Magazzini Generali di Napoli. La trasformazione dell'ex Mulino Küppersmühle, destinato a divenire sede del museo MKM, Küppersmühle Museum of Modern Art, rientra quindi nel programma dell'International Building Exhibition Emscher Park (IBA 1989-1999). Dalla storia costruttiva dell'ex edificio industriale possono trarsi i principi di una progettazione che tende ad evolversi nel tempo, conducendo gli architetti tedeschi a far seguire al progetto realizzato nel 1999 un'ulteriore proposta per l'ampliamento della struttura, attraverso la sovrapposizione di una megastruttura che ricorda negli intenti il progetto di Amburgo.

Il Mulino viene eretto nel 1908, in seguito negli anni trenta vengono annessi alla struttura i silo del grano in acciaio, giungendo alla configurazione in cui si

presentava al momento della redazione del progetto. Anche se la struttura viene chiusa nel 1972, sia il mulino che il silos granaio vengono conservati come simboli distintivi dell'identità di Duisburg.

Il progetto del 1999 preserva il carattere industriale della struttura, conservando le antiche facciate in mattoni, tagliate da feritoie che creano una connessione tra il paesaggio esterno del porto e gli spazi espositivi interni. All'interno, gli architetti di Basilea trasformano il silo del grano di sei piani in una struttura a tre livelli, garantendo una spazialità interna adatta alle esposizioni artistiche. La spazialità interna viene trasformata attraverso un intervento principale sulla scala, unica parte completamente nuova dell'intervento. La torre delle scale viene progettata come una sorta di scultura che attraversa tutto l'edificio protraendosi verso l'alto come un'opera d'arte a sé stante. Nel 2008 gli architetti svizzeri presentano il progetto di ampliamento del Küppersmühle che si configura come una "scatola" luminosa galleggiante disposta a 36 metri d'altezza come estensione dei silos granai, dedicata ad accogliere altri 2000 metri quadri di sale espositive. A differenza dell'edificio di Amburgo, l'estensione progettata per l'ex mulino presenta una volumetria semplice ed essenziale, ma mentre la Filarmonica ricalca esattamente la pianta trapezoidale della struttura industriale sulla quale di innalza, il museo MKM ottiene un effetto distorcente non attraverso la forma ma mediante uno "slittamento" del volume rispetto all'asse baricentrico che staticamente risulterebbe più conveniente, ponendosi come "decentramento" volto ad evidenziare l'eccezionalità della relazione tra vecchio e nuovo, e la vocazione dell'aggiunta a divenire un landmark dell'area portuale di Duisburg. Questa attenzione nel rapporto con le preesistenze industriali può essere riletta nei principi che hanno condotto Foster a modificare in parte la linea d'azione adottata nel primo masterplan, quello direttamente concentrato sul porto, nel secondo progetto che pur riguardando il centro della città investe le architetture industriali di un ruolo assolutamente centrale.

III.III West Chelsea Historic District, Manhattan

Il caso del quartiere di West Chelsea a Manhattan è emblematico della relazione tra progetto ed imperfezione, in un contesto in cui la rinuncia del progetto a controllare un pezzo di città nella sua totalità si lega ad alcune questioni complesse che richiamano le principali tematiche che si sono evidenziate in questo percorso. Alcune considerazioni riguardano il rapporto con la dimensione temporale, in una città dalla crescita incontrollata come Manhattan, in cui costruzioni, demolizioni e nuove realizzazioni si susseguono in un processo di trasformazione incessante; la relazione tra gli strumenti di controllo del territorio e le esigenze del mercato, in un'area in cui il valore del suolo comporta una tensione alla saturazione assoluta dello spazio urbano; le spinte alla trasformazione che provengono anche dal basso, attraverso manifestazioni di occupazione dello spazio urbano che tendono a passare dal temporaneo al permanente assimilando una vocazione insita nella storia (seppur recente) del luogo; la tendenza da sempre diffusa a Manhattan alla "colonizzazione" dei "rooftops", che da spazio pubblico recuperato sui tetti si tendono a divenire sempre più nuove superfici utili per la costruzione.

La mostra Cronocaos di Rem Koolhaas aveva affrontato le questioni della capitale della congestione, vent'anni dopo il manifesto retroattivo, chiedendosi "quale spazio rimane per la nuova New York?" (Koolhaas 2010). Poiché edifici e quartieri di New York sono sottoposti sempre più alla conservazione e alla protezione delle emergenze, Koolhaas si domanda se valga la pena condannare parti della città ad un passato artificiale e di conseguenza se ci sia ancora spazio disponibile per lo sviluppo dei centri urbani in trasformazione. Nella città statunitense che si costruisce e ricostruisce ogni giorno, le problematiche connesse alla trasformazione del centro erano state evidenziate già nel 1958 da Jane Jacobs, allorché affermava: "siamo in un momento critico per il futuro

della città. In tutto il paese urbanisti e amministratori stanno preparando una serie di progetti di riqualificazione che fisseranno i caratteri delle zone centrali per generazioni a venire. Si demoliscono vaste superfici, profonde parecchi isolati; solo in alcuni casi la trasformazione è già in corso, ma in quasi ogni grande centro si è pronti a partire con le costruzioni, i progetti saranno presto completati. Di che tipo di progetti si tratta? Tutto molto spazioso, verde, poco affollato. Grandi vedute su spazi aperti. Tutto solido, simmetrico, ordinato. netto, deciso, monumentale. Tutte le caratteristiche di un ben tenuto, dignitoso, cimitero urbano” (Jacobs 1958). Non più vita e morte delle città, ma death and life: superando l’erroneo rovesciamento di significato (Viganò, 2011) che il titolo originale subisce nella traduzione italiana, emerge l’importanza dell’immodificabile ciclo di vita della città: sviluppo/declino/rinascita, antesignano delle più recenti teorie di recycle. Nella metropoli americana per eccellenza, la profezia di Jane Jacobs sembra attuarsi con alcune interessanti eccezioni. In questa prospettiva, le sperimentazioni della rooftop addition a Mahattan sono esemplari di un atteggiamento di possibile revisione anche di una struttura così rigida e compatta come la griglia di Manhattan. Tschumi descrive la penthouse newyorkese come “una struttura urbana che, nel contesto delle metropoli densamente popolate di oggi, esprime il desiderio contemporaneo di uno spazio infinito, ribellandosi al mito ricorrente di Suburbia. Invece di abbandonare la città e ricreare uno spazio urbano artificiale al di fuori di essa, la casa si rivolge alla città, esistendo contemporaneamente all’interno e al di sopra di essa” (Tschumi 2003). Se le rooftop homes di Manhattan guardano ancora alla casa sul tetto come episodio eccezionale, seppur ripetibile, è possibile considerare le disposizioni previste dallo Special West Chesea District Rezoning del 2005 come un sostanziale passo in avanti verso la definizione di un modello di crescita in cui il parassita diviene operatore urbano per la trasformazione e l’adattamento di interi tessuti. A West Chelsea, la modifica

dello strumento urbanistico si lega direttamente al recuper dell'High Line, evidenziando come in alcuni contesti eccezionali sia proprio la conservazione ad instaurare dinamiche di trasformazione e crescita estremamente interessanti. Preservato il transfer corridor attraversato dal binario sopraelevato, è consentito recuperare le volumetrie negate dalla conservazione del relitto ferroviario spostandole su edifici prossimi. Si configura un brano urbano sospeso tra dinamiche di riuso e abbandono, in cui il dispositivo di pianificazione incentiva un processo spontaneo, già in atto nell'ultimo decennio del secolo scorso, di rifunzionalizzazione e trasformazione degli edifici post-industriali. Attraverso normative che regolano altezze e cubature, lo zoning speciale concede un bonus per la realizzazione di nuove volumetrie residenziali sui tetti degli edifici: i cambiamenti introdotti dalla nuova zonizzazione definiscono un nuovo programma di inclusionary housing, che attiva processi di intensificazione attraverso la moltiplicazione del suolo e delle superfici, rappresentando un approccio di rottura rispetto alle tematiche di affordable housing di New York. Nell'intervento convivono, dunque, due dimensioni: la dimensione orizzontale del fascio di binari sopraelevato che attraversa la città, dilatando lo spazio pubblico e moltiplicando i livelli di interazione, e la dimensione verticale delle aggiunte attraverso lo sviluppo in altezza degli edifici preesistenti, consentito come delocalizzazione dei volumi sottratti dalla conservazione dell'High Line. È quasi come se nel progetto per l'High Line e nei risultati della zonizzazione speciale per Chelsea, si possa leggere una sorta di europeizzazione della città statunitense. Se la dinamica parassitaria, infatti, è considerata spesso una peculiarità europea, legata al patrimonio storico (e spesso archeologico) da preservare, il caso di West Chelsea rappresenta un esempio di conservazione dei valori e dei materiali identitari che, rifuggendo da operazioni di demolizione, riscrivono l'esistente per adeguarlo alle mutate necessità, con particolare attenzione alle esigenze abitative.

Conclusioni

I destini di una città imperfetta

La bibliografia è stata impostata sui tre capitoli che strutturano il testo, che possono considerarsi corrispondenti alle tre aree tematiche affrontate: radici culturali, strategie di progetto, città e Napoli, attraverso una selezione dei libri consultati. I testi sono ordinati in base all'ordine alfabetico degli autori, indicando le edizioni originali e quelle consultate.

Bibliografia del capitolo 1 Elogio dell'imperfezione

Agamben, G. [1995], *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.

Alexander, C. [1991], *The Perfection of Imperfection*, in "Roots and Branches: Contemporary Essays by West Coast Writers", Howard Junker, San Francisco.

Baudrillard, J. [1994], *Simulacra and simulation*, University of Michigan Press, Michigan.

Bauman, Z. [1999], *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna.

Bauman, Z. [2005], *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari

Berger, A., Lerup, L. [2007], *Drosscapes. Wasting Land in Urban America*, Princeton Architectural Press, Princeton

Bertagna, A., Marini, S. [2011], *The Landscape of Waste*, Skira, Milano

Briggs, J. [1993], *L'estetica del caos*, Red, Como.

Cacciari, M. [1984], *Un ordine che esclude la legge*, in "Casabella", 498-499.

Cacciari, M. [2002], *Nomadi in prigione*, in "Casabella", n.705.

Cacciari, M. [2004], *Filosofia della natura, oggi*, in "Parametro", n. 254.

Chanéac, J.L. [2005], *Architecture interdite*, Editions du Linteau, Parigi.

Conde, Y. [2000], *Architecture of the Indeterminacy*, a cura di Bea Goller, Actar, Barcellona.

De Carlo, G. [1973], *L'architettura della partecipazione*, Il Saggiatore, Milano.

DeLanda, M. [2007], *The importance of imperfections*, in "Domus", n. 888.

Derrida, J. [1990], *Subverting the Signature. A Theory for the Parasite*, in "Blast Unlimited" n.2 .

Diller E., Scofidio, R. [1994], *Flesh: Architectural Probes*, Triangle Publishing Co., Londra.

Dorfles, G. [1986], *Elogio della disarmonia. Arte e vita tra logico e mito*, Garzanti, Milano.

Eco, U. [2007], *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano.

Eco, U. [1962], *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

Grahame Shane, D. [2005], *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design and City Theory*,

John Wiley and Sons, New York

Greimas, A. J. [1987], *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Parigi; trad. it. [1988], *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo.

Guattari, F. [1992], *Chaosmose*, Galilée, Parigi; trad. it [1996], *Caosmosi*, Costa&Nolan, Genova.

Hardy, D. [2000], *Quasi Utopias: Perfect cities in an imperfect world*, in Freestone, R. (a cura di), "Urban Planning in a Changing World", Routledge, Londra.

Harvey, D., The Experience of Space and Time, in "The Condition of Post Modernity – An Inquiry in the Origins of Cultural Change"

Hughes, J., Dadler, S. [2000], *Non-plan. Essays on Freedom Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Architectural Press, Oxford.

Jacoby, R. [2005], *Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*, Columbia University Press, New York.

Koolhaas, R. [1991], *La terrificante bellezza del ventesimo secolo*, in Jacques Lucan, "OMA. Rem Koolhaas. Architetture 1970-1990", Electa, Milano.

Koolhaas, R. [1978], *How Perfect Perfection Can Be*, in "Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan", Thames and Hudson, London; trad. it. [2001], *Quanto perfetta può essere la perfezione: la creazione del Rockefeller Center*, in "Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan", Electa, Milano.

Lynch, K. [1981], *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, MA; trad. it. [1990], *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etaslibri, Milano.

Lynch, K. [1990], *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco

Lynch, K. [1972], *What Time is this Place?*, MIT Press, Cambridge MA

Lynn, G. [1995], *Body Matters (Parasitic Exchanges)*, in "Journal of Philosophy and Visual Arts", n. 6

Marini, S. [2010], *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet Studio, Macerata.

Marini, S. [2009], *Architettura Parassita. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata.

McDonough, W., Braungart, M. [2002], *Cradle to Cradle. Remaking the way we make things*, North Point Press; trad. It. [2003], *Dalla culla alla culla. Come conciliare tutela dell'ambiente, equità sociale e sviluppo*, Blue Edizioni.

Purini, F. [2008], *Architettura Virale. Infezioni nella scrittura architettonica*, in "Lotus" n.133 "Architettura Virale", Skira, Milano

Rosenkranz, K. [1853], *Aesthetik des Hässlichen*, Bornträger, Königsberg; trad.it. [1994], *Estetica del brutto*, Olivares, Milano.

Sennet, R. [1970], *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Knopf; trad. it. [1999], *Usi del disordine. Identità personale e vita nelle metropoli*, Costa&Nolan.

Sudjic, D. [2002], *L'architettura del conflitto*, in "Domus", n. 851.

Teyssot, G. [2008], *L'Architecture comme Membrane*, in "Explorations in Architecture. Teaching, Design, Research".

Teyssot, G. [2004], *Architecture de Prothèse pour un corps post-humain*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", n. 351

Venturi, R. [1966], *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York; trad. it. [1980], *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari.

Tschumi, B. [1982], *Violence of Architecture*, in "Artforum".

Vidler, A. [1992], *Architecture Dismembered*, in "The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely", the MIT Press, Cambridge MA; trad. it. [2006] *Architettura smembrata*, in "Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disegno nell'età contemporanea", Einaudi, Torino

Vidler, A. [1977], *The Third Typology*, in "Oppositions", n. 7.

Virilio, P. [2004], *Ville panique. Ailleurs commende ici*, Editions Galilée, Parigi; trad. it., *Città panico. L'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina, Milano.

Wigley, M. [1999], *Recycling Recycling*, in A. Marras (a cura di), "EcoTec: Architecture of the InBetween", Princeton Architectural Press, New York.

Wigley, M. [1993], *Violence Space*, in "Assemblage 20: A Critical Journal of Architecture and Design Culture", The MIT Press, Cambridge.

Wigley, M. [1992], *Prosthetic Theory: the disciplining of Architecture*, in "Assemblage", n.15; in "Ottagono", n.96

Wiel Arets [1994], *A Virological Architecture*, in "A+U Architecture and Urbanism".

Woods, L. [2002], *Anarchitecture. Architecture is a political act*, Academy Editions, Londra.

Woods, L. [2004], *The Storm and the Fall*, Princeton Architectural Press, New York.

Woods, L. [1997], *War and Architecture*, Princeton Architectural Press, New York

Woods, L. [1997], *Radical Reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York

Younés, S. [2012], *The Imperfect City: On Architectural Judgment*, Ashgate, Portland.

I. L'imperfezione in mostra. Cronache da tre esposizioni

Sudjic, D. (a cura di) [2012], *Imperfection*, in "Istanbul Design Biennial Catalogue", vol.1, IKS, Istanbul.

Arolat, E. (a cura di) [2012], *Musibet*, in "Istanbul Design Biennial Catalogue", vol.2, IKSIV, Istanbul.

Grima, J. (a cura di) [2012], *Adhocacy*, in "Istanbul Design Biennial Catalogue", vol.3, IKSIV, Istanbul.

Kipnis, J. [2001], *Perfect Acts of Architecture*, New York: Museum of Modern Art and Columbus: Wexner Center for the Arts.

Koolhaas, R., Zenghelis, E., [1972], *Exodus; or the Voluntary Prisoners of Architecture*.

Bibliografia del capitolo 2 Progettare l'imperfezione

Aravena A. [2012], *Elemental. Incremental Housing and Participatory Design Manual*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.

Arroyo, E., [2003], *Principles of Uncertainty*, in "El Croquis", n. 118.

Brand, S. [1994], *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*, Viking, New York

Byard, P. S. [1998], *The architecture of additions: design and regulation*, W.W. Norton & Co., New York.

Conde, Y., [2000], *Architecture of the indeterminacy*, Actar, Barcellona.

Friedman, Y. [2011], *L'ordine complicato. Come costruire un'immagine*, Quodlibet/Abitare, Macerata.

Friedman, Y. [2009], *L'architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà*, Bollati Boringhieri, Torino.

Friedman, Y. [1975], *Utopies Réalisables*, L'Éclat, Parigi; trad.it. [2008], *Utopie Realizzabili*, Quodlibet, Macerata.

Gausa M. [2002], *Maculae: Grafts, Parasitism, Commensalism*, in "Housing: New Alternatives, New Systems", Actar, Barcelona

Gissen, D. [2009], *Subnature: Architecture's Other Environments*, Princeton Architectural Press, New York

Habraken, N.J. [1998], *The Structure of the Ordinary. Form and Control in the Built Environment*, MIT Press, Cambridge.

Harvey, D., *The Experience of Space and Time*, in "The Condition of Post Modernity. An Inquiry in the Origins of Cultural Change"

Holland, J.H. [1998], *Emergence. From Chaos to Order*, Oxford University Press, Oxford.

Hur, B. [2006], *Prefab and Parasitic Architecture: architectural solution of the future city crisis*, Iowa State University Press

Kaltenbach, F. [2006], *Mansarde, parassiti o simbiotico?*, in "Detail" n.12 "Coperture polivalenti"

Koolhaas, R. [2010], *Cronocaos*, XII Biennale di Architettura di Venezia.

Koolhaas, R. et.al. [2000], *Mutations*, Actar, Barcellona.

Lefebvre, H. [1974], *The Production of Space*

Lynch, K. [1972], *What Time is this Place?*, MIT Press, Cambridge MA

Mehretu, J. [2003], *Empirical Construction, Istanbul*.
Noever, P. [1996], *The Havana Project. Architecture again*, Prestel Verlag, Monaco.
Richter Greer, N. [1998], *Architecture Transformed: New Life for Old Buildings*, Rockport Publishers, Cincinnati
Rudofsky, B. [1964], *Architecture without architects. An introduction to nonpedigreed architecture*, MoMA-Doubleday, New York.
Scofidio, R., Diller, E. [2002], *Blur: The Making of Nothing*, Harry N Abrams.
Tafuri, M. [1973], *Progetto e utopia*, Laterza, Bari.
Ungers, O.M., Vieths, S. [1997], *La città dialettica*, Skira, Milano.
Ungers, O.M. [1977], *The City Within the City: Berlin as Green Archipelago*.

II. L'imperfezione al bando. Cronache da tre concorsi

Bibliografia del capitolo 3 Città imperfetta

Friedman, Y. [2006], *Pro Domo*, Actar, Barcellona.
Jacobs, J. [1961], *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York; trad. it. [2000], *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulla metropoli americana*, Edizioni di Comunità, Torino.
Lynch, K. [1960], *The image of the City*, The MIT Press, Cambridge; trad. it. [1985], *L'immagine della città*, a cura di P. Ceccarelli, traduzione di G.C. Guarda, Marsilio, Venezia
Koolhaas, R. [1996] *Understanding the new urban condition: the project on the city*, in "GDS News".
Koolhaas, R. [2008], *Dilemmi sull'evoluzione della città*, in "Area" n.100.
Koolhaas, R. [1978], *Delirious New York. A Rectoactive Manifesto for Manhattan*; trad. it. [2001], *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Milano, Electa.
Koolhaas, R., Cleijne, E. [2008], *Lagos: How It Works*, Lars Mller Publishers, Cambridge.
Rowe, C., Koetter F. [1978], *Collage City*, The MIT Press, Cambridge; trad.it. [1981], Il Saggiatore, Milano.
Venturi, R., Scott-Brown, D., Izenour, S. [1972], *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge; trad. it. [1985], *Imparando da Las Vegas*, Cluva, Venezia; ed. consultata [2010], *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata.

