

- 07 1 | **LA STORIA È LIBERTÀ**
- 27 2 | **IDENTITÀ MIGRANTE E ACCOGLIENZA**
nella città e nell'architettura
- 39 3 | **TRA FINITEZZA E INFINITO**
immanenza e trascendenza nel progetto di architettura
- 55 4 | **MUSEO**
lo spazio che comunica
- 71 5 | **LA FORZA DELL'INIZIO**
1907. *Taccuini di viaggio*. Il giovane Jeanneret a Firenze
- 85 6 | **A PROPOSITO DEL *SOCIAL HOUSING***
- 99 7 | **UN RACCONTO TRA DUE SCENE**
rileggere *Brunelleschi Mago*
- 115 8 | **MEDITERRANEITÀ INATTESA**
il Teatro di Olbia di Giovanni Michelucci
- 129 9 | **ARCHITETTURA SACRA E FELICITÀ**
- 153 10 | **COME UN'ARCHITETTURA**
Christo e Jeanne-Claude. The London Mastaba
- 159 11 | **TRA IDEA E REALIZZAZIONE**
- 171 12 | **IL FASCINO AMBIGUO DELL'EFFIMERO**
il padiglione dei SelgasCano alla *Serpentine Gallery*
- 177 13 | **IL TEMPO DELL'ADESIONE**
progettare con le rovine
- 201 14 | **NUOVI NOMADISMI**
- 217 15 | **FIRENZE:**
alle radici della città dialogante
- 237 16 | **FORMLESS VS TOPOGRAPHY**
ovvero quando l'informale incontra il paesaggio
- 251 17 | **IL PENSIERO DELL'ARCHITETTURA**
come scrittura del paesaggio
- 265 18 | **NELLO SQUARCIO FERRIGNO DELLA TERRA**
1973. Il progetto del Cimitero di Urbino

2 | IDENTITÀ MIGRANTE E ACCOGLIENZA

nella città e nell'architettura

2021

Esiste una sorta di inerzia intellettuale comune e dilagante, nell'intendere alcuni dei concetti cardine della nostra cultura. Uno di questi concetti è sicuramente quello ascrivibile alla polarità Oriente/Occidente, difficilmente revisionabile nella sua secolare contrapposizione.

Una contrapposizione a volte correntemente necessaria, ma sicuramente da evolvere in una auspicabile complementarità sul piano intellettuale e morale.

Se consideriamo il concetto di identità, all'interno della contrapposizione tra Oriente e Occidente, questo muta radicalmente nella propria essenza, pur con le dovute sfumature ed eccezioni.

All'interno del pensiero occidentale, esso tende a strutturarsi per comparazioni (io stesso nell'affrontare questa breve ricognizione ho agito in tal senso),

Testo inedito.

individuando già per mano di Platone, questa modalità, quando già definiva l'*essere diverso*, come *essere necessario tanto quanto l'essere identico*. Il lungo filo che attraverso il tempo si dipanerà da questa riflessione troverà il suo punto di caduta in Hegel, che libera l'idea di una identità frutto di alterità, riducendone il senso ad una contrapposizione di opposti: *«le cose finite nella loro indifferente molteplicità, coesistono quindi in generale nell'esser contraddittorie in se stesse, nell'esser rette in se stesse e nel tornare al loro fondamento»*.

Diversamente, le riflessioni attorno al concetto di identità prodotte dal pensiero (per noi) orientale, navigano invece, in un più complesso arcipelago di relazioni. All'interno del Taoismo e del Buddismo, la visione dell'identità è sempre stata percepita come qualcosa di molto forte e pensata non solo in relazione e contrapposizione a qualcosa di altro, ma come costituita indissolubilmente fin dalla sua origine anche da ciò che è "altro". Questo non sfocia nell'indeterminatezza di ogni relazione, quanto al contrario, proprio nella precisa assolutezza e nell'unicità di ogni possibile relazione. A testimonianza di ciò, illuminante appare questo dialogo contenuto in uno scritto canonico Buddista:

«– Ananda, tra gli elementi interconnessi che hanno fatto sì che la ciotola esista, vedi dell'acqua?»

– Certo, signore. Il vasaio ha avuto bisogno di acqua per impastare l'argilla e modellare la ciotola.

– Dunque l'esistenza della ciotola dipende dall'esistenza dell'acqua. Inoltre Ananda, vedi l'elemento fuoco?»

– Certo, signore. È stato necessario il fuoco per cuocere

l'argilla, dunque vedo il fuoco e la legna che l'ha alimentato. Vedo gli alberi che hanno fornito la legna. Vedo la pioggia, il sole e la terra che hanno fatto crescere gli alberi. Signore, vedo migliaia di elementi interconnessi che hanno concorso alla formazione di questa ciotola.»

Anche il pensiero Taoista fonda il concetto di identità in relazione ad identità diverse.

«Invero ogni essere è altro da sé e ogni essere è se stesso. Questa verità non la si vede a partire dall'altro, ma si comprende partendo da se stessi. Così è stato detto. L'altro proviene dal se stesso, ma se stesso dipende anche dall'altro».

Sostanziali appaiono quindi le differenze tra queste due visioni e la loro comparazione non può che provocare una gamma complessa di riflessioni che generano a loro volta ulteriori riflessioni in una sorta di processo a cascata, invece di risposte semplici, mettendo in gioco variabili altamente differenziate anche se relative.

Così come relativa, in fondo, appare oggi la stessa polarità tra Occidente e Oriente, forse figlia di questo nostro modo oppositivo di pensare. Relativa, per il semplice motivo che neanche da uno stretto punto di vista geografico, questa polarità è ammissibilmente certa. Per la vecchia Europa la California può essere ancora vista come un luogo di frontiera, ovvero un estremo ovest, così come per i giapponesi invece, rappresenta l'Oriente.

Per gli antichi greci, l'Oriente era la Persia, la quale invece era l'Occidente per la Cina.

Così come il meticcarsi e l'ibridarsi delle reciproche caratteristiche delle due culture, possiedono ragioni e tempi lontanissimi. Una lingua nata in India come il

sanscrito, per esempio, ha di fatto costruito una solida base di partenza per molte delle lingue europee, così come il Cristianesimo, a detta di molti profonda radice dell'identità europea, venne presa dai romani per una delle innumerevoli religioni orientali.

Quindi in base all'interpretazione delle molte accezioni di identità, soprattutto viste nella relazione tra Occidente e Oriente (cosa che abbiamo visto possa essere fallace e revisionabile fin dalla sua essenza), c'è l'idea della migrazione e anche dell'integrazione. Quindi l'idea dell'identità, oggi più di ieri, è legata alla trasmigrazione di un reciproco divenire, ovvero non alla staticità di uno statuto inamovibile, ma sistema flessibile e in continua trasformazione.

Tutto questo ovviamente è estendibile all'architettura e al suo progetto. Quindi in questa luce, non chiediamoci cosa sia oggi l'Oriente e l'Occidente, ma cosa essi, domani e forse insieme, possono diventare. Capire cioè, come nelle probabilità dischiuse di questo "divenire" possa annunciarsi la parabola intravista già da Eraclito, per il quale «*il mondo è uno e comune*», frutto del continuo manifestarsi di "*polemos*" che regola la necessaria interdipendenza dei contrari in un continuo fermento di contaminazione reciproca.

Detto questo, appare evidente, allora, come la città non sia il luogo dell'immobilità bensì il luogo della trasformazione e dell'accoglienza. La città, infatti, da sempre accoglie.

Accoglie culture, tradizioni, consuetudini e linguaggi che nel tempo hanno garantito il formarsi della sua precisa

identità. A ben guardare, la maggior parte delle città hanno accolto influssi lontani, operatività venute da fuori insieme a conoscenze esterne, capaci di andare a formare sedimentazione dopo sedimentazione, flusso dopo flusso, il profilo di segni e caratteri riconoscibili che si basano proprio sull'incrociarsi accumulato di provenienze diverse. Pensiamo per esempio a città come Venezia, Istanbul, Gerusalemme, le quali fondano la loro identità sulla complessa migrazione di figure e di identità diverse che fondendosi, formano valori di ineguagliata unicità. In definitiva, "accogliere" significa aprirsi alla diversità, significa far convivere le leve e i moti di tante evoluzioni diverse, affinché venga superata l'idea della singolarità in favore della contaminazione.

Tutta la storia dell'architettura e con essa quella della città, è il frutto visibile di questo processo di reciproca relazione fra le diversità. Una interazione che ha elaborato stili, movimenti e correnti, in un flusso inarrestabile di inclusione.

Da queste brevi tracce, si intuisce allora, come la contaminazione delle diversità costituisca in fondo il vero motore propulsivo della storia, andando a coinvolgere inevitabilmente la struttura formale di questa evoluzione, ovvero, la città.

Se questo può apparire naturalmente scontato, non lo è di certo sul piano dell'operatività e della teoria dell'architettura. Il più delle volte infatti, siamo andati avanti, in questo ambito, per grandi blocchi di pensiero, convinti che al proprio interno si celassero verità irrinunciabili. Questo ha prodotto, in molte occasioni,

una sospesa ambiguità fra la verità e la teoria, ovvero uno scarto fra il senso radice delle cose e quello portato avanti dai diversi paradigmi culturali. A testimonianza di questo immobilismo, basti pensare al dibattito sorto nell'immediato dopoguerra attorno alla ricostruzione di molti centri storici italiani ed edifici situati al loro interno. Piuttosto che aprirsi alla contaminazione con il nuovo, si è preferito ricostruire "dov'era e com'era", tentando di salvare una immagine della città che di fatto non rifletteva più la complessità delle sue dinamiche.

A volte si è cercato di interpretare il realismo contenuto nella quotidianità, ma anche queste esperienze, allora portatrici di novità e senso, sono naufragate presto nella parodia, producendo pezzi di città che non si andavano a saldare con la città preesistente.

In fondo la città si muove nello spazio liminale tra la memoria e la trasformazione, evocando, anche se difficile da applicare, il concetto della "continuità". *«Non è opera veramente moderna quella che non affonda le proprie radici nel passato»*, chiosava negli anni Cinquanta il direttore di *Casabella*, Ernesto N. Rogers, individuando nella *«mutazione nell'ordine di una tradizione»* l'essenza vera di ogni processo evolutivo. Ovvero indicava con lucida consapevolezza, come ogni cosa, e l'architettura in primis, possa trasformarsi non con la rottura violenta dei propri sistemi, ma con un lento e inesorabile processo di avvicinamento alla diversità. In altre parole, attraverso un lento incorporare, fase dopo fase, acquisizione dopo acquisizione, dei meccanismi più intimi di un pensiero nuovo inserito all'interno di un pensiero corrente.

4 | MUSEO

lo spazio che comunica

2021

Parlare della dimensione pubblica e quindi di comunicazione nell'architettura del museo è tema molto vasto e potrebbe essere affrontato attraverso vari aspetti. Da architetto, quello che ovviamente mi interessa tra tutti è la composizione dello spazio architettonico, inteso quale fonte di comunicazione e di interazione tra le opere e il pubblico che le fruisce.

Voglio tralasciare volutamente tutti gli aspetti legati agli apparati descrittivi e interpretativi delle opere che da qualche decennio a questa parte paiono legarsi sempre più all'esclusivo ambito della tecnologia. Essendo essi dispositivi, sono in perenne corsa verso affinamenti sempre più specialistici e per questo destinati ad avere obsolescenze rapidissime. Penso ad esempio a quello che solo dieci anni fa poteva sembrare come l'ultima avanguardia, adesso ci appare come qualcosa di totalmente antiquato e superato.

Testo inedito.

Detto questo, e per questo, credo che invece lo spazio architettonico possa sempre trovare attraverso la sua composizione, una forte dimensione comunicativa che a differenza di ogni dispositivo tecnologico non è soggetta ad obsolescenze di nessun tipo. A maggior ragione lo spazio architettonico del museo, dovrebbe, e sottolineo un po' amaramente dovrebbe, possedere una forte capacità comunicativa in modo da legarsi strettamente alla specificità dell'opera che in esso viene contenuta e mostrata.

Uno dei problemi maggiori che spesso si ha nell'affrontare l'allestimento di uno spazio museale risiede, infatti, proprio nella restituzione dei valori comunicativi delle opere che si vanno ad esporre. Restituzione che, vale la pena ricordare, dovrebbe sempre passare attraverso la duplice e incrociata fase di una lettura e di una interpretazione dell'opera, così come vale la pena ricordare come ogni opera debba sempre essere, brandianamente, considerata come l'insieme difficilmente scorporabile di istanze materiali e di istanze spirituali, la cui reciprocità, ne costituisce il valore e quindi l'unicità.

Credo che, di fatto, colui che opera attraverso la composizione dello spazio sulla restituzione delle istanze di un'opera, debba essere obbligato a rispettarne i suoi più intimi principi costitutivi, pena la mancanza di rispetto nei confronti dell'opera stessa. Ovvero, credo che l'architettura del museo, debba riuscire a mettere in azione la maggior parte dei meccanismi percettivi capaci di restituire al meglio il senso compiuto dell'opera, perché credo che il fine primario del museo contemporaneo non sia solo quello della mera conservazione, ma soprattutto quello della comunicazione, ovvero, si deve essere in grado di mettere in condizione il

visitatore, ma meglio sarebbe dire il fruitore, di leggere al meglio tutta la complessità insita nell'opera, pena il suo completo tradimento. Intendo dell'opera, ma anche del visitatore... È chiaro che la restituzione dell'opera avviene attraverso tanti passaggi, molti dei quali, non sono appannaggio degli architetti, ma degli storici, degli archeologi, dei restauratori, con distinti statuti disciplinari che ne costituiscono e alimentano costantemente il dibattito tra cura e comunicazione.

Quello che interessa invece all'architetto, potremo dire, è l'anello finale di un percorso, quello che si mette maggiormente in gioco nella riuscita comunicativa dell'esperienza museale. Ovvero, quel riuscire attraverso lo spazio del museo, a tradurre concretamente l'idea che un'opera il più delle volte, nasce sempre pensata oltre che in relazione ad un contesto di infinite implicazioni immateriali sottese, anche in relazione alle particolari specificità di un contesto fisico.

Ecco, potremo dire che è quest'ultima dimensione quella che prioritariamente interessa all'architetto, ovvero, quella attraverso la quale lo spazio architettonico riesce a veicolare, a suggerire e finanche ad esaltare, tutta la serie di requisiti e corrispondenze necessari per far risaltare la corretta percezione del significante. Significante che data la natura fondamentalmente iconica delle opere, può essere suscettibile anche di vistose alterazioni se non interpretato nel proprio corretto contesto. Contesto, che già nel 1974, Carlo Ludovico Ragghianti, in *Arte, fare e vedere*, un testo edito per i tipi della Vallecchi, metteva quale elemento fondativo nella comunicazione dell'opera e come elemento indispensabile alla sua conoscenza. Contesto inteso quale spazio esterno

dell'opera, come ambito, cioè, di sua gravitazione, di relazione esterna, di reciprocità e naturalmente di legame con la fisicità dell'intorno, cioè con la fisicità dell'esperienza spaziale che la coinvolge e che a sua volta la legittima.

Quindi, all'architetto il compito di comunicare al meglio, in diversi e variamente articolati gradi di restituzione, l'esperienza globale della spazialità originaria dell'opera, in quanto anche questi aspetti, facendo parte dell'intenzionalità dell'opera, vanno a costituirne il suo intrinseco valore. Essa, in ogni caso, non può che avvenire attraverso la composizione dello spazio museale, che in modalità diverse può tentare di restituire la percezione originaria dell'opera esposta.

A ben vedere, tre sono le categorie di approccio progettuale alle quali può ricorrere l'architetto nella restituzione della comunicazione originale dell'opera. Esse, con le ovvie schematizzazioni che una trattazione così sintetica impone, possono ricondursi alla categoria dell'allusione, a quella dell'interpretazione e a quella dell'analogica ricostruzione.

ALLUSIONE

Come detto, una di queste modalità è sicuramente quella che si muove sul raffinato quanto ineffabile piano evocativo dell'allusione e che a mio giudizio, trova nella sistemazione delle Sale dei Primitivi agli Uffizi a Firenze un esempio di rara intensità.

Nel '53, più di venti anni prima rispetto a quando Ragghianti teorizzava sulla spazialità dell'opera nel testo appena citato, Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa, nell'allestimento di alcune sale della galleria fiorentina,

mettevano in pratica questa idea del ripristino delle condizioni della percezione originaria, attraverso la nuova composizione e la nuova espressione dello spazio architettonico.

Un progetto nato dall'esigenza maturata nel secondo dopoguerra di adeguare alcune sale della Galleria degli Uffizi togliendo loro lo stantio umore ottocentesco condito di algidi frammenti modernisti che presentavano. Un progetto che oltre a definire valori di estetica e di spazio, fosse in grado di esprimere anche una nuova idea di esposizione, in sintonia con quanto da qualche anno si andava delineando in Italia nel campo dell'allestimento e delle sistemazioni museali. Alla grande varietà dei soggetti delle opere da esporre a firma di artisti come Giotto, Cimabue, Simone Martini, Duccio e Masaccio, si aggiunge anche la loro varietà dimensionale, che spazia dalle pale di quasi cinque metri di altezza alle piccole predelle di poche decine di centimetri. Questa diversità induce i progettisti a pensare l'intervento di riordino delle sale come informato al rispetto di un grande tema di fondo, in grado di esaltare e di accomunare queste differenze senza sovrapporsi ad esse, nel rispetto della loro carica emotiva e del loro contenuto retorico. A questo proposito i tre architetti decidono di non alterare in maniera sostanziale l'impostazione planimetrica degli spazi esistenti, riproponendo, almeno all'apparenza, la stessa suddivisione a stanze, ma variandone completamente la sezione. I controsoffitti piani vengono eliminati, ripulendo le soffitte dalla selva di sostegni di legno che nel tempo si erano accumulati e decidendo, per la prima sala, di mettere a nudo la copertura a capanna con in vista l'orditura lignea in capriate originali in legno, esaltate dalla luce radente di un lungo taglio orizzontale che stacca la massa dalla parete del tetto.

13 | IL TEMPO DELL'ADESIONE

progettare con le rovine

2015

Affrontare il tema della rovina architettonica significa inevitabilmente affrontare la questione legata al tempo. Un tempo che se legato alla progettualità dell'architettura, non può che mostrarsi attraverso una gamma molto sfaccettata di declinazioni.

Una di queste declinazioni è sicuramente quella che porta a individuare un tempo che potremo dire “interno” alla forma, ovvero un tempo che dà valore ai diversi elementi che definiscono lo spazio e, in analogia alla musica, il movimento e il ritmo. A questa, si affianca un tempo “fisico”, cioè quel tempo attraverso il quale inevitabilmente l'opera passa e ne subisce le ingiurie fino ad una sua possibile completa distruzione. A queste due declinazioni si aggiunge quella che potremo definire il tempo “spaziale e percettivo”, cioè

Rielaborazione del testo “Progettare con le rovine”, in F. Fabbrizzi, *Con le rovine. La musealizzazione contemporanea del sito archeologico*, Edifir, Firenze, 2015.

una vera e propria temporalità dello spazio che trasforma la statica percezione dell'opera nel dinamismo dell'esperienza. Sul tempo "interno" di un'architettura si basa il "respiro" della sua composizione, ovvero la metrica deducibile da un sistema intelligibile di misure, proporzioni e ritmi, mentre sulla temporalità dello spazio si basa la sensazione del coinvolgimento, come se quello stesso spazio apparisse cangiante alle relazioni che con esso inevitabilmente si instaurano. Il tempo interno offre basi di oggettività mentre quello spaziale e percettivo scorre su basi diverse da soggetto a soggetto.

Ma il pensare alla forma architettonica come alla contestuale espressione di un tempo interno, di un tempo fisico e di un tempo spaziale e percettivo, conduce inevitabilmente ad un'ulteriore declinazione, ovvero al possibile riconoscimento della presenza nello spessore progettuale di quello che potremmo definire come un vero e proprio "tempo di adesione".

Abbiamo detto che qualunque riflessione sul tema della rovina architettonica conduce inevitabilmente ad una riflessione sul tempo, ma qualunque riflessione sul tempo conduce inevitabilmente a sua volta, al valore della memoria. Quindi rovina e memoria sono in stretta relazione tra loro. Ogni ricordo possibile sottende un immaginario che si basa sull'intersezione e sulla strutturazione di eventi, idee, valori, morali e cultura che, se rapportate all'architettura, traducono in valore di memoria, appunto, ogni risultato della sedimentazione dell'operare materiale dell'uomo sul territorio e sulla città. Quindi ad ogni tempo dell'architettura ne precede e ne

segue un altro; un tempo ampio e paradigmatico, la cui definizione è quella di un patrimonio figurale entro il quale e grazie al quale l'architettura, quella nuova e quella vecchia, si confrontano.

Ma è bene ricordare che l'architettura è sempre metafora di un'alterità che riesce a convogliare nelle diverse espressioni della forma una serie di valori e di principi che possono anche trascendere dalla fisicità dell'opera. In quest'ottica, il tempo di adesione di un'architettura può rappresentare quell'insieme di dimensioni ulteriori che da sempre accompagnano il percorso compositivo. Quest'insieme è il paradigma, alternativamente di una memoria o di una aspettativa, a cui le diverse epoche della storia hanno guardato, costruendosi quale attivo e sempre disponibile serbatoio di prefigurazioni e riferimenti.

Vale la pena ricordare come nel corso della storia si sia assistito, nello spessore teorico e operativo del fare architettura, all'immissione di un'alternanza tra la presenza di un tempo di adesione che pareva essere rivolto al futuro e un tempo di adesione che pareva essere rivolto al passato, e appare oggi estremamente difficoltoso riuscire a capire quando questa alternanza abbia avuto inizio. Anche l'architettura classica, dalla quale siamo soliti partire come primigenia piattaforma di invenzione – almeno nel mondo occidentale – già contiene in sé la presenza di un tempo di adesione precedente a se stessa, ovvero contiene la trascrizione di un'esperienza pregressa, l'idea generale, fortemente interpretata, del riparo, nata dall'incrociarsi della memoria della solidità tipica della grotta con quella più labile di matrice tessile, tipica della tenda.

Ma a ben vedere, la classicità lascia una grande coesione nel mondo dell'architettura, ovvero istituisce il consolidarsi di un presente che pur contenendo, come abbiamo visto, le radici di un passato, fluisce e si consolida nella pratica costante della propria auto-generazione.

È di continuità, infatti, il rapporto che l'architettura innesca fino al Rinascimento, con il proprio tempo di adesione. Un tempo né passato né futuro, unico e non storicizzato nel quale, senza discontinuità alcuna, l'architettura è solo un materiale disponibile per continuare la sua stessa pratica. Fino a tutto il Medio Evo, di fatto, non esiste visione di conservazione, ma solo di manutenzione, come se la stessa forma e la stessa materia dell'architettura circolassero in una continuità incapace di attribuire valori prioritari alle sue espressioni. La pratica dell'impiego di materiali di spoglio, cioè di un'architettura che si alimenta della stessa sostanza delle sue rovine, ne è l'esempio più eclatante.

Con l'avvento delle posizioni e delle espressioni che universalmente hanno dato vita al Rinascimento, il tempo di adesione guarda dichiaratamente al passato. Ma è un guardare distaccato, il suo, capace di tenere una certa distanza tra il tempo idealizzato della classicità e quello del presente, lacerato da secoli di decadenza. Il tempo a cui si guarda è un tempo mitizzato ma contemporaneamente visto come acquisizione di esperienze e di esempi; un tempo come modello memorabile al quale fare aderire l'idea della nuova architettura. Ma questo tempo non è uno sterile serbatoio di riferimenti, al contrario, è un bacino enorme di segni da risemantizzare, da rileggere e da riproporre attraverso il filtro di una compositiva interpretazione. E

15 | FIRENZE:

alle radici della città dialogante

2012

La cultura architettonica e urbana contemporanea è ormai abituata agli slogan. Uno di questi è quello della *Smart City*, ovvero di un modello di città che possa offrire oltre alla migliore vivibilità per i propri abitanti, un alto grado di sostenibilità dato dall'integrazione tra le tecnologie impiegate e i servizi offerti, nel nome dell'inclusione, dell'innovazione e dell'informazione. Un modello che sottende la visione di una città, nella quale l'integrazione dei sistemi avvenga non solo a livello organizzativo, ma anche infrastrutturale e architettonico.

Rispetto a quelle che nella storia sono state le differenti categorie di riferimento poste alla base della costruzione della città, sia della sua fisicità ma anche della sua figuratività, la visione presente nell'idea di *Smart City*, pare privilegiare sulle altre le categorie legate alla dimensione

Rielaborazione del testo "Alle radici della città dialogante", in *Opere*, n. 34, Pacini, Pisa, 2012.

immateriale. In altre parole, come se in controcanto rispetto a questo nuovo pensiero sulla città e sul suo progetto ci fosse, piuttosto che l'evidenza e l'immanenza di criteri materiali, la ben più ineffabile complessità dei rapporti tra le categorie in gioco, ovvero le loro connessioni, i legami, i nessi, le attinenze, i dialoghi. Insomma, per dirla in altre parole: le relazioni.

Ma costruire una visione di città sulle relazioni è cosa alquanto difficoltosa se dietro non esiste la parallela costruzione di una figuratività solida e reale, pensata come quella capacità che la città dovrebbe avere di esprimere sempre sé stessa, pur nella sua inevitabile e necessaria modificazione. Lavorando solo sulla dimensione di "servizio" che la connotazione contemporanea di relazione porta con sé, si corre il rischio di rimanere in un campo intermedio molto più vicino alle dinamiche infrastrutturali che non propriamente a quelle architettoniche. Si apre quindi per qualunque soggetto interessato ad ogni processo di trasformazione urbana, insieme al problema operativo della città che muta, anche quello ben più consistente dei suoi riferimenti teorici e culturali. Ovvero all'interno di quale registro operare e in quale criterio generale di riferimento, quale paradigma tenere in filigrana e quale filosofia progettuale abbracciare affinché, la città, così come ogni sua architettura, possa essere l'espressione oltre che dello spirito del tempo, anche di una condivisa visione del mondo.

Basare una figuratività sulle relazioni è quindi un approccio auspicabile ma difficile, perché difficile può essere caricare di valori chiari e dai risvolti architettonici, tutte le parole

chiave con le quali la nostra cultura contemporanea è solita definire i suoi slogan, non dimenticandoci che il medium tra queste parole e l'idea della città e della sua figuratività, rimane pur sempre l'architettura.

In un mondo affollato di possibilità, stimoli per una via da percorrere possono esserci offerti anche dalla comprensione e dall'interpretazione della storia, perché credo che la nostra contemporaneità debba ascoltare maggiormente quanto il passato abbia da dirci in modo da disvelarne tracce e presupposti per dare non solo forza e legittimazione al nostro operato, ma principi sedimentati che potremo disarticolare in tutta la complessità che oggi ci rappresenta. Quindi, nulla è nuovo sotto il sole e quello che oggi appare come un'innovazione, a ben vedere è già stato affrontato in altri tempi anche se poi espresso in declinazioni differenti. La storia, allora, come sistema da cui attingere, ma una storia intesa nella propria capacità evolutiva, capace di fare arrivare nel contemporaneo non delle risposte istantanee a cui riferirsi di volta in volta, ma la sola essenza di principi che per quanto riguarda il mondo dell'architettura, possono essere prima che formali, soprattutto compositivi. Quindi non forme, ma principi di forma, a riprova di come il progetto per essere davvero innovativo, debba essere affrontato nel presente, con uno sguardo al futuro ma con una radice nel passato.

Detto questo, trovo questa questione dell'immaterialità come matrice del progetto, una storia già sentita. Essa ovviamente, presuppone l'idea di una città intesa in chiave dinamica e non congelata in una propria immagine astratta; una città mutevole, risolta quotidianamente attraverso la

vita dei propri abitanti e capace di conservare la propria figuratività nel tempo anche attraverso gli inevitabili cambiamenti.

In questo senso Firenze mi pare un caso emblematico. E lo è per due motivi. Il primo appunto proprio per questo uso delle relazioni come base della sua progettualità urbana e architettonica, il secondo anche per quella rara capacità di allestire proprio attraverso di esse, non solo una propria figuratività, ma anche una vera e propria narrazione sul mondo.

Esprimere principi attraverso l'immanenza della forma dell'edificio, della città o del paesaggio – siano essi di composizione, di costruzione e di utilità – comporta sempre l'affermare una più generale riflessione ideologica sull'uomo e sulle cose. Quindi architettura come spirito del tempo, espressione di valori in divenire che riflettono cosmogonie differenti. E a Firenze non sono però solo i linguaggi, le misure, le geometrie, le tecniche e i simboli a descrivere le diverse visioni del mondo, quanto soprattutto le relazioni in esse sottese che se ben colte, costituiscono la vera essenza dell'architettura.

Un caso, quello fiorentino, nel quale la pratica della relazione è stata forse il primo materiale di progetto nella costruzione della sua forma e della sua immagine, anche se ciò potrebbe apparire in contraddizione con la spontaneità della propria crescita medievale o con l'assertività dell'architettura rinascimentale. Al contrario, questo uso progettuale della relazione si è riversato negli inaspettati rapporti visivi tra le parti, in quelli di fusione con le colline e finanche in quelli più difficoltosi istituiti con il fiume.

16 | **FORMLESS VS TOPOGRAPHY**

ovvero quando l'informale incontra il paesaggio

2012

Molta della ricerca architettonica contemporanea muove ancora le proprie basi da una sorta di tentativo di revisione di quella che è stata la modernità. Essa individua un segmento temporalmente ampio che in architettura è stato subito revisionato da una serie di critiche che lo hanno depotenziato delle tinte più categoriche, dato che la sua visione unitaria già conteneva i fuggevoli tratti di una persistente ambiguità, che affondava le sue ragioni in presupposti precedenti.

Su più fronti si è definito il moderno attorno a quelle coppie d'opposti che la filosofia estetica di Hegel aveva postulato, lasciando la maggior parte della sua capacità ermeneutica alla dialettica tra la forma e la funzione, tra l'ornamento e la struttura, tra la concretezza e l'astrazione e tra la figura e lo sfondo. Si delinea così una razionale cosmogonia, che

Rielaborazione del testo "Quando l'informale incontra il paesaggio", in *Opere*, n. 31, Pacini, Pisa, 2012.

viene presto superata nel corso dei tempi successivi, da un pensiero filosofico che rivede le reciprocità tra le cose e l'uomo, all'interno di nuove possibilità che diluiscono la rigidità un po' schematica della visione hegeliana. Il pensiero di Nietzsche, di Freud, di Heidegger, di Gadamer, e in tempi a noi più vicini, di Derrida e di Deleuze, ha contribuito alla formazione di un più complesso orizzonte di senso operando, per tappe diverse, una riconcettualizzazione dell'uomo e delle sue diverse opzioni sul mondo.

Mentre gli sviluppi di questo divenire andavano compendosi, di contro, nel campo della ricerca architettonica, si è avvertita una stasi, anche se questa, sul puro piano linguistico ha coinciso con una delle innovazioni più evidenti della storia. L'"invenzione dell'innovazione", vera essenza della modernità che di fatto si è dimostrata mancante di una vera e propria interna sua teoria, basava i suoi evidenti imperativi sulle suggestioni ereditate dall'ottocento positivista, piuttosto che su concrete espressioni del reale. La cosiddetta *postmodernità*, così come la *decostruzione*, lo *strutturalismo* e persino il tanto evocato approccio della *dislocazione del senso*, non hanno colmato il vuoto e la scollatura registrata tra il pensiero filosofico e l'operatività progettuale.

Nel tentativo di aggiungere un ulteriore tassello ad una possibile quanto nuovamente auspicabile sua "unificazione narrativa", l'architettura contemporanea ha stretto nuovamente alleanza con la natura. Alla dimensione paesaggista, all'operatività di matrice bioclimatica e alla sensibilità di matrice *Land*, si è aggiunto, con sempre maggiore insistenza e convinzione, il coinvolgimento

topografico. Ovvero lo sviluppo di una formatività che ribaltando il tradizionale ruolo tra artificio e natura, forma e paesaggio, ha avuto la forza di scardinare il consolidato rapporto di figura/sfondo con il quale solitamente un edificio si inserisce in un luogo. Una visione nella quale il paesaggio e l'edificio si fondono in una nuova condizione che prima dell'atto progettuale non poteva esistere; una sorta di riconoscibile terza entità, i cui termini risultano fusi ed inseparabili, ma al contempo isolabili, discreti e riconoscibili.

In questi ultimi decenni abbiamo assistito all'affermazione di una ricerca architettonica che ha teso a superare il consueto rapporto tra edificio e sito, attraverso atti di trasformazione profonda del luogo, ottenuti non solo semplicemente relazionandosi alla sua fisicità, ma ad esso fondendosi, creando una condizione che, attraverso le reciproche relazioni innescate, non riesce a distinguere più l'edificio dall'intorno. L'ambiente, il luogo, il paesaggio non rappresentano più lo sfondo entro cui percepire l'architettura ma elementi che insieme all'architettura individuano una terza condizione e un nuovo equilibrio, ricchi di potenzialità espressive e innovative complessità spaziali.

Dietro questa piccola rivoluzione concettuale – ben esemplificata a suo tempo dal pensiero di Peter Eisenman nell'individuare il passaggio da *forming* a *spacing* – oltre ad una sempre più marcata attenzione ai nodi filosofici segnati da una visione estetica ambientalista, esiste sicuramente un altro importante vettore. Esso è rintracciabile nella maggiore libertà grafica e quindi di conseguenza per certi

aspetti compositiva, che l'odierna cultura del digitale ha irrefrenabilmente innescato nella ricerca progettuale. In questa condizione, la possibilità di prefigurare una spazialità che senza l'ausilio dello strumento informatico risulterebbe impossibile non soltanto rappresentare, ma soprattutto concepire, ha rotto la visione di un'architettura intesa come sistema condivisibile e trasmissibile di regole sintattiche e grammaticali, azzerando prioritariamente ogni criterio di produzione formale da intendersi in chiave tettonica. Tutto ciò ha accentuato una dimensione linguistica visibilmente improntata all'informalità, cioè alla perdita di riconoscibilità della forma, come se nell'architettura fossero venuti meno i tradizionali parametri di intelligibilità compositiva in favore di una formatività per certi aspetti molto più vicina all'arte plastica che non alla tettonica. Viene quindi logico intendere come questo dilagare dell'informalità sia andato di pari passo con la vocazione topografica dell'architettura, in quanto le essenze dell'una e dell'altra potevano, per statuto e per simbolismi, ben rapportarsi e reciprocamente contenersi.

In queste architetture trionfa l'ibrido come nuova e accattivante categoria estetica, le cui forme, in parte ispirate a suggestioni di origine biologica, o legate a speculazioni di geometrie posteuclidee, stanno suggerendo un mondo immateriale abitato da informazioni e immagini che vanno a sostituire un mondo fatto da oggetti reali. Sono qui le relazioni innescabili tra le infinite informazioni che creano lo spazio, non le relazioni tra entità fisiche, per cui l'architettura diviene metafora di questa trasmigrazione di senso in quanto oggetto di metamorfosi continua per

l'essere, essa stessa, luogo transeunte di relazione. L'idea di una "Transmodernità", affermata da Marcos Novak come luogo di relazione tra il moderno e il virtuale indica, in fondo, la capacità dell'architettura di essere ancora "figura", ovvero per dirla ancora con Franco Rella, di essere *il movimento stesso di un altro pensiero*, solo che il pensiero che in questa condizione veicola, è a sua volta instabile, incerto e dislocato. Quindi una sorta di "figura della figura", dove il senso fluttuante della mutazione si apre in spazi concettuali imprevedibili, progressivi e quindi nebulosi, ovvero *blurring*, come certa critica tende ad indicarli.

Se si studiano le molte architetture che impiegano nei loro processi formali tali presupposti, appare chiaro che i consueti strumenti di controllo e definizione spaziale, quali la pianta, il prospetto e la sezione, in virtù di una generale forza amalgamatrice, appaiono superati da una composizione che li rappresenta in simultanea. Come se da una massa primigenia, si innescasse una sorta di processo "a levare" piuttosto che ad aggiungere, dove molte volte si unisce anche la tensione di una geometria che non funziona più come generale controllo proporzionale, ma induce un ulteriore elemento di mutazione. Nell'informalità legata alla topografia, si mostra molto frequentemente la difficoltà a concepire anche gli stessi elementi canonici su cui si basa l'architettura, come l'idea del fronte, spesso superata da una fluidità morfogenetica che pare più vicina all'unitarietà inseguita dall'arte plastica che non alla discretizzazione dell'architettura. Per questo i prospetti in molti casi altro non sono che sezioni reiterate all'esterno ad annunciare non una pelle di mediazione tra interno ed esterno, ma

un semplice diagramma di funzionamento, ovvero una rappresentazione congelata dell'internità.

I tropi simbolici attraverso i quali si raggiunge l'attivazione del suolo nel progetto d'architettura sono riconducibili allo scavo, al riporto, alla compressione, al contenimento, all'incisione, alla corrugazione e alla piegatura. Ad essi corrispondono azioni geometriche che riescono a mettere abilmente in forma tali possibilità, allestendo un immenso potere di seduzione a causa dell'inebriante mondo che esse riescono – almeno virtualmente – a far vivere e immaginare.

Questo assistere alla selvaggia proliferazione di sperimentazione digitale, oltre al magma abitato da una “formatività senza forma” ha prodotto, inoltre, lo straniante affievolirsi della plurisecolare visione trasmissibile del sistema architettura, producendo una vertigine visionaria attraverso la quale molti hanno intravisto il celarsi di una tanto auspicata liberazione dai maestri e dalla memoria.

Ma la storia, anche quella recente, insegna, e molti oramai sono i corsi e ricorsi avvicendati, riconoscibili e strutturati, tali da poter pensare che anche questo spezzone d'innovazione sia destinato, forse, ad esaurirsi. Presto, l'informale reclamerà una sua forma, ovvero sempre più frequentemente, grazie al fatto che alcuni di questi progetti potranno diventare costruiti, si metterà in luce la loro sommaria esecuzione, ottenuta attraverso una materialità che stenta a seguire l'accelerazione alla quale violentemente è sottoposto il mondo del progetto. Fatto già ampiamente dimostrato, a prescindere da quei pochi riusciti, ma sporadici esempi, vere eccezioni a confermare