

# Bloom

trimestrale di architettura a cura del dottorato di ricerca in composizione architettonica della facoltà di architettura di napoli



**LA TERRA**

ISSN 2035-5033

## direttore

alberto cuomo

## comitato scientifico

roberto collovà

alberto cuomo

antonio f. mariniello

claudio roseti

sergio stenti

gabriele szaniszlò

## redazione

giovanni bartolo

francesca buonincontri

andrea carbonara

gaetana laezza

nello luca magliulo

raffaele nappo

francesco sorrentino

## segreteria di redazione

gaetana laezza

## editor

giovanni bartolo

## Argomenti

- 05 CULTURA ECOLOGIA LIBERAZIONE  
*Serenella Iovino*
- 08 PER UN'ARCHITETTURA ECOSISTEMICA  
*Mario Coppola*
- 13 ARCHITETTI IN AFRICA  
*Alberto Arecchi*
- 22 ARCHITETTURA IN TERRA CRUDA E LUOGHI COMUNI  
*Maddalena Achenza*
- 28 L'ETICA DELLA TERRA  
*Guido Dalla Casa*
- 28 SFIANCARE LA TERRA: IL CENTRO COMMERCIALE E IL MACELLO DEL RETROBOTTEGA  
*Leonardo Caffo - Valentina Sonzogni*
- 37 UN PARCO D'ACQUA TRA DUE TERRE  
*Daniela Colafranceschi*
- 43 LA LINEA TRA  
*Fabio Manfredi*
- 46 THE PALE BLUE DOT  
*Vincenzo Ariu*
- 51 L'ETICO E IL SACRO DELL'ARCHITETTURA  
*Alberto Cuomo*

## Testi

- 56 FORMA URBANA, CLIMA E TRADIZIONE  
*Adelina Picone*
- 59 ARCHITETTURA E TELLUS IN PETER ZUMTHOR  
*Rossana Noviello*
- 62 MORFOLOGIA E LINGUAGGIO DELL'ARCHITETTURA IN TERRA CRUDA\*  
*Valeria Dalla Casa*
- 66 CUPOLE PER ABITARE. UN OMAGGIO A FABRIZIO CAROLA  
*Luigi Alini*
- 70 L'ECOIDEOLOGIA DI SOLERI ZABRISKIE POINT  
*Taryn Rubicone*
- 74 ARCHIBALD QUINCY JONES E IL CASE STUDY HOUSE PROJECT N. 24  
*Riccardo Renzi*
- 77 L'ARTE DELLA TERRA  
*Gabriella Galdi*
- 80 IL PARCO URBANO E LA RAZIONALIZZAZIONE DELLA CITTA'  
*Luisa Mauro*
- 84 L'ARCHITETTURA IN TERRA DI DIEBEDO FRANCIS KÈRÈ  
*Francesca Buonincontri*
- 89 LA LUCE E IL COLORE DI BERNARD LASSUS NEL PAESAGGIO DEL CILENTO  
*Gaetana Laezza*
- 92 L'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO CONTEMPORANEO IN ITALIA  
*Stefania Brancaccio*
- 101 DA DISCARICHE A LUOGHI D'ARTE  
*Vito Cappiello*

## Quarta di copertina

*argomenti*

## CULTURA ECOLOGIA LIBERAZIONE

Serenella Iovino\*

“Avrei dovuto pensarci prima, ora è tardi ... l'accendersi della spia luminosa mi comunica un senso d'allarme, di minaccia, indefinito, incombente ... Come so che il mio serbatoio sta per restare in secco, così sento assottigliarsi le scorte delle raffinerie, il flusso degli oleodotti, il carico delle petroliere che solcano i mari; le sonde frugano le profondità della terra e tirano su solo acqua sporca; il mio piede sull'acceleratore diventa cosciente che alla sua più lieve pressione gli ultimi sprazzi dell'energia accumulata dal nostro pianeta si vanno bruciando, la mia attenzione si concentra sul centellinare i superstiti fiotti di carburante, premo il pedale come se il serbatoio fosse un limone da strizzare senza sprecare una goccia; rallento; no: accelero, la reazione istintiva è che più corro, più guadagno chilometri su questa spinta che potrebbe essere l'ultima”.<sup>1</sup>

In queste righe, tratte da un racconto intitolato *La pompa di benzina*, Italo Calvino esprime tutta l'ansia di un automobilista di fronte all'improvvisa scarsità di carburante nelle stazioni di servizio italiane. Era il 1974: l'anno dell'*austerità* delle domeniche a piedi e della benzina a intermittenza. Quegli eventi, che come al solito la letteratura coglieva e rappresentava facendo parlare direttamente l'immaginazione delle cose, erano i primi segni di un cambiamento che avrebbe avuto effetti e sviluppi ben distribuiti nel tempo e nello spazio. E che soprattutto, proprio in quel periodo, si stava progressivamente affacciando alla coscienza collettiva con il nome di “crisi ecologica”. Forse in Italia, in quegli anni, la crisi ecologica era più avvertita come una crisi del paesaggio. Ne sono prova significativa gli interventi di Giorgio Bassani per Italia Nostra, quelli di Pier Paolo Pasolini sull’“irrealtà” che “dilaga” a spese del paesaggio della tradizione, di Antonio Cederna contro la “vandalizzazione” del territorio, o dello stesso Calvino, che già a fine anni Cinquanta scriveva raffinate e ironiche elegie proto-ambientaliste come *La nuvola di smog* e *La speculazione edilizia*. In altre parti del mondo occidentale, però, questa crisi - una crisi intrecciata di sistemi biologici e stili di vita - stava entrando a pieno titolo nei dibattiti scientifici, imponendo alla stessa cultura umanistica un ripensamento radicale. Sono infatti degli anni '70 i primi dibattiti filosofici sulla responsabilità umana per il benessere dell'ambiente e delle generazioni future, sull'inclusione nella sfera morale di esseri non-umani, e sul ruolo delle *humanities* nel diffondere un paradigma alternativo rispetto a quello antropocentrico e strumentalistico che aveva, secondo molti interpreti, determinato la crisi eco-sociale. Si poneva la necessità di elaborare una visione critica del mondo, eticamente più inclusiva, che non solo destrutturasse l'ideologia imperialistica implicita nel rapporto umanità-natura, ma che, anche all'interno della stessa categoria di “umanità”, ridesse spazio a soggetti, culture, linguaggi discriminati da forme di colonialismo intellettuale e di eurocentrismo. Sul piano delle premesse filosofiche, ciò presupponeva un ampliamento del linguaggio morale e lo spazio per un'etica applicata all'ambiente. Si trattava cioè di far rientrare nell'orizzonte dell'etica *la natura come soggetto*, estendendo il discorso del valore dagli esseri umani, attivi e razionali, a “soggetti morali passivi”: gli animali, le piante, il paesaggio, la biodiversità, l'atmosfera. Progressivamente, perciò, tra i soggetti morali compaiono gli esseri senzienti in generale, come nel caso della questione della liberazione e dei diritti degli animali; gli organismi dotati di sviluppo finalistico; o la terra, con i suoi equilibri e le sue comunità viventi.

Allo stesso tempo, però, questa ristrutturazione del panorama etico-concettuale presupponeva una riflessione sui modelli di pensiero che fosse criticamente consapevole delle strutture e delle gerarchie socioculturali della società industriale. Era infatti chiaro che, nel paradigma dominante di sviluppo economico, scompensi ecologici si intrecciavano a squilibri e abusi sociali. Tali squilibri assumevano, e assumono ora più che mai, diverse forme: sul piano degli assetti locali, la forma dell'abuso del territorio e degli ecosistemi (un punto, questo, che i sistemi capitalistici avevano in comune con quelli comunisti); sul piano delle politiche economiche globali, quella delle sperequazioni tra paesi industrializzati e paesi in via di sviluppo. Appariva sempre più evidente che affrontare i problemi dell'ambiente significa affrontare i problemi delle società. Lo sviluppo e la ricchezza dei paesi industrializzati, infatti, non si generano in un asettico laboratorio, ma all'interno di una realtà complessa, dove l'equilibrio sociale e quello naturale dipendono fortemente dai ritmi di produzione e consumo. Il predominio dell'umano sull'umano e quello dell'umano sulla natura non-umana, quindi, sono paralleli, e a queste gerarchie di potere si collegano le dinamiche ecologiche, politiche, economiche e sociali che determinano equilibri globali e disagi locali. Comprese le file alle pompe di benzina semi-dissanguate, gli automobilisti in panne, e le domeniche a piedi ai tempi dell'*austerità*.

A distanza di qualche decennio, oggi ci sembra che non si possa fare a meno di includere l'ecologia nei nostri discorsi, eppure tanta strada occorre ancora fare per costruire una nuova cultura civile dell'ambiente. I dibattiti degli anni '70, con le loro esplorazioni teoriche, ci hanno sicuramente aperto orizzonti nuovi, ma ci hanno anche

<sup>1</sup> I. Calvino, "La pompa di benzina", in *Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, 2004, vol. III, pp. 261-262.

aiutato a comprendere che il rapporto con la natura non-umana è anche frutto di precise immagini culturali, poiché il complesso degli atteggiamenti nei confronti dell'ambiente scaturisce dall'elaborazione di queste immagini, e dal loro trasmettersi nelle forme del vivere comune. È a partire da un territorio concepito come "altro dalla civiltà" e, quindi, "colonizzabile" che il predominio sulla natura ha assunto caratteri imperialistici, giustificando politiche prevaricatrici, non solo nei confronti del territorio, ma anche di forme di umanità che non rientrano nei canoni di questa "civiltà". Per questo è necessario esaminare criticamente queste immagini e questa "identità", cercando di infrangere l'autoreferenzialità di una cultura che rischia di non saper dialogare con culture differenti e di non riconoscere valori e modelli alternativi ai propri.

Le discipline umanistiche coinvolte nel dibattito ambientale riflettono su questi temi in maniera trasversale: oltre alla filosofia, anche la sociologia, la storia, la letteratura, l'antropologia, la psicologia e l'architettura hanno preso a declinare se stesse in una prospettiva che non solo include una messa a fuoco specifica del rapporto tra natura e cultura, ma anche che, nel farlo, si richiama al contributo delle scienze naturali, prime fra tutte la biologia e l'ecologia. La letteratura e la critica letteraria, in particolare, hanno avuto a mio avviso un ruolo fondamentale nel realizzare questo cambiamento culturale. Unendosi all'etica ambientale, di cui hanno assunto le rivendicazioni concettuali senza tuttavia assumerne il linguaggio elitario, letteratura e critica letteraria si sono fatte portavoce di un cambiamento di paradigma, anche sul piano pedagogico. È da questo humus che, negli anni Novanta, è nata l'ecocritica, o critica letteraria ecologica. A metà strada tra l'attivismo e l'accademia, tra la teoria e la prassi, l'ecocritica dimostra quanto, nell'età della crisi ambientale, la letteratura possa essere "uno degli strumenti di autoconsapevolezza di una società" come voleva Calvino in un saggio del 1976.<sup>2</sup> E tale consapevolezza, come le opere stesse di Calvino testimoniano, non passa solo attraverso opere esplicitamente ecologiche, ma attraverso qualsiasi scritto che parli all'immaginazione e che dia voce ai silenzi (reali o provocati) della realtà in cui viviamo. Promuovendo una strategia etico-educativa basata sull'idea che un'interpretazione "ecologica" dei testi letterari ci permetta di acquisire una coscienza critica del nostro rapporto con la vita non-umana, l'ecocritica legge l'ambiente attraverso gli occhi della letteratura. Se prendiamo uno dei suoi atti fondativi, l'introduzione di Cheryl Glotfelty al volume *The Ecocriticism Reader* del 1996, vediamo infatti che l'ecocritica è chiamata a rispondere a domande del tipo: "Qual è il ruolo del paesaggio in quest'opera? Che cosa s'intende con la parola *natura*? Esiste un'influenza dei ruoli di genere nel modo in cui si percepisce e si scrive sulla natura? In che modo i sistemi politici ed economici (capitalismo, comunismo, ecc.) influiscono sulla percezione sociale della natura e sugli atteggiamenti verso l'ambiente? Si può pensare al luogo come a una categoria letteraria e interpretativa distinta, al pari di classe, genere, e razza? Qual è la nostra percezione della natura selvaggia, e in che modo tale percezione è variata nel corso dei secoli? Qual è la rappresentazione (se questa rappresentazione esiste) che la letteratura moderna e la cultura popolare danno delle questioni ambientali?"<sup>3</sup> Non ci troviamo solo di fronte all'esigenza di coniugare una particolare "questione" alla sua rappresentazione letteraria (esigenza già manifestata da correnti critico-letterarie che si affacciano nell'orizzonte culturale postmoderno: pensiamo alla critica letteraria femminista o ai *queer studies*). Per l'ecocritica lo studio del modo in cui i testi letterari veicolino una rappresentazione dell'ambiente è funzionale a un discorso sul valore di ciò che è rappresentato e al modo in cui tale valore è percepito e comunicato dalla società che produce la rappresentazione. Siamo di fronte a una critica letteraria *engagée* che vuole fornire alla società modelli linguistici e conoscitivi che siano al tempo stesso estetici ed etici. Per l'ecocritica, nell'età della crisi ecologica, la funzione civile della letteratura è quindi una funzione che ridefinisce la dimensione politica come interazione di esseri viventi e società umane in un ambiente condiviso. Se l'etica ambientale invoca un cambio di paradigma anzitutto nella sfera concettuale, l'ecocritica immagina di costruire questo nuovo paradigma a partire dalla funzione civile ed etico-educativa della letteratura. Essa confida cioè nel portato di consapevolezza che la letteratura trasmette a una società circa le sue strutture, i suoi squilibri, le sue iniquità, le sue possibilità di futuro. Questa fiducia non è astratta o romantica ma poggia su basi empiriche. Da decenni, infatti, le scienze cognitive applicate alla letteratura (*cognitive cultural studies* e *psycho-narratology*, per esempio) mostrano come le narrazioni siano strettamente funzionali allo sviluppo del nostro sistema cognitivo, e influiscano in maniera notevole anche sullo sviluppo del sistema intuitivo ed esperienziale. Ciò che noi siamo nel mondo è anche frutto delle storie che ascoltiamo, interiorizziamo, metabolizziamo.

Nel descrivere le tappe e gli aspetti della cultura ambientale, ho scelto di soffermarmi su quello che la mia esperienza mi ha dato modo di conoscere più da vicino. Mi pare tuttavia necessario sottolineare un aspetto importante di questo nuovo paradigma di pensiero. Il pensiero ambientale, infatti, è un pensiero di liberazione: una liberazione congiunta di umano e non-umano. La liberazione non è mai astratta. C'è la liberazione dalla schiavitù, dalle iniquità della società patriarcale, dal dominio di colonizzatori, da strutture sociali portatrici di discriminazione. Ma c'è anche liberazione dall'invisibilità, dal silenzio, dal buio dell'"eternal night" di cui a fine Settecento

<sup>2</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, p. 357.

<sup>3</sup> C. Glotfelty, "Introduction", in *The Ecocriticism Reader*, a c. di C. Glotfelty e H. Fromm, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. XVIII; traduzione mia.

parla William Blake in una poesia sui "presagi d'innocenza" scritti sul volto degli animali--qualcosa che torna, ad esempio, nelle creature deboli e piccole, in penombra tra umano e non-umano, narrate da Anna Maria Ortese nei suoi romanzi. Quando parliamo di liberazione pensiamo soprattutto alla liberazione "da" qualcosa. La paura dell'altro, le conseguenze materiali delle iniquità sociali e dello sfruttamento ecologico, sono qualcosa da cui vogliamo liberarci. Ma se l'accento cade solo su ciò "da" cui auspichiamo di liberarci, c'è il rischio che una dimensione creativa resti nell'ombra. Questa dimensione creativa è visibile nel nesso tra *liberazione* e *de-liberazione*. Una cultura della liberazione non è solo una cultura dell'emancipazione da vincoli imposti (siano essi sociali, culturali, "naturali"), ma è anche una cultura della de-liberazione: una cultura fatta di atti de-liberativi consapevoli, atti che liberano nuovi significati nella realtà: atti creativi. È attraverso questi atti che possono nascere nuove possibilità e nuove visioni. Parlare di liberazione in questo contesto significa perciò riflettere sul potere della cultura, letteraria e non solo, di convogliare un messaggio di creatività, sul ruolo dell'immaginazione nel ridare forma al nostro orizzonte morale. Una cultura della liberazione, sia che essa passi per racconti, discorsi o forme d'arte, è quella che parla di queste possibilità creative, e lo fa aprendo l'orizzonte a nuovi soggetti, nuove questioni, nuove interconnessioni, nuove ibridazioni dell'umano. Questi soggetti hanno talora aspetti inquietanti, e la natura in essi ci sembra possente e terrificante, in termini hegeliani "l'altro dallo spirito". Ma il non-umano è anche fragile, come le creature minuscole e l'equilibrio delicato degli ecosistemi; indifeso, come gli animali sfruttati o i paesaggi distrutti; preso d'assalto e aggredito, come ogni alterità da schiacciare e rimuovere. Quest'alterità, anzi, ce la portiamo dentro; perché, già biologicamente, l'umano è *altro*: basti pensare alle tribù di batteri, virus, e funghi che costituiscono il nostro microbioma. Siamo colonizzati da alieni senza cui non esisteremmo. Come ha scritto Roberto Marchesini, se l'umano "si provasse a un'ontogenesi in piena autarchia ... non potrebbe in alcun modo diventare umano".<sup>4</sup> La sfida della crisi ambientale, in tutte le sue forme, è quella di valutare il nostro rapporto con l'ambiente innanzitutto in termini di cultura. Che tipo di cultura è quella che ci ha condotto alla crisi ecologica? Si possono concepire dei discorsi in cui la sofferenza del territorio è indipendente rispetto alla consapevolezza che i cittadini hanno dei propri diritti democratici? Quali sono le dinamiche che collegano salute ecologica e salute sociale in un territorio in guerra - una guerra che non è per forza la guerra dei grandi sistemi geopolitici, ma anche la guerra quotidiana, per esempio la guerra di mafia, delle emergenze" perenni, o di semplici meccanismi di marginalizzazione sociale?

Barbara Kingsolver, scrittrice e ambientalista americana, ha scritto che ci muoviamo in una "fantasia allucinatoria di massa, in cui le megatonnellate di rifiuti che gettiamo nei nostri fiumi e golfi non avvelenano l'acqua, gli idrocarburi che pompiano nell'aria non cambiano il clima, la pesca senza regole non sta spopolando gli oceani, i combustibili fossili non finiranno mai, le guerre che uccidono masse di civili sono un modo appropriato per tenerci stretto in mano quello che è rimasto, noi non siamo sull'orlo disperato di una bancarotta ambientale e, davvero, i bambini a casa stanno bene".<sup>5</sup>

Possiamo liberarci da quest'allucinazione di massa solo se ci pensiamo collegati, ibridati con un'alterità che ci pervade in ogni istante; solo se ci sappiamo detti, raccontati, insieme a tutto quello che, umano e non-umano, dimora nel mondo. La forza della cultura ecologica è proprio la forza delle interconnessioni. Tra presente e futuro, tra cose e immagini distanti, tra le cose non dette e le parole per dirle, tra "noi" e "loro" c'è una connessione materiale e discorsiva, perché noi e loro siamo solo modi diversi per dire "mondo". Il mondo a cui si rivolge questa cultura è un mondo di cose, di animali, di crisi, di legami, di coscienza, di lotte. Nel guardare questo mondo con tutti i suoi legami, il pensiero ambientale non solo fornisce le parole per dire tutto questo, ma fornisce le cornici concettuali per vedere le interconnessioni presenti in un mondo viziato dall'allucinazione della separatezza.

\***Serenella Iovino** insegna filosofia morale all'Università di Torino. È Research Fellow della Fondazione *Alexander-von-Humboldt*, e dal 2008 al 2010 è stata presidente della European Association for the Study of Literature, Culture and Environment (EASLCE, [www.easlce.eu](http://www.easlce.eu)). È nei comitati editoriali di varie riviste internazionali, tra cui *ISLE. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture, and Environment*, e *PAN--Philosophy, Activism, Nature*. Con i suoi libri *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura, società* (Carocci, 2004) ed *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza* (Edizioni Ambiente, 2006) ha introdotto lo studio dell'ecocritica in Italia. Il suo prossimo volume, *Material Ecocriticism*, co-edito con Serpil Oppermann, sarà pubblicato da Indiana University Press. Per maggiori informazioni: <http://unito.academia.edu/serenellaiovino>

<sup>4</sup> R. Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2008, p. 63.

<sup>5</sup> B. Kingsolver, "A Good Farmer", in *The Nation*, vol. 277, n. 14 (November 2003), p. 13. Per una recente panoramica di temi e problemi dell'etica ambientale, si veda *Etiche dell'ambiente. Voci e prospettive*, a c. di M. Andreozzi, Milano, LED, 2013.

## PER UN'ARCHITETTURA ECOSISTEMICA

Mario Coppola

(...) esiste un fenomeno di integrazione naturale tra vegetali, animali, ivi compreso l'uomo, da cui deriva una sorta di essere vivente che è l'ecosistema. Questo "essere vivente" è estremamente robusto e, al tempo stesso, estremamente fragile. (...) degradare l'ecosistema significa degradare l'uomo, poiché l'uomo, come ogni animale, si nutre non soltanto di energia ma anche, come ha detto Schrodinger, di neghentropia, vale a dire di ordine e di complessità.

Edgar Morin

La Terra non è un pianeta, non è un sasso che ruota inerte nello spazio periferico; Terra non è il nome di un deposito, di una cassaforte del tesoro su cui l'uomo, fortunato, si è ritrovato seduto sin dai primi giorni della sua fortunata specie. Terra è un organismo vivente, per la precisione è l'organismo degli organismi; la sua biosfera è la regina della vita, è l'ecosistema costituito dalla rete di tutti gli ecosistemi presenti e vivi.

Un organismo vivente intricato, pieno zeppo di relazioni e interazioni, che connettono ogni cosa, che fanno di ciascuna parte la salute del tutto e del tutto la salute di ciascuna parte, esattamente come avviene in un organismo dove la lotta all'entropia viene combattuta all'unisono e in ogni istante da ogni cellula e dall'intero sistema, al fine di preservare e continuare la vita, e cioè, come scrive Morin, l'ordine e la complessità.

Auto-organizzazione e quindi auto-poieticità sono le caratteristiche essenziali di ogni ecosistema e quindi a maggior ragione dell'ecosistema complessivo, quello nominato bio-sfera: la vita in ogni sua forma, compresa quella umana, costituisce relazioni con altra vita intorno a sé in numero sempre maggiore, e quanto maggiore è il numero di relazioni e interazioni che attiva tanto maggiore una forma di vita è sviluppata, evoluta e ricca, e contemporaneamente autonoma nella forma che prende e dipende dall'energia e dal resto della vita che ha intorno, con la quale ha stretti legami, relazioni e flussi d'interscambio.

La vita è un'architettura che si auto-progetta a partire dalle interazioni che innesca con l'ecosistema circostante, un sistema composto a sua volta di altre architetture, che prende le sue mosse da un meccanismo elementare per poi via via intensificarsi, densificarsi, condensarsi, costruendo contemporaneamente tutte le sue strutture, mai separate tra loro e con l'esterno, sempre conformate dalla comune volontà di vivere, cioè di relazionarsi al di fuori del proprio perimetro vitale e quindi di approfondire e intensificare la propria esperienza della vita. Giacché la vita è un sistema aperto, un sistema insieme autonomo e dipendente, formato da altri sistemi aperti, formato da parti che a ben vedere sono tutte inconcluse.<sup>1</sup>

E' ormai noto a tutti che l'uomo ha dominato, soverchiato, ghermito l'ecosistema terrestre, si è insinuato come un sapiente virus tra le pieghe più delicate degli equilibri della vita, e all'avanzare di quel progresso scientifico tanto fortemente voluto dall'occidente industrializzato è corrisposto il retrocedere della biodiversità, la desertificazione globale, il costante e irrefrenabile declino ecosistemico<sup>2</sup>. All'aumentare di quella distanza tra l'uomo-soggetto e la natura-oggetto, quanto più l'uomo riusciva a distanziarsene per conoscerla e così dominarla e imbrigliarla meglio<sup>3</sup>, in maniera più dirompente e violenta, tanto più immensa si apriva una voragine nullificante, un

<sup>1</sup> "Un sistema chiuso, per esempio un minerale, non effettua alcuno scambio con l'ambiente esterno; un sistema aperto vive soltanto in virtù del fatto che è alimentato dall'esterno, vale a dire, nel caso dell'essere vivente, dall'ecosistema. Ogni sistema aperto vivente (auto-organizzatore) è, evidentemente, relativamente indipendente nell'ecosistema: sviluppa il suo determinismo per rispondere ai rischi esterni e le sue "libertà" per rispondere al determinismo esterno. Esso ha una sua *originalità*. Ma questa indipendenza è dipendente dall'ecosistema, vale a dire che essa si costruisce moltiplicando i legami con l'ecosistema. Così, per esempio, un individuo autonomo del XX secolo costruisce la sua autonomia partendo dal consumo di una grande quantità di prodotti, di una enorme quantità di energia (tutti estratti dall'ecosistema) e da un lunghissimo apprendimento scolastico (che altro non è se non la conoscenza del mondo esterno). *Così, più diventiamo indipendenti, più diventiamo dipendenti dal mondo esterno*: è il problema della società moderna che crede, invece, di emanciparsi dal mondo esterno dominandolo. (...) E' quindi tutta l'ideologia occidentale a partire da Descartes che poneva l'uomo soggetto in un mondo di oggetti, che occorre ribaltare. E' l'ideologia dell'uomo un'ità insulare, monade chiusa nell'universo, contro la quale il romanticismo ha potuto reagire solo poeticamente, contro la quale lo scientismo ha potuto reagire solo meccanicamente facendo anche dell'uomo una cosa. Il capitalismo e il marxismo hanno continuato a esaltare "la vittoria dell'uomo sulla natura" come se distruggere la natura fosse l'impresa più straordinaria che si potesse compiere." Edgar Morin, *L'anno I dell'era ecologica*, Armando Editore, 2007, p. 21.

<sup>2</sup> "Così, il grande paradigma della cultura occidentale dal XVII al XX secolo scinde il soggetto e l'oggetto, il primo affidato alla filosofia, il secondo alla scienza: tutto ciò che è spirito e libertà rientra nel campo della filosofia; tutto ciò che è materiale e determinista rientra nel campo della scienza. Questo stesso paradigma comporta la scissione tra il concetto di autonomia e quello di dipendenza: l'autonomia non ha alcuna validità nell'ambito del determinismo scientifico e, nell'ambito filosofico, allontana l'idea di dipendenza. Ora, il pensiero ecologizzato deve necessariamente spezzare questa catena di costrizione e riferirsi a un paradigma complesso in cui l'autonomia del vivente, concepito come essere auto-eco-organizzatore, è inseparabile dalla sua dipendenza." E. Morin, *op. cit.*, p.37

<sup>3</sup> "Ecco dunque un principio fondamentale del pensiero ecologizzato: non soltanto non si può scindere un essere autonomo (*Autos*) dal suo *habitat* cosmofisico e biologico (*Oikos*), ma bisogna anche pensare che l'*Oikos* è nell'*Autos* senza però che l'*Autos* smetta di essere autonomo e, per quanto riguarda l'uomo, relativamente estraneo al mondo che tuttavia è il suo. In realtà noi siamo integralmente i figli del co-

baratro dove le radici dell'essere umano come quelle del resto dell'ecosistema penzolano sempre più raggrinzite, condannando a morte entrambi: l'uomo, creatura appartenente alla biosfera come tutte le altre, e la biosfera stessa, madre fragile e mortale. Una corsa feroce e cieca, quella fautrice della distanza tra umanità ed ecosistema, che conduce all'annientamento totale di entrambi i poli in nome di una conoscenza priva di compassione - la "mens sive animus" che Husserl addebitava a Cartesio - che altro non è se non lo strumento di una competizione per la prevaricazione che si trasforma in meschino, crudele, sado-masochista accanimento, un folle infierire di chi non sazio delle carni vinte continui ad azzannare rabbioso.

E' questa la prima delle atomizzazioni, il peccato originale della società liquida occidentale e dello "sviluppo" tradizionalmente inteso, quella tra l'essere umano auto-emarginatosi dall'ecosistema, postosi anzitutto sulla cima della collina a osservare in solitudine il panorama dinanzi a sé: la Terra vinta, conquistata, di cui l'essere umano credette di essere incontrastato sovrano.

Carico di genuina meraviglia per il suo potere, per la sua infinita energia creativa o distruttiva, per celebrare sé stesso e la propria vittoria sulla Terra, su quella collina l'uomo occidentale ha voluto sopraelevarsi su di una crepidine, innalzando sbarre di pietra a suggellare tale trionfante separazione e a sostenere il peso sacro della sua stessa inviolabile autorità: è francamente innegabile la forza espressiva di tale gesto, ne è innegabile la carica romantica, coagulata in questo supremo e perfetto gesto egoico che, duemilacinquecento anni fa, fu sacrosanto, sinceramente eroico.

L'etica umana, la potenza dell'atto creativo sostenuto dalla collaborazione delle braccia e delle menti, vinceva sulla legge naturale. Nasceva l'identità umana, proclamando la sua indipendenza dalla madre Terra, prendeva forma un'adolescente, neo-svezzata umanità.

Il Cristianesimo consacrò la vittoria: gli uomini sono uguali, sono tutti provvisti di anima, gli animali e tutte le altre forme di vita, no. Per questa ragione dai templi alle chiese cristiane e cattoliche il passo fu assai breve: la scalinata di accesso, il distacco dal terreno, l'oggettualità dell'edificio rispetto al paesaggio, la sua conclusione nelle mura del Palazzo restano ancora la sorgente genetica dell'architettura occidentale, esse sono il piedistallo sul quale l'uomo vive incurante e sprezzante di ciò che accade al di sotto, cioè nel resto del mondo vivente.

Nella vita occidentale contemporanea, consacrata dalla scienza moderna, il passaggio risulta ancora più breve, con la benedizione di Cartesio, e poi a seguire di Marx come del capitalismo più destrorso e selvaggio.<sup>4</sup>

Quello che Morin chiama divenire prometeico, riferendosi alla sete di conquista e dominazione occidentale, ricorda per moltissimi versi il destino suicida che attende, in un'altissima percentuale, gli uomini che si macchiano del delitto più orrendo: il matricidio. Chi lo compie, di norma, è un maschio vulnerabile che sente la madre come un pericolo per la propria identità, non riesce a dichiararsene davvero indipendente, non riesce ad affermarsi senza di essa e allora, nel tentativo disperato di liberarsi di tale dipendenza forzata e insopportabile, la uccide per poi rendersi conto di essere meno libero di prima, anzi più solo e debole che mai.

E' l'umanità che sembra non accorgersi di essersi ormai emancipata dalla Terra-Madre, e scoprire che esiste come tale, e perciò continui a lottare, come un adulto in perenne lotta contro i genitori, per la sua indipendenza, per una possibile onnipotenza, senza arrivare mai al passo successivo, comune a ogni vivente del pianeta, che è quello di stabilire un equilibrio naturale, bilanciarsi, fare un passo indietro per entrare in una convivenza armonica con chi lo ha generato, cioè l'ecosistema terrestre, e quindi con gli altri membri della propria specie.<sup>5</sup>

---

simo. Ma, attraverso l'evoluzione, attraverso lo sviluppo particolare del nostro cervello, attraverso il linguaggio, la cultura, la società, noi gli siamo diventati estranei, ce ne siamo distanziati, emarginati." E. Morin, *op. cit.*, pp. 39-40

<sup>4</sup> "Bisogna smettere di vedere l'uomo come un essere soprannaturale e abbandonare il progetto formulato da Cartesio, e poi da Marx, di conquista e di possesso della natura. Questo progetto è diventato ridicolo a partire dal momento in cui ci si è resi conto che il cosmo immenso, nel suo infinito, resta fuori dalla nostra portata. E' diventato delirante a partire dal momento in cui ci si è resi conto che è il divenire prometeico che conduce alla rovina della biosfera e, con ciò, al suicidio dell'umanità. La divinizzazione dell'uomo nel mondo deve cessare. Certo, dobbiamo valorizzare l'uomo ma noi oggi sappiamo che possiamo farlo soltanto valorizzando anche la vita: il rispetto profondo dell'uomo passa attraverso il rispetto profondo della vita." E. Morin, *op. cit.*, p. 43

<sup>5</sup> "(...) l'unità planetaria è lacerata, convulsa. Le solidarietà sono conflittuali e i conflitti sono solidali gli uni con gli altri. (...) In queste condizioni, le guerre dell'era planetaria sono guerre intestine. Come in una malattia auto-immune, in cui le cellule di uno stesso organismo non riescono a riconoscersi come sorelle e si fanno la guerra come nemiche, i componenti dell'organismo planetario continuano a volersi distruggere tra loro. Siamo nel pieno dell'età del ferro planetaria. (...) La coscienza ecologica ci fa abbandonare l'idea che il nostro ambiente sia fatto di elementi, di cose, di specie vegetali e animali che il genio umano può impunemente manipolare e asservire. Essa ci rivela che l'insieme delle interazioni tra gli esseri viventi all'interno di un sito geofisico costituisce una organizzazione spontanea che ha sue regolazioni proprie, l'ecosistema, e che gli ecosistemi sono inglobati in una entità di insieme, auto organizzata e auto regolata, che forma la biosfera. Essa ci indica che la crescita industriale, tecnica e urbana incontrollata tende non soltanto a distruggere ogni vita negli ecosistemi locali, ma anche e soprattutto a degradare la biosfera e a minacciare alla fine la vita stessa, ivi compresa quella umana, che fa parte della biosfera. (...) Il problema di dominare il pianeta non ha alcun senso. La Terra non ci appartiene, siamo noi che le apparteniamo (...) siamo reciprocamente sovrani l'uno dell'altro. Oggi si tratta di controllare lo sviluppo incontrollato della nostra era planetaria. La Terra-Patria è in pericolo. Noi siamo in pericolo e il nemico, oggi, finalmente, siamo in grado di comprenderlo, non è altri che noi stessi." E. Morin, *op. cit.*, pp. 52, 53, 57.

Il dramma è espresso nella cecità che alla domanda su cosa ci sia oltre l'individuo, oltre i limiti fisici e organici dell'individuo, risponde l'oltre-individuo, il super-individuo anziché, semplicemente, *l'altro individuo*.

A questa cecità segue un arroccamento micidiale: l'oltre-individuo, il post-umano, non è allora che l'ultimo gesto folle e tragico, quello che immediatamente precede l'omicidio-suicidio, nel quale l'uomo cerca salvezza in quella stessa tecnologia/macchina, feticcio che lo ha condotto lontano anni luce dalla madre ecosistemica che lo ha generato, e che ineluttabilmente egli continua a cercare, povero Edipo.

Inconsapevoli di ciò, gli occidentali (ormai tutto è occidente, luogo di un sole cadente) continuano ciecamente a competere, a uccidersi l'un l'altro attraverso gli strumenti più sofisticati: l'uomo cibernetico che ha armi al posto delle mani, laser al posto degli occhi si contorce sempre più solo nei suoi recinti elettrificati, nelle sue comunità blindate dall'esterno, nella continua e disperata difesa dall'altro, chiunque esso sia, come esprime al meglio il Dalian International Conference Center in Cina di Coop Himmelb(l)au: una macchina da guerra ultra-sofisticata, generata attraverso gli ultimissimi strumenti di progettazione parametrica, il cui linguaggio da lontano potrebbe sembrare addirittura organico.

Uno strumento da guerra mascherato da essere vivente, un androide che scimmiotta le parvenze umane: l'edificio è un terminator nei cui pannelli di acciaio, curvi e ritorti, è nascosta una macchina, compiaciuta e rabbiosa indifferenza verso il mondo, verso le persone, verso il terreno e il cielo<sup>6</sup>. Un bolide pronto a partire per la conquista di altri mondi, dove annientare altre specie, nel caso ce ne fosse rimasta ancora qualcuna. Oppure un castello di metallo, fortezza inespugnabile che ricorda la tremenda muraglia di difesa della città delle macchine dell'ultimo Matrix (Revolutions): le parti che la compongono sembrano crostacei, ma sono cannoni.

Tutto questo accade, come scrive Morin, perché non si vuole o non si riesce a trovare la forza di cedere una parte di sovranità individuale, la parte che non ci spetta: e così, nel secondo decennio del duemila, nell'occidente ultra sofisticato, pur di non arrendersi a questo necessario dietrofront, gli uomini uccidono le donne, un matricidio sempre più frequente che è un evidente sintomo dell'incapacità prevalentemente maschile di fare i conti con la dipendenza dell'indipendenza, per usare le parole dell'antropologo francese.

Quella sovranità deve essere ceduta proprio per ritrovare un'unità originaria, per rivertebrare la liquidità atomizzata, scissa in un individuo pensante supposto libero e in una struttura esterna reale supposta inamovibile, mutandola in una struttura dell'interindividualità, per muoversi verso la simbiosi necessaria alla vita nella sua globale interdipendenza.

Una simbiosi che per forza di cose inizia da lì, dalla ricongiunzione con la Terra-Patria – come la chiama Morin – e che poi, come naturale corollario, condurrà a una simbiosi tra gli esseri umani, nella loro complessa e inevitabile inter-dipendenza.

Perché, quella dell'Edipo contemporaneo, dell'oltre-uomo, non è che una presunta indipendenza, che indipendenza non è; perché anche chi resta fuori dalle guerre, e può ingrassare a dismisura nei soggiorni dell'occidente obeso, colmi di sigarette e tv al plasma sa, conosce quella tristezza di fondo, quel vuoto di senso intrinseco nella società delle macchine e della virtualità, la solitudine che aleggia in quella stanza dove l'uomo è disperato cercatore d'oro all'interno di uno schermo.

Si cerca rifugio, un palliativo che non può bastare - così come non può bastare la parolina magica "sostenibile" accanto a "sviluppo" - nelle filosofie orientali, nelle arti marziali orientali come nello yoga, nella meditazione buddista ove, al contrario del cristianesimo-cattolicesimo, animali e uomini non sono diversi per qualità ma solo per quantità, come Deleuze scrive a proposito del neo-barocco: non esistono il cerchio e il poligono, ma poligoni con un numero diverso di lati. Solo differenza quindi, non distinzione, non separazione, ma continua diversità tra soggetti, una gradienza priva di tagli e discontinuità che scorre dal pensiero alla corporeità, dall'io all'altro.

Così dovremmo iniziare a immaginare architettura e urbanistica: tra spazio naturale e spazio umano non più una differenza qualitativa, ma quantitativa: possiamo ancora farci sedurre e meravigliare dalla bellezza eroica dell'uomo solitario sovrano della terra? È ancora valido e altrettanto onesto e sincero lo slancio di compassione/autocelebrazione nel cantare della nostra differenza, della nostra presunta supremazia, attraverso il compiacimento del nostro essere distaccati e nobili rispetto agli altri viventi? Possiamo ancora vantarci di una presunta provenienza e identità extra-naturale, extra-ecosistemica, extra-terrestre?<sup>7</sup>

<sup>6</sup> "La nostra civiltà favorisce non solo l'individualismo, cosa che rappresenta una delle sue virtù, ma anche gli eccessi nell'egocentrismo e nell'edonismo e disintegra le comunità concrete. L'individualismo produce spesso solitudine ed egoismo e i suoi progressi si sono accompagnati alla regressione delle solidarietà tradizionali. Esiste anche la disintegrazione del superego civico nel senso degli individui. Quando c'è la disintegrazione del tessuto sociale, la società appare come nemica e l'altro diventa il potenziale antagonista. Lo sviluppo tecnico e materiale ha prodotto un sottosviluppo psichico e morale, il benessere ha prodotto il malessere, senza però eliminare le zone di anomia e di miseria. Numerosi mali psicologici - depressione, stanchezza cronica - hanno una determinazione e una sovradeterminazione sociologica o civile" E. Morin, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>7</sup> "(...) dobbiamo definirci sia attraverso l'inserimento reciproco sia attraverso la nostra distinzione in rapporto alla natura. Viviamo questa condizione paradossale. Oggi siamo arrivati al momento storico in cui il problema ecologico ci impone di prendere contemporaneamente coscienza del nostro rapporto fondamentale con il cosmo e della nostra estraneità. (...) L'uomo deve smettere di agire come un Gengis

Il fatto che la sintassi neo-organica sia ora accessibile a tutti per via della modellazione digitale che rende la complessità tridimensionale alla portata di chiunque sappia usare un mouse - anche se privo della benché minima sensibilità e intelligenza spaziale o quantomeno plastica - non significa nulla, come dimostra il mostro bio-meccanico di Coop Himmel(l)au, anzi: attraverso un medesimo linguaggio è possibile esprimere tutto e il contrario di tutto, e come per un corpo vivente è possibile fare la guerra o fare l'amore, così per chi è avulso dalla semantica della relazionalità è impossibile esprimere la complessità della vita anche coi più potenti mezzi digitali.

Il risultato, come dimostra il progetto di Dalian, è un essere abietto, un abominio che attraverso la sintassi neo-organica, nonostante manifesti una forte correlazione/complessità tra gli elementi che lo compongono, esprime ancora, di fatto, il distacco più totale e violento tra soggetto e oggetto, una distanza siderale tra edificio e ambiente, quindi tra uomo e natura, tra uomo e uomo.

Oltre-architettura che non è che un oltre-oggetto, un super-oggetto super-chiuso, cioè ancora più alienato dalla vita di quanto non lo fossero le linee dritte, ortogonali e separate, sovrelevate dal terreno, del minimalismo, almeno sincera e concreta celebrazione della divinizzazione dell'uomo nella sua etica comunitaria, nella sua solidarietà estesa almeno all'interno della specie umana.

I temi del distacco dal terreno, dell'espressione del "divide et impera" nella separazione degli elementi costitutivi, e poi la monumentalità dell'architettura occidentale e la sua "rittezza" - una "rittezza" che leggiamo anche nell'edificio cinese di Himmel(l)au, nonostante la movimentazione epidermica! - devono essere superati, così come deve essere superata l'espressione dell'aggressività post-edipica/post-umana, la sua competizione sfrenata: se da un lato non può trattarsi di aggiungere frangisole, fotovoltaico e coibentazione all'architettura occidentale lasciandone intatto lo spirito, dall'altro non si tratta nemmeno di usare un linguaggio senza sapere che cosa esprimere, lasciando semplicemente libero sfogo agli architetti che sanno usare Grasshopper o Maya<sup>8</sup> per produrre accattivanti e aggressive formelle neo-organiche, con le quali esprimere un senso ancor più brutalmente non-relazionale e anti-ecosistemico.<sup>9</sup>

Non basta uno "sviluppo sostenibile": è lo sviluppo stesso ad includere la chiave immorale dell'uomo che continua a marciare *sulla* Terra anziché *nella* Terra e quindi *insieme alla* Terra.

La nuova rotta di Morin deve essere una visione che, tenendo conto della complessità della Terra e quindi delle sue parti in perpetua relazione, tenda ad un miglioramento globale della qualità della vita dell'intero ecosistema terrestre - di cui anche noi e le nostre città facciamo parte, nel bene e nel male - deve diventare il faro di una nuova rotta a livello mondiale: la simbiosi tra l'umanità e il resto dell'ecosistema è l'unico obiettivo verso cui deve orientarsi un *progresso globale*, il primo avamposto da conquistare per poi muovere verso una simbiosi interindividuale, fine delle guerre intestine, per dirla con Morin.

Dopo la frantumazione post-moderna, torniamo a sostenere l'esistenza non soltanto di un progresso a scala globale, ma di un'*avanguardia* che sia degna di questo nome; e l'architettura è la regina di questa avanguardia ecosistemica, in quanto è la prima concreta manifestazione dell'uomo sulla Terra, la prima relazione, la prima trasformazione e la prima comunicazione con cui gli stessi umani interagiscono; essa è il timone con cui puntare al progresso.

Non c'è dubbio che la traiettoria linguistica sia quella organica iniziata da Wright, ma è necessario proseguire, superare il limite dell'architettura organica che, come scriveva Tafuri, sta nel fermarsi alla simbiosi tra uomo e

Khan del sistema solare e considerarsi non come il pastore della vita ma come il copilota della natura. Un doppio pilotaggio è ormai imposto dalla coscienza ecologica: uno profondo, che deriva da tutte le fonti inconse della vita e dell'uomo, e l'altro, quello della nostra intelligenza cosciente." E. Morin, *op. cit.*, p. 41.

<sup>8</sup> Alcuni dei software di modellazione digitale parametrica (cioè in grado di gestire un immenso grado di complessità delle geometrie mantenendole correlate fra loro per via di campi di forza e altri sistemi morfo-genetici che simulano la morfo-genesi delle strutture naturali) più diffusi e utilizzati dagli studi di architettura del mondo.

<sup>9</sup> "Perché nel nostro sviluppo, il cui nucleo è tecno-economico, c'è qualche cosa di anti-etico. Effettivamente, ovunque ci sia stato sviluppo tecnico, industriale, economico, abbiamo assistito alla disintegrazione delle comunità e delle solidarietà tradizionali a tutto vantaggio di qualche cosa di positivo, vale a dire le autonomie individuali, a vantaggio dell'individualismo. Ma ci sono anche lati oscuri nell'individualismo, cioè l'egocentrismo e la sete di profitto. Dunque, questo individualismo non ha avuto solo aspetti positivi, e, per di più, ha portato a numerose solitudini individuali, poiché non si sono create nuove solidarietà e nuove comunità. D'altra parte, lo sviluppo instaura un modo di organizzazione della società e di organizzazione dello spirito in cui la specializzazione divide gli individui tra loro e affida a ognuno solo una parte ristretta di responsabilità. In questa chiusura della specializzazione si perde di vista l'insieme, il globale, e la solidarietà dell'insieme. Poiché la solidarietà e la responsabilità sono le due fonti della morale, si può dire che lo sviluppo ha un carattere immorale, e, del resto, si nota che una delle prime cose che si sviluppano nei paesi definiti "in via di sviluppo" è il fenomeno della corruzione generalizzata negli Stati, nelle amministrazioni e nell'economia. (...) D'altra parte, si può dire che lo sviluppo, che sembra una verità universale, è in realtà pseudo-universalista, poiché offre come modello universale il mondo occidentale. È un mito del socio-centrismo occidentale ed è anche un motore di occidentalizzazione forsennata. Questo presuppone che i paesi, le società sviluppate, vale a dire la società occidentali, siano la finalità della storia umana. Ora, le nostre società occidentali sono in crisi, il nostro sviluppo ha prodotto un certo sottosviluppo psichico e morale. (...) Dunque, lo sviluppo stesso è una visione molto limitata, anche nella forma sostenibile. (...) il problema ormai non è di continuare su questa via, non è neanche di aggiustare la rotta con qualche correttivo. Bisognerebbe cambiare rotta e questo è il problema più cruciale." E. Morin, *op. cit.*, pp. 87-90.

Terra senza guardare a quella, immediatamente successiva, di uomo e uomo. E' un problema semantico, e il linguaggio neo-organico permesso dagli strumenti digitali non è sufficiente, come abbiamo detto, anche se è indubbiamente necessario a gestire la mole di complessità geometrica richiesta dall'evoluzione dell'organismo unicellulare in simbiosi col suo ecosistema verso un organismo pluricellulare, cioè urbano, ugualmente simbiotico con l'ecosistema: il punto è usare questo linguaggio per dilatare l'individualità - anziché, come avviene nella traiettoria post-umana, armarla di dispositivi cibernetici - e non per tornare alle forme di solidarietà delle comunità precedenti la cristallizzazione e la liquefazione della società globale, ma per andare oltre, per trasformare gli atomi del liquido in molecole organiche interconnesse, in grado di vertebrarsi tra loro e di ricreare una nuova forma di solidarietà/identità globale, espressione di una connessione con la Terra a cui segua una connessione tra gli individui. Un'architettura d'avanguardia, in riferimento al progresso ecosistemico che abbiamo definito, deve essere capace di trasformare le persone che la vivono, mostrando loro i caratteri tangibili e spirituali, oltre che fisiologici, di questa ricongiunzione: si tratta di esprimere in maniera forte e chiara il senso di continuità, di relazionalità simbiotica. Non siamo altro, la nostra architettura non è altro rispetto all'ecosistema terrestre, anzi, e questo deve esserne senz'altro il primo tema espressivo.

La lingua della vita è la sola in grado di garantire all'architettura la capacità di adattarsi in maniera intelligente e interattiva all'ambiente naturale, in grado di renderla una continuazione umana dell'ecosistema, capace di attingere in maniera armonica alle risorse energetiche del pianeta, diventando così di fatto una forma di vita che scambi risorse ed energia in un equilibrio simbiotico con tutte le altre dell'ecosistema.

Quest'architettura-forma di vita parlerebbe il solo linguaggio comune a tutte le civiltà terrestri, e quindi il solo linguaggio in grado di metterle in relazione e di esprimere lo spirito del nostro tempo, ed il primo comunicato globale, diretto a tutti, di quest'architettura sarebbe che non è *altro* dalla Terra, ne è parte continua e connessa, ne è parte radicata nel terreno, è parte organica della biosfera così come lo sono le altre forme di vita.

Non intendiamo un'architettura camuffata da albero, né "mimetizzata" tra gli alberi, ma un guscio vivente in simbiosi con l'ecosistema: una forma di vita nel cui codice genetico c'è la precipua creatività umana, stagliata tra nidi, conchiglie, barriere coralline come una super-barriera corallina, così come, citando Morin, l'uomo non è un extra-vivente ma un super-primate.

Si tratta di costruire, con questo linguaggio, una interindividualità di spazi umani non più organismi autonomi e aggressivi ma parti aperte e intercomunicanti di un organismo collettivo, la cui volontà globale corrisponde a quella ecosistemica - la doppia pilotazione di cui scrive Morin - che si lascia permeare dagli elementi naturali, che si apre verso l'esterno, che ispiri alle persone finanche la fragilità insita nella complessità vitale, perché esse capiscano, apprendano, che non può esserci vera felicità senza questa simbiosi originaria con il nostro pianeta, con una biosfera che è innanzitutto la nostra culla, la nostra primigenia architettura.<sup>10</sup>

Siamo per portare nell'architettura il paradigma della complessità, siamo per un'architettura costruita dall'*homo sapiens* che spiega le sue radici nella Terra, che appartiene alla Terra: un ramo di barriera corallina, una conchiglia nelle cui linee stia il segreto della vita umana, che non è né una vita di puro spirito creativo né una vita di pura materia sanguinolenta.

Nelle linee di quella conchiglia staranno insieme, in armonica convivenza, le ragioni dell'energia e le ragioni dell'anima, che a ben vedere non sono poi così tanto lontane e diverse, per raggiungere un equilibrio planetario, una simbiosi globale che leghi insieme umanità ed ecosistema, le diverse civiltà umane fra loro e infine i diversi individui tra loro, tutti di comune provenienza e tutti di comune destino, essendo legati dalle medesime necessità vitali.

Con le stesse poche linee, tenute insieme dal linguaggio della Vita e perciò dirette a ogni essere terrestre - come quelle del Museo del Cinema di Amsterdam di Roman Delugan - è possibile ripararsi da un sole troppo forte e catturarne i raggi per farne calore ed energia, proteggersi da un vento freddo e trovare agio usandone le correnti nei periodi caldi; con le medesime linee possiamo abbracciare l'intorno, per non schiacciare né allontanare nessuno, per non porci come singolarità insulare ma come parte interindividuale, e possiamo radicarci a terra, esprimendo la continuità tra il terreno e il nostro spazio, e possiamo infine aprirci, all'esterno, all'altro, al cielo e al mare, cantando della nostra solidarietà ecosistemica, della nostra volontà di conoscerci, avvicinarci, compenetrarci, amarci.

<sup>10</sup> "E' vitale sviluppare questa coscienza planetaria, così come di mettere radici nella Terra. Perché la nostra Terra non è soltanto una cosa fisica. E' una realtà geo-psico-bio-umana. Certo, bisogna essere capaci di distinguere questi diversi aspetti, ma bisogna saperli collegare. (...) Ogni cultura ha le sue virtù e anche le sue superstizioni, le sue illusioni e le sue carenze, le sue barbarie e le sue bontà. Lo stesso è per la nostra, di cui sono ben lungi dal misconoscere le virtù ma di cui devo riconoscere le illusioni e le carenze. E' per questo che credo a una simbiosi delle civiltà, perché saggezze africane, indiane, indiane d'America devono mescolarsi ai nostri lumi, illuminanti ma talvolta anche così accecanti. Anche noi dobbiamo smettere di considerarci i maestri per diventare partner del "grande incontro del dare e del ricevere" che sognava Senghor." E. Morin, *op. cit.*, pp. 107, 116, 117.

## ARCHITETTI IN AFRICA.

### Tradizioni, modernità, cooperazione

Alberto Arecchi

L’Africa è un gran continente, ricco di situazioni complesse e variegate, tuttavia appare spesso ai nostri occhi lontani con una certa omogeneità d’aspetti.

Possiamo cercare di schematizzare un approccio – pur molto sommario – al continente.

Proponiamo qui alcuni parametri di fondo sui quali ragionare come architetti.

Limitiamoci per il momento a tracciare un percorso intorno a tre elementi portanti:

- l’architettura tradizionale e le tradizioni costruttive;
- i rapporti con l’estero, derivati dalle esperienze coloniali e post-coloniali e dai progetti di “cooperazione allo sviluppo”;
- l’architettura urbana nell’Africa moderna.

#### *L’architettura tradizionale*

L’architettura africana tradizionale subisce un rapido degrado, e ciò dipende da varie cause.

La principale è la fragilità dei materiali di gran parte del patrimonio tradizionale, che imponeva una manutenzione costante e revisioni periodiche.

Per conoscere bene l’architettura tradizionale, o vernacolare, è necessaria una grande apertura interdisciplinare. Molti progressi sono stati compiuti da quando, nel 1959, Basil Davidson scriveva l’ormai famoso libro *“La riscoperta dell’Africa”* e gettava qualche squarcio di luce sulla storia africana. Una discreta panoramica, disponibile in lingua italiana, sugli stili e i modi di costruire delle varie regioni climatiche del continente, è stata da me delineata nei libri *“La casa africana”*, *“Abitare in Africa”* (v. bibliografia).

È chiaro che non si può pretendere di fermare la storia in nome d’un sogno di conservazione integrale e museografica delle culture che scompaiono, o del loro ambiente di vita. Lo studio del patrimonio tradizionale è un “lusso”, un obiettivo che trascende la portata delle fragili economie del continente. Tuttavia, le linee di uno sviluppo intelligente propongono un *modus operandi* culturale endogeno, che non conduca alla dissociazione tra il patrimonio culturale profondo e le nuove esigenze della vita moderna.

Gli architetti più attenti fanno riferimento all’architettura tradizionale non per copiarla acriticamente, ma perché riconoscono che essa offriva soluzioni idonee ai bisogni sociali e psicologici delle popolazioni. Nelle nuove condizioni sociali, produttive e tecnologiche, essi cercano ispirazione dai modi tradizionali di costruire per interpretare l’anima della loro gente, allo stesso modo in cui noi abbiamo imparato a rispettare e a valorizzare i nostri centri storici.

La casa e il modo di abitare sono profondamente radicati nella cultura dei diversi popoli, mentre spesso l’architettura “internazionale” ha unificato e livellato l’immagine della città, trascurando anche valori che erano importanti, per la popolazione di un luogo, per “riconoscersi a casa propria”.

Il clima ha obbligato molte popolazioni a spostamenti periodici da una zona all’altra: i cacciatori, i pastori e anche certi agricoltori che praticano la rotazione delle colture su terreni diversi, per non impoverirli troppo. Tutti questi popoli hanno inventato case facilmente smontabili e trasportabili. Nel deserto vero e proprio, i nomadi vivono in tende. Nelle zone di savana, la casa trasportabile è fatta con un’intelaiatura di rami flessibili, coperta da stuoie.

Val la pena di citare l’*Aqal*, abitazione trasportabile dei somali nomadi. In un territorio quasi desertico, privo di legname di qualità, l’ossatura della casa, di forma emisferica, viene ottenuta con la giunzione di diversi segmenti di rami d’acacia, collegati grazie ad una spirale di fibre vegetali sino a formare gli scheletri degli archi, d’una lunghezza dell’ordine di 8–10 metri. Tali strutture, incurvate a formare l’armatura ad arco che sostiene la copertura di stuoie e pelli; sono smontate e rimontate ad ogni spostamento della casa e sono trasportate, le punte rivolte all’insù, a dorso di dromedario.

Le coperture di materiali vegetali, in Africa, sono molto diffuse anche tra le popolazioni sedentarie. Il modo più semplice per coprire un locale con pianta circolare è un tetto conico di paglia o stoppie, sorretto – o no – da un palo centrale. Quando il tetto giunge sino a toccare il terreno e la capanna diventa completamente conica, si



parla di case “ad alveare”. I tetti di paglia e di altri materiali vegetali si adattano bene alle diverse forme della casa, sia con tetti a spioventi, sia – come negli *Hank* della Casamance (aggregazioni di locali intorno ad un cortile) – con un *impluvium* centrale. L’acqua scorre bene, anche in caso di piogge forti, su tetti ben fatti di paglia o di foglie di palma. Il bambù, nelle regioni in cui è abbondante, è un ottimo materiale per costruire armature di muri e di tetti, più diritto e resistente della media dei rami d’albero e resistente agli attacchi delle termiti.



Spesso i muri sono costruiti su una trama di pali verticali, cui vengono fissati altri paletti orizzontali; il graticcio così ottenuto è intonacato dall’interno con argilla. Quest’uso misto di materiale vegetale e argilla è diffuso anche nelle abitazioni povere di molte periferie urbane. Gli studi dell’architettura tradizionale hanno contribuito alla riscoperta del materiale principe di tante costruzioni, la terra cruda, in uso in tutto il mondo e in tutte le epoche.

Molte costruzioni rurali, anche nelle nostre campagne, erano fatte sino ad epoca recente con mattoni crudi o poco cotti, protetti da un intonaco di calce. Eppure, nel linguaggio corrente, parlare di una “casa di fango” ha un chiaro significato dispregiativo.

Per realizzare costruzioni in terra battuta era necessaria una grande mobilitazione di manodopera, in modo da permet-

tere che tutti i muri della casa fossero elevati contemporaneamente, ogni giorno di uno strato alto circa 30–40 cm, sino a un livello orizzontale da cui proseguire il giorno dopo.

Scarsa divisione del lavoro e ampio uso di manodopera non specializzata erano le caratteristiche della costruzione nelle società rurali: un sistema di produzione opposto a quello dell’impresa e incompatibile con la struttura sociale urbana, nella quale la famiglia mononucleare si sostituisce via via alla famiglia estesa e le occupazioni extradomiciliari costituiscono l’attività principale delle persone attive.

L’argilla cruda (e non “cotta al sole”, come pure si dice correntemente in modo erroneo) è un materiale da costruzione estremamente versatile e robusto, permette costruzioni di diversi piani di altezza (sino a 4–5 piani, come si trovano nel Marocco e nello Yemen) e dà la possibilità di coprire gli ambienti con cupole, volte o terrazze. È necessario però stabilizzare in qualche modo la terra con paglia, calce, sabbia, materie organiche, oli e fibre vegetali o cemento, perché il suo inconveniente principale è quello di gonfiarsi con l’umidità e ritirarsi con il clima secco, provocando così dissesti e fessure. Diverse tecniche possono essere usate per costruire con la terra. I due metodi principali sono: quello di costruire i muri con palle di terra ancora umida, formando così – ciascun giorno di lavoro – strati orizzontali pressati tra le tavole di un’armatura, o quello di utilizzare blocchi preventivamente sagomati e lasciati seccare, veri e propri mattoni.

La superficie di una costruzione d’argilla necessita di manutenzione regolare, per durare nel tempo. L’intonaco deve essere innovato regolarmente. Gli Haussa conoscevano sette modi diversi per fare intonaci resistenti: aggiungevano alla terra e alla paglia la potassa usata per fare tinture, o infuso di carrube locali, i ricchi estraevano una sostanza speciale dalle mimose importate dall’Egitto. L’intonaco si applica direttamente con la mano. Sulla parete rimane il segno del gesto, se la superficie non viene ulteriormente decorata con motivi simbolici. In certe zone della foresta, un lavaggio regolare dell’intonaco arriva a produrre una superficie dura e lucida.

Il viaggiatore olandese Olfert Dapper, nel 1668, visitò il palazzo del re del Benin e lasciò scritto che “i muri erano fatti “di terra, innalzati molto bene, resi lisci e splendenti col fatto di lavarli e strofinarli, tanto che sembravano specchi”. (v. nota bibliografica)

Un esempio interessante di costruzioni con argilla cruda modellata in opera è offerto dalle case “a guscio” o “a ogiva” dei Musgum, tra il nord del Camerun e il Ciad. Questi begli edifici a forma di ogiva, sempre più rari oggi, erano costruiti con strati di terra e stame battuti direttamente nello spessore del muro, su pianta rotonda, con degli sbalzi esterni (nervature) a forma di ferro di lancia, o di V rovesciate. Bisognava lasciare indurire ogni strato prima di poter costruire il successivo e le sporgenze degli strati inferiori fornivano una specie di impalcatura permanente per i muratori, che così non facevano uso di nessun ponteggio di legname. Oltre a permettere di salire sino al culmine della costruzione, alto spesso più di 5 metri, le sporgenze a ferro di lancia – estremamente decora-



tive – assolvevano anche la funzione di rallentare la velocità di scorrimento dell'acqua piovana lungo la costruzione e di diminuirne la forza erosiva.

L'atto di costruire in terra racchiude in sé una particolare magia, che attrae la fantasia del progettista e sembra spesso ingenerare un particolarissimo slancio creativo, nel piacere di modellare la materia, sino a far nascere morbide rotondità, dolci da accarezzare. L'architettura ridiviene così l'espressione di una profonda pulsione creativa e, al contempo, lo spettacolo di un piacere.

Il piacere dei sensi irradia lo spazio domestico e quello comunitario di una dimensione erotica, tanto intensamente vi si esprime la libertà di concepire forme nate dal ventre stesso della terra. Talvolta l'architettura di terra travalica i limiti tecnici dell'edificio, per rivelare un godimento nell'uso delle forme e un piacere sensuale. Le forme sono rimodellate, reinterpretate, rivitalizzate ogni anno dopo la stagione delle piogge, come in una festa rituale.

Nelle case di terra regna spesso una singolare armonia, dovuta all'uso di un unico materiale nonché alla qualità degli spazi e dei ritmi determinati dalle regole tradizionali di tale pratica architettonica. Da questi interni, modesti o sontuosi che siano, emana quasi sempre una conturbante spiritualità e una sensualità tonificante. Grazie al ricorso a un unico materiale nel trattamento di muri, volte, pilastri, sedili, camini e talvolta piani d'appoggio e "mobili", queste architetture d'interni divengono vere e proprie creazioni artistiche intimamente connesse ai ritmi della vita quotidiana, sculture viventi abitate dagli uomini e da loro genio decorativo. Questa potenza creativa assume diversa natura nelle moschee, il cui spazio è trattato come una foresta di massicci pilastri che scandiscono l'area di preghiera e le conferiscono tutta la sua forza emozionale.

Le architetture di terra posseggono anche notevoli qualità di benessere termico. Sono fresche d'estate e calde d'inverno. Gli spessi muri di terra costituiscono un'efficace protezione contro gli eccessi climatici esterni e forniscono una regolazione termica naturale, che assicura un rilevante risparmio energetico. La riattualizzazione delle architetture di terra permette appunto di ritrovare questa logica e questa saggezza.

### ***L'era del cambiamento – i rapporti con l'estero, derivati dalle esperienze coloniali e post-coloniali e dalla "cooperazione allo sviluppo"***

Gli ingegneri e gli architetti francesi del periodo coloniale si dedicarono con grande impegno a studi sulla climatizzazione e sui materiali locali e introdussero l'uso della terra-cemento, o terra stabilizzata, come materiale sperimentale per la costruzione di edifici "in duro".

Le Corbusier conobbe l'Algeria nel 1931, nel corso di un viaggio col cugino Pierre Jeanneret. Qui ebbe occasione di conoscere l'architettura tradizionale dell'oasi di Ghardaia e s'innamorò dell'esperienza architettonica delle oasi algerine, per la sua "architettura a misura d'uomo"... pur mentre si occupava di pianificare la "grande Algeri" con enormi palazzi di quindici piani, e con le autostrade che correvano sui tetti. La prima e più famosa esperienza di autocostruzione assistita è stata quella dell'architetto egiziano Hassan Fathy. (v. nota bibliografica). Fathy fu incaricato nel 1945 di progettare un insediamento per 7000 abitanti presso il villaggio di Qurna, in Egitto, ed ebbe l'intuizione di recuperare alcune tecnologie tradizionali di costruzione, i materiali locali, gli accorgimenti costruttivi e le soluzioni tipiche dei contadini egiziani. In tre anni di lavoro, in stretta collaborazione con la manodopera locale, egli realizzò un villaggio moderno, ma profondamente radicato nella tradizione, con mattoni di fango e paglia e con volte di copertura realizzate secondo una tecnica millenaria. Invitò i contadini a discutere i progetti per prepararli all'autocostruzione, ma dovette sostenere una dura lotta contro una burocrazia scettica e corrotta e non riuscì a terminare il lavoro.

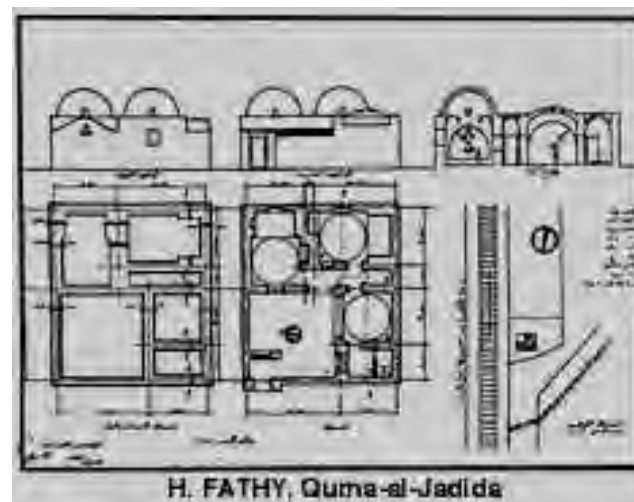
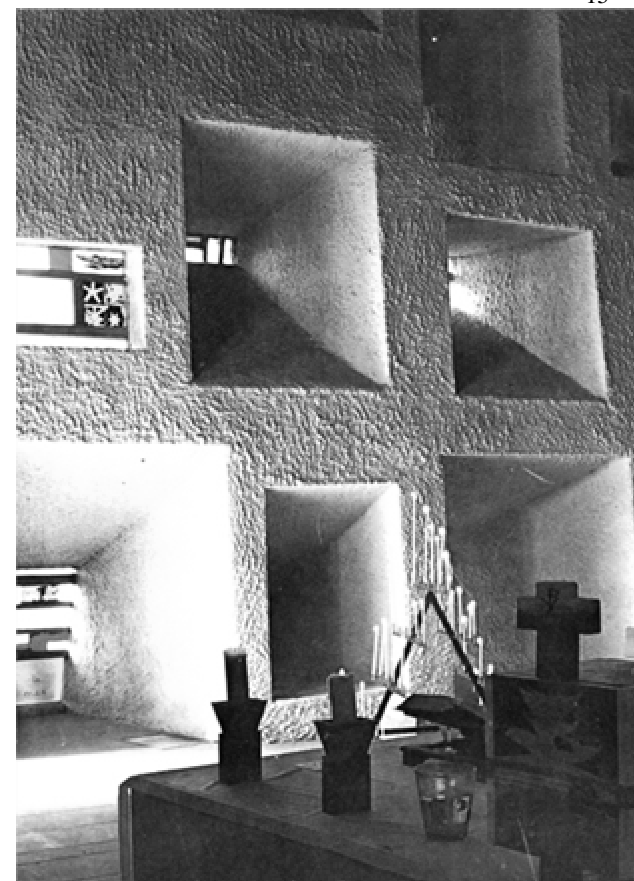
Hassan Fathy definisce tre condizioni operative per il proprio progetto:

- 1) I materiali forniti ai contadini devono essere economici perché essi possano comprarseli o il governo possa fornirli gratuitamente.
- 2) I contadini devono poter trovare facilmente i materiali da costruzione quando il progetto di aiuto governativo sia terminato. Deve quindi trattarsi dei materiali correnti nell'uso locale.
- 3) L'uso dei materiali non deve richiedere un lavoro specializzato che non sia alla portata del contadino: non più di quanto possa fare un muratore o un falegname di villaggio. I materiali devono essere tali che la maggior parte del lavoro non richieda supervisione.

Egli propone perciò l'esclusione di materiali importati, come ferro e cemento, per privilegiare i mattoni o i blocchi fatti con terra argillosa e sabbia del luogo.

Da allora, un filone sempre più importante tra gli studiosi e i tecnici dello sviluppo del Terzo mondo ha elaborato tecniche e processi di partecipazione per favorire il *self-help* (*entraide*, autoassistenza) nel campo della costruzione dell'habitat.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, in piena stagione delle indipendenze africane, il movimento hippy accese nei giovani del mondo occidentali grandi entusiasmi per l'ecologia, i materiali "poveri" e le tecnologie appropriate.



Nel 1973 nacque l'ONG internazionale Development Workshop, con tre sedi principali (Canada, Francia, Angola) e uffici in altri Paesi, dell'Africa e dell'Asia. L'obiettivo principale di DW era – ed è – quello di sviluppare progetti a basso costo per migliorare le condizioni dell'habitat.

Nel 1975 fu fondata l'ADAUA a Ouagadougou, la capitale dell'Alto Volta (che oggi si chiama Burkina Faso). L'acronimo significa: Associazione per lo sviluppo dell'architettura e dell'urbanistica in Africa. Ne facevano parte architetti di diversi Paesi, africani ed europei. L'ADAUA s'impose rapidamente, nel mondo dello sviluppo e della cooperazione, con gli studi sui materiali locali e grazie soprattutto a due importanti progetti: quello dell'insediamento residenziale di Rosso, al confine tra la Mauritania e il Senegal, nel quale si sviluppano le tecniche di costruzione delle cupole in terra stabilizzata, già sperimentate da Hassan Fathy, e quello dell'ospedale di Kaedy, sempre in Mauritania: un'architettura che sviluppa sequenze di archi e cupole in terra, in una visione quasi onirica, ossessiva, che arriva in certi punti a ricordare Gaudi.

A Niamey, nel Niger, i canadesi del Development Workshop fondavano il CTA (Centro di tecnologie appropriate). I laboratori di tecnologia applicata hanno conosciuto un periodo di diffusione, negli anni Ottanta, nei Paesi del Terzo Mondo, ma anche presso nel mondo industrializzato, come conseguenza dell'interesse per la cooperazione allo sviluppo. La preoccupazione principale di tali laboratori è quella di elaborare tecnologie "appropriate", ossia fortemente legate all'uso di materiali locali, con un minimo apporto di tecnologie non rinnovabili, e adattata alle realtà socio-economiche ed ecologiche "arretrate", alla limitatezza di risorse con le quali occorre fare i conti in modo particolare nei Paesi in via di sviluppo.

Nel 1979 a Marsiglia fu fondato il CRATerre, che puntava proprio a studiare e diffondere le costruzioni in materiali locali e tradizionali (quali argilla cruda e gesso), non solo nel Terzo Mondo ma anche nella costruzione di quartieri residenziali in Francia.

Nei primi anni Ottanta, l'architetto brasiliano Fabricio Pedroza fu incaricato per due anni dall'UNESCO di gestire un cantiere sperimentale per l'edilizia scolastica. Basandosi su precedenti esperienze compiute in Angola, egli sviluppò un sistema costruttivo con coperture "in aggetto", che ricordano i trulli pugliesi. Una tipologia di copertura pesante, se realizzata con mattoncini di sabbia e cemento, ma che presenta alcuni vantaggi, rispetto alle volte e alle cupole: l'assenza di spinte laterali al livello dei muri perimetrali e la possibilità di costruire senza nessuna armatura e nessun ponteggio, il che facilita le operazioni in regioni in cui il legname è scarso o di scarsa qualità.

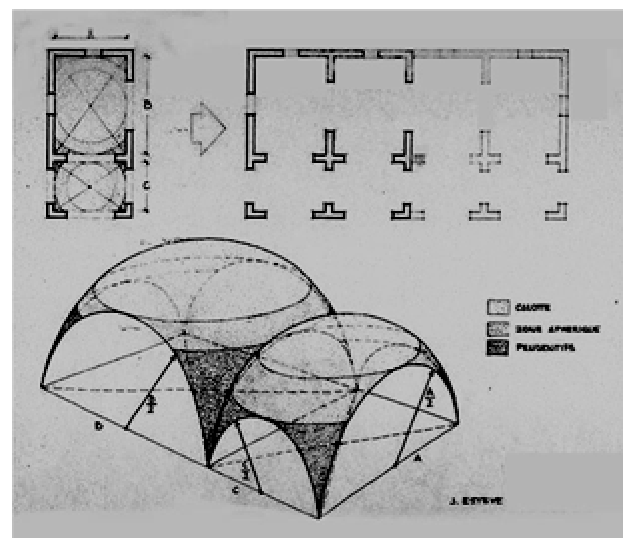
Negli anni successivi, Pedroza arrivò a brevettare in alcuni Paesi il proprio sistema costruttivo (peraltro basato su tecniche dell'antichità preistorica) e la tipologia si diffuse in diversi Paesi dell'area saheliana, da Capo Verde sino al Niger.

### *La climatizzazione naturale*

Nei paesi caldi l'architettura tradizionale ha utilizzato i giochi delle aperture, dei cortili alternativamente al sole e in ombra, i camini per captare il vento o per aspirare verso l'alto l'aria calda, le "torri del vento" iraniane, i malqaf egiziani, le musharrabia (graticci per filtrare la luce esterna e proteggere da sguardi estranei). La ventilazione appare, in tali climi, come un'esigenza fondamentale. Ma occorre ventilare quando l'aria è fresca, non quando la temperatura esterna diviene insopportabile. La ventilazione naturale richiede aperture a pochi centimetri dal suolo o dal soffitto. Occorre evitare la formazione di sacche d'aria calda, tra gli architravi di porte e finestre ed il soffitto. Se la massa d'aria soprastante le porte ristagna, può creare un vero materasso d'aria che, posto in alto, accumula tutto il calore prodotto nella stanza.

Nel Sahara, per esempio, vi sono giornate in cui la temperatura dell'aria non scende sotto i 30°C. Se all'interno della casa la temperatura è inferiore, non vi è alcuna ragione di creare scambi d'aria, che potrebbero solo rendere torrida l'aria interna. La massa termica delle costruzioni si concentra, di solito, intorno agli elementi orizzontali: da qui nasce l'esigenza di ventilare abbondantemente i solai (soffitti e pavimenti). Ancora più marcato può essere tale effetto in locali coperti a cupola, nei quali non si sia praticata nessuna apertura alla sommità, per la formazione di quel "materasso" d'aria calda di cui abbiamo appena parlato.

Nell'alto Egitto si sfrutta abitualmente, per rinfrescare gli ambienti, l'evaporazione dell'acqua attraverso le pareti porose di grandi recipienti di terracotta, simili alle nostre giare, chiamati maziara. In un clima secco come quello egiziano, basta porre una maziara in una corrente d'aria, provocata grazie ad uno studio accurato delle zone calde e fredde della casa, per ottenere l'umidificazione dell'aria ambiente ed un suo sensibile raffreddamento. Mentre la temperatura esterna varia, durante la giornata, da 19°C a 36°C, quella dell'acqua si mantiene relativamente costante, intorno ai 20°C. Una sola maziara produce un raffreddamento equivalente a 1.700 chilocalorie al giorno, e a 165 chilocalorie all'ora (circa 192 watt) nei momenti più caldi della giornata. L'uso della maziara, accoppiata coi condotti di ventilazione, permette di ottenere una climatizzazione gradevole e priva degli effetti dannosi dell'aria condizionata artificialmente. L'architetto egiziano Hassan Fathy, nel suo progetto degli anni '50 per il villaggio egiziano di Qurna al-Jadida (la nuova Gurna), ha impiegato i malqaf, captatori di vento, provvisti



di una chicane (quasi una serpentina di raffreddamento) nella quale l'aria si umidifica, passando su letti di carbonella di legna umida, in sostituzione delle maziara tradizionali. Il raffreddamento della temperatura interna così ottenuto è di circa 10°C.

### **Nuovi materiali**

Le tecniche tradizionali si adattano rapidamente all'uso di materiali nuovi, purché questi siano pratici. Per questa ragione la lamiera ondulata, facile da trasportare e comoda per coprire in maniera leggera ed efficiente le costruzioni, si è diffusa rapidamente in tutto il continente, nonostante gli effetti negativi che essa causa sulle condizioni di benessere all'interno degli edifici. L'innovazione è più rapida intorno alle aree urbane, dove si pratica più spesso anche il reimpiego di materiali industriali di scarto. Le casse di legno un tempo servivano a costruire baracche nelle città portuali, così come venivano reimpiegate le latte dei vecchi fusti di carburante (da cui deriva il termine *bidonville*). Nuovi materiali vengono sperimentati nei centri di tecnologia appropriata che hanno visto la luce in diversi paesi, con l'obiettivo di migliorare i materiali e le tecnologie di costruzione per le abitazioni economiche. Il più conosciuto è la terra stabilizzata al cemento, che viene usata per produrre mattoni, compressi a mano o meccanicamente con apposite macchine. Segatura di legno, fibre vegetali di scarto, materie plastiche come il Pvc e diversi tipi di collanti sono alcuni tra i materiali dei quali si valutano l'efficacia e il rendimento nei diversi centri di tecnologia applicata. Il mutamento socioeconomico fa apparire sorpassate le tecniche costruttive tradizionali, anche là dove ragioni economiche consigliano o rendono obbligatorio l'uso di materiali poveri come la terra cruda. Se si pensa che un africano su cinque vive in una periferia urbana, ci si rende conto del bisogno di case nuove, costruite rapidamente e in maniera economica.

L'impatto dei nuovi materiali ha provocato un processo accelerato di cambiamento dei modi produttivi e delle forme dell'architettura tradizionale, come è avvenuto nel mondo industrializzato, quando l'invenzione del cemento armato e la possibilità d'impiegare per le costruzioni ferro e vetro in quantità hanno prodotto la rivoluzione dell'architettura moderna. In Africa, il cambiamento indotto dall'industrializzazione (o comunque dai rapporti crescenti col mondo industrializzato) si è svolto secondo due correnti: quella di un'architettura urbana di tipo moderno e quella d'un uso diffuso di prodotti e sottoprodotti industriali per la costruzione di abitazioni economiche; grande scala.

Nel filone dell'architettura "nobile" potremmo individuare tre diversi orientamenti – o fasi:

- la semplice imitazione dell'architettura internazionale, praticata nella maggior parte degli edifici residenziali delle "città in cemento", da Nairobi a Johannesburg;
- il recupero, le citazioni o la reinterpretazione, più o meno libera, di elementi di stili vernacolari, come l'architettura sudano-saheliana, in voga nell'Africa coloniale francese o l'ampia diffusione di "africanismi" da film nei *resorts* turistici, con tetti in *makuti* usati per lo più come decorazione estetica, inutili zanzariere incrociate con sistemi d'aria condizionata, ecc. (*makuti* è il termine *swahili* che designa le alte coperture di paglia e stoppie);
- le ricerche di stili africani moderni, come il "parallelismo asimmetrico" teorizzato da Leopold S. Senghor, l'ex presidente del Senegal, e praticato dall'architetto senegalese Pierre Goudiaby.

L'uso di prodotti industriali per l'abitazione economica ha avuto un impatto proporzionale all'espansione dell'economia monetaria e si è diffuso attraverso tutto il continente in modo capillare, attraverso le vie di comunicazione. Il mutamento delle tipologie tradizionali è stato tale da provocare la scomparsa di diversi modi costruttivi e di molte consuetudini di vita e da minacciare di trasformazioni radicali la totalità dell'architettura tradizionale, anche nel mondo rurale: si pensi alla forza di cambiamento che ha avuto l'imporsi dei tetti in lamiera ondulata, economici, leggeri e rapidi da montare, ma terribili per le condizioni termiche dell'alloggio – e per il benessere acustico in caso di forti piogge.



### **Tradizione e innovazione**

La climatizzazione offerta dalle coperture in materiali vegetali è la migliore per la freschezza e la ventilazione, tanto che spesso viene ripresa nei nuovi bungalow turistici. A volte si migliora l'impermeabilità dei tetti di paglia con l'inclusione di lastre di fibrocemento. Ciò elimina le infiltrazioni d'aria, ma assicura comunque la riflessione dell'irraggiamento e l'isolamento termico dovuto allo spessore del pacchetto fibroso. Gli inconvenienti principali



d'una copertura di paglia sono la necessità frequente di manutenzione (il tetto deve essere rivisto periodicamente, e rifatto ogni due anni completamente), la combustibilità e la facile formazione di nidi d'insetti parassiti. A tutti questi inconvenienti esistono rimedi, offerti dall'industria chimica, che riescono a prolungare la durata della paglia da due sino a sei anni: indurenti delle fibre contro la putrefazione, ignifughi, insetticidi, fungicidi.

Diverso è il comportamento rispetto al calore ambiente di una parete in pietra o in terra, dalla forte inerzia termica, e di una in *crinting* (graticcio vegetale intonacato) che non isola ma anzi permette, una microventilazione permanente attraverso le screpolature della sua superficie. Nelle case delle regioni più umide la ventilazione è sempre favorita, sia con aperture su due lati contrapposti, sia con l'uso di materiali molto leggeri e porosi per le pareti.

L'uso di materiali moderni può migliorare la durata delle costruzioni, rispetto a quelli tradizionali, ma spesso peggiora le condizioni di benessere all'interno degli edifici. Una parete di cemento trasmette più rapidamente l'onda termica di una di terra, e un tetto di lamiera rende addirittura inabitabile l'abitazione per gran parte della giornata.

Inoltre, il calcestruzzo viene non di rado usato male: mal dosato, mal calcolati i tempi di presa, con inerti salati o altrimenti inadatti, senza un'umidità costante e sufficiente a consentire una buona presa. In tali condizioni, i manufatti di cemento risultano meno resistenti di quelli realizzati con tecniche tradizionali.

Spesso però la "modernizzazione" è voluta dagli abitanti per ragioni di prestigio, anche a costo di una spesa molto superiore. Un altro inconveniente della costruzione moderna è la scarsa adattabilità alle variazioni del nucleo familiare. L'architettura tradizionale ha un carattere evolutivo che permette di adattare la distribuzione degli alloggi in caso di aumenti o riduzioni degli appartenenti al nucleo familiare. Alcune soluzioni offerte dall'architettura tradizionale possono indicare la metodologia adeguata per affrontare i problemi costruttivi e di climatizzazione, senza necessariamente ricorrere a grandi consumi energetici, ma giocando unicamente sul migliore sfruttamento dei fattori naturali (correnti d'aria, evaporazione d'acqua o d'altri liquidi, inerzia termica dei materiali di costruzione).

Tuttavia, occorre affrontare nuovi problemi, che l'architettura tradizionale non risolveva sempre in maniera adeguata. Per esempio, un adeguamento igienico alle condizioni di vita moderne e la lotta contro gli insetti nocivi e molesti.

### ***I limiti dei progetti di sviluppo***

D'altra parte, occorre che ci rendiamo conto di alcuni grandi "paradossi" derivanti da una ideologizzazione troppo spinta.

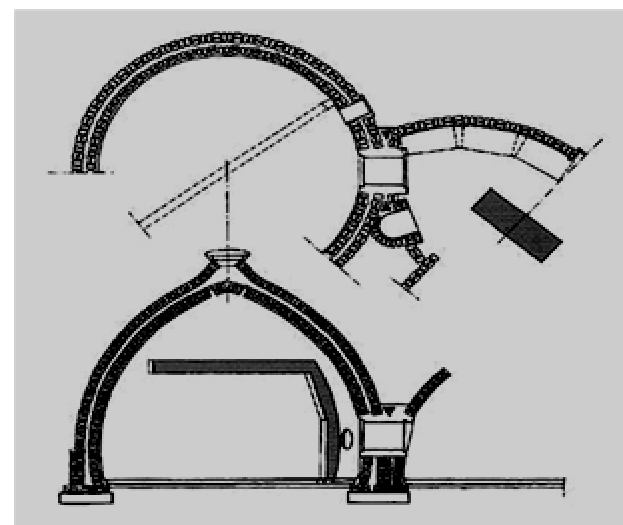
In Africa non è risultato produttivo, ad esempio, proporre una soluzione dei problemi urbani tramite azioni di autoconstruzione, in lotti preventivamente urbanizzati dal governo, da enti pubblici o da organismi di cooperazione. Questo perché l'habitat usuale, nelle periferie urbane, è sì di qualità molto scadente, ma è anche realizzato "a costo zero". Pertanto, l'incidenza delle urbanizzazioni sul valore della casa diventa enorme e qualsiasi miglioramento dei materiali e delle tecnologie, per quanto "economico", diventa non abbordabile per famiglie con redditi estremamente precari e instabili. Ciò fa sì che l'assegnazione di lotti urbanizzati costituisca una risorsa economica appetibile, che entra ben presto nel mercato tramite rivendite secondarie non autorizzate, di natura speculativa, e i destinatari finali di un'operazione di *self-help housing* (o *parcelles assainies*) diventano in definitiva ben altri – e con altri livelli di reddito – rispetto ai presunti beneficiari del progetto iniziale.

Così pure, il costruire in terra cruda, con l'assistenza costante d'un architetto progettista esperto, può costare lo stesso o di più d'una costruzione convenzionale con blocchetti di calcestruzzo, e questo non rende la costruzione in terra cruda competitiva rispetto all'habitat tradizionale, al di fuori dei progetti di cooperazione, in cui circola denaro offerto e donato sotto forma "assistenziale". L'esempio caratteristico fu offerto dalla grande sala costruita nel 1990 nel Ciad, a N'Diamena, in occasione della visita di Papa Giovanni Paolo II. Fu fatta di terra cruda e stabilizzata, per motivi ideologici legati alla volontà di sentirsi "vicini all'Africa", ma dovette essere commissionata a uno studio d'architettura privato, capeggiato da un ex esperto della cooperazione svizzera, e costò di più un'equivalente costruzione che fosse stata realizzata con metodi e materiali convenzionali.

In sostanza, sino ad oggi, i progetti di miglioramento dell'habitat periferico urbano non hanno mai dato sbocchi positivi, se si vuole compiere un bilancio complessivo e calcolare anche l'investimento in personale specializzato (o altre forme d'aiuto) proveniente da Agenzie di cooperazione. E, d'altra parte, l'ambiente rurale non necessita, né chiede, l'opera di architetti "esperti".

Allora, dovremmo concludere che l'architettura dello sviluppo è un lusso, e che essa serve soltanto a chi la pratica, cioè agli architetti stessi?

Architetti "scalzi" che, nell'entusiasmo della scoperta dei materiali locali e della tradizione, si ricavano una propria nicchia operativa, ma che in realtà vivono e agiscono al di fuori delle ferree leggi del mercato? Quelle stesse leggi che stanno insemiando tutte le grandi città africane di grattacieli bancari, che somigliano a missili, a



baobab o a qualsiasi altro elemento fallico eretto contro il cielo? Quei grattacieli sì, hanno un ricco mercato, e studi di progettazione europei, americani e africani prosperano all'ombra di quelle torri.

Sarebbe negativo voler accentuare una contrapposizione tra “modernisti” e “tradionalisti”. Si tratta, piuttosto, di tendere a forme di integrazione delle soluzioni tradizionali per migliorarle e applicarle, con mezzi tecnologici moderni, in situazioni specifiche.

I laboratori di tecnologie appropriate hanno conosciuto un periodo di diffusione, soprattutto negli anni Ottanta, nei paesi del Terzo mondo, ma anche presso quegli organismi del mondo industrializzato che si occupano di cooperazione allo sviluppo. La preoccupazione principale di tali laboratori era quella di elaborare una tecnologia adattata alle realtà socioeconomiche ed ecologiche, e alla limitatezza delle risorse locali, per sfuggire ai vincoli economici imposti dai materiali d'importazione.

### L'urbanizzazione

L'abbandono delle forme di vita tradizionali, chiamato con un brutto neologismo “detrribalizzazione”, trova la propria origine nelle nuove condizioni urbane, in cui vive una percentuale sempre più alta degli Africani d'oggi.

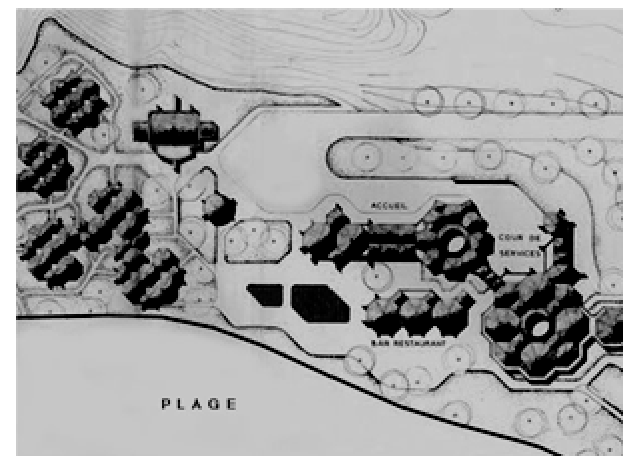
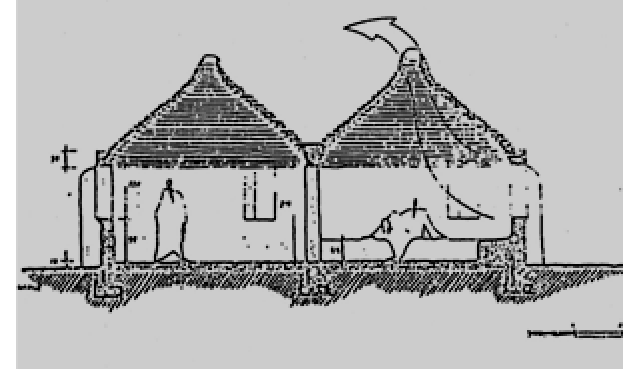
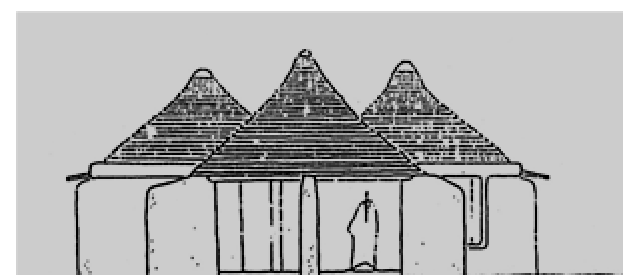
In tutta l'Africa, su 1046 milioni di abitanti, nel 2011 la popolazione urbana è di 414 milioni (39,6%) e le persone insediate in città superiori al milione d'abitanti sono 250 milioni (24%). Mentre il tasso annuale medio di crescita della popolazione del continente si aggira intorno al 3%, quello delle grandi città tocca l'8% e non sono casi eccezionali quelli di città che crescono del 10% o più, là dove l'esodo rurale si accentua per calamità naturali o fenomeni legati allo sviluppo disuguale del territorio. Il tasso di crescita degli insediamenti urbani precari e marginali, poi, è mediamente superiore al 25% annuo. In Africa, ogni anno, oltre cinque milioni di persone cercano nuovo alloggio alla periferia delle città. La grande maggioranza di questa nuova popolazione urbana sembra destinata a sopravvivere nella totale incertezza, nella precarietà, nella ricerca (priva di speranze reali) di un miglioramento delle proprie condizioni di vita, ai margini del “grande miraggio” costituito dalla città moderna.

La crescente urbanizzazione ha comportato per l'Africa alcuni vantaggi e molti inconvenienti. Da un lato, essa accelera l'imporsi di un'economia di tipo moderno e riduce l'influenza dei particolarismi tribali, permette una maggiore specializzazione nelle attività produttive, con nuove capacità tecniche e stimola la diversificazione dell'economia. D'altra parte, però, essa drena forze attive dalle campagne per farne degli emarginati cronici in periferie non strutturate, stimola inflazione, crea problemi di disoccupazione. I nuovi miti, le nuove sette religiose, il culto delle lotterie e le speranze riposte nei “moltiplicatori di banconote” rendono solo superficialmente l'idea di una perenne attesa dell'evento miracoloso, che possa trasformare la vita, diffusa nelle periferie delle grandi città. La città e la campagna rappresentano due mondi e due modi di vita antitetici, completamente diversi e talvolta “nemici” l'uno dell'altro. Nella città si raggruppano tutte le attività proprie di un'economia moderna, i centri amministrativi e decisionali dello Stato e delle grandi imprese pubbliche e private. Solo nella città è possibile usufruire di taluni servizi “civili” che noi Europei siamo abituati a considerare come una rete diffusa su tutto il territorio, come la scuola, la sanità, la rete di distribuzione dell'energia elettrica, la rete stradale, la posta, il telefono, l'acqua potabile.

Nelle grandi città dell'Africa la percentuale delle abitazioni marginali varia dal 40% di Nairobi sino al 90% di Kinshasa e Mogadiscio. I quartieri marginali costituiscono un terreno di transizione tra il mondo rurale e la città e sono abitati da gente che – il più delle volte – è sfuggita definitivamente al primo, ma che non vivrà mai nel secondo. Un vero “terzo mondo” sociale ed economico, nel quale la qualità della vita decade rapidamente, a livelli inferiori di entrambe le altre due dimensioni (la rurale e l'urbana). Insufficienza economica, dipendenza, delinquenza, congestione abitativa, precarietà, sono solo alcuni dei fenomeni che caratterizzano l'habitat marginale urbano. Il decadimento fisico dei quartieri è simile, muta soltanto il nome: *slums* e *bidonvilles*, *caniço* e *musseque*, *tchika*, baracche e *paillottes*. I materiali stessi usati per la costruzione, ridotti al minimo livello di protezione dell'intimità e di dignità, identificano la marginalità. Masse d'abitanti abbandonano le attività di produzione agricola per gravare sulle città, provocando il tracollo dell'organizzazione urbana tradizionale.

La modernizzazione dei materiali, i cambiamenti delle tecniche costruttive e dei rapporti sociali fanno cambiare rapidamente le maniere di costruire e di abitare. Le baracche precarie lungo le strade che conducono dagli aeroporti ai centri delle città fanno nascere in molti stranieri l'idea che le costruzioni spontanee siano solo un prodotto di qualità scadente, bisognoso del nostro “intervento risanatore”; lungo le strade principali, nell'interno dell'Africa, altre baracche fatte con materiali di recupero e coperte di lamiera ondulata non fanno che confermare la medesima impressione.

Intorno alle vie di comunicazione, i villaggi più consistenti richiamano una forte immigrazione dalle campagne circostanti; in una società in rapido cambiamento i modi di abitare e le tecniche di costruzione tradizionali diventano distintivi di arretratezza, di emarginazione e di una precarietà che mancava all'habitat tradizionale, persino a quello più povero.



## La modernizzazione dell'habitat

In tutto il continente africano, nel corso dell'ultimo secolo, modi di vita e culture tradizionali sono profondamente mutati nel confronto-scontro col mondo moderno. Le condizioni economiche, politiche e sociali si sono alterate con la costituzione dapprima degli Stati coloniali e poi di quelli indipendenti, nel contesto di una società sempre più "internazionalizzata". I governi coloniali provocarono cambiamenti importanti, soprattutto con due tipi d'intervento. Il primo fu l'alienazione delle terre per la nascita di piantagioni e miniere. Il secondo, che si è sviluppato ancor più nel successivo periodo delle indipendenze nazionali, era dettato da intenzioni di "sviluppo locale": i governi centrali hanno favorito il raggruppamento delle piccole comunità in centri di dimensioni maggiori, dotati di servizi e di infrastrutture. Non di rado, questa politica di concentrazione o di "villaggizzazione", come si dice con un recente neologismo) è stata attuata con la forza. Alcune culture locali, meno difese, sono scomparse o vanno scomparendo. In molti casi, la grande mobilitazione familiare per l'autocostruzione, che permetteva la disponibilità di manodopera necessaria a costruire case col sistema del pisé, non è più possibile. Le piccole società di muratori devono oggi ricorrere a un'altra struttura d'impresa e il blocco di argilla seccato preventivamente è andato diffondendosi nell'edilizia di villaggio. La lamiera ondulata ha sostituito la paglia dei tetti, dove le risorse finanziarie della gente l'hanno permesso. Nel Camerun e nel Ciad è sempre più difficile vedere villaggi "a ogiva" del tipo che abbiamo descritto, che erano diffusi sino ai primi del sec. XX. I materiali sono cambiati, e i governi hanno favorito raggruppamenti di popolazione interetnici, con la costruzione di nuovi villaggi dalle caratteristiche ben più standardizzate e anonime.

## Dalla costruzione tradizionale al l'auto-sviluppo

Tra i problemi più urgenti nel campo della politica della casa vi è quello dei materiali da costruzione. Essi influiscono per oltre il 60% sul costo della casa. Più di un terzo dei componenti richiesti per l'edilizia corrente devono essere importati e il loro costo in certi casi è quattro o cinque volte superiore a quello del paese d'origine.

L'impiego e il perfezionamento di tipologie e materiali locali, oltre a problemi tecnici ed economici, pone un problema psicologico e politico riguardante la mentalità dei responsabili e della stessa popolazione. La colonizzazione, il neocolonialismo, l'urbanizzazione, l'industrializzazione, infine l'ansia di recuperare il distacco tecnico e culturale, hanno proposto e riproposto in modo acritico sempre gli stessi modelli esogeni, occidentali, erodendo i valori tradizionali e l'economia interna anche nei loro spunti profondamente positivi.

Lo spazio chiuso, che definisce normalmente l'abitazione occidentale, costituisce invece per l'Africa solo una parte dell'abitazione; solo alcune funzioni si svolgono all'interno, mentre le relazioni sociali, il lavoro domestico, si svolgono nello spazio aperto.

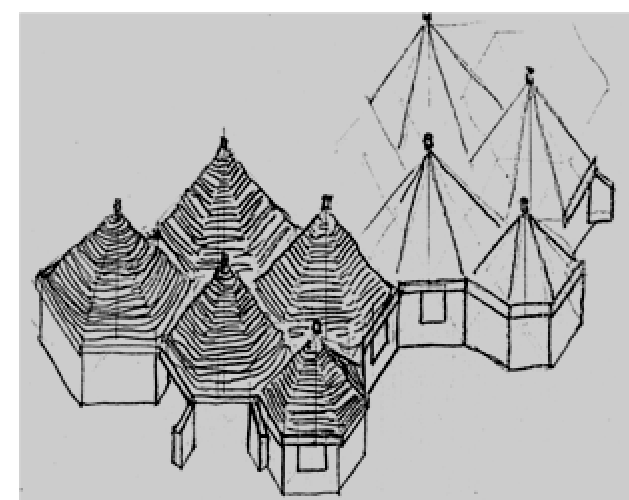
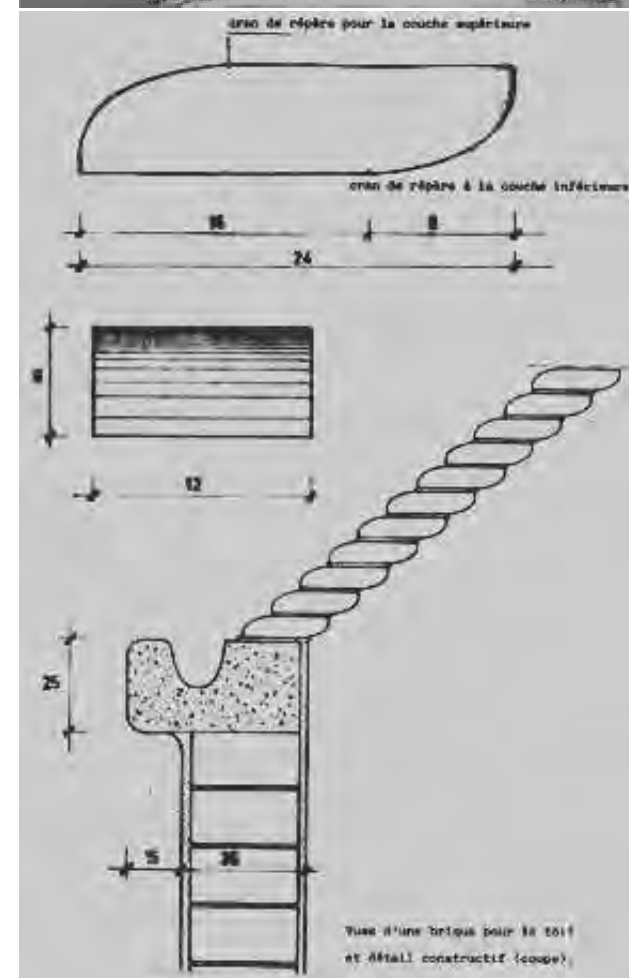
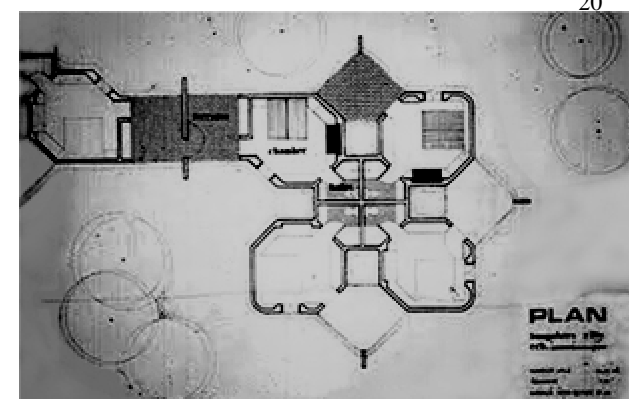
La manutenzione del patrimonio edilizio è il problema principale; anche per questo, si raccomanda l'uso di materiali e tecniche locali, ma la costante imitazione di modelli provenienti da altre culture ha comportato oltre al disinteresse verso il contesto socioeconomico e culturale africano, anche una carenza di soluzioni alle esigenze di climatizzazione. A ciò si aggiunge spesso l'uso di tecnologie e soluzioni costruttive non adatte alle capacità e alle consuetudini di gestione locali. Così le forme dell'insediamento autoctono scadono in qualità nel trasferirsi dai villaggi alle periferie urbane; quando le capanne diventano baracche. L'amore degli architetti per il "progetto disegnato" può costituire un ostacolo alla piena partecipazione degli utenti alla progettazione e alla pianificazione.

I progetti di *self-help* (autoassistenza) richiedono uno sforzo amministrativo considerevole ed una supervisione continua. La qualità del lavoro non è costante e bisogna rinunciare a tecniche avanzate. Il *self-help* offre però notevoli aspetti formativi ed è un investimento sociale con un tremendo potenziale di sviluppo. Non tutti gli amministratori, tuttavia, riconoscono l'importanza di tale tipo d'investimento. I progetti di *self-help* sono organizzativamente più complicati della normale struttura d'impresa, coinvolgendo un gran numero di lavoratori a part-time, privi di esperienza. Questi fattori, il tempo impiegato extra costruzione, il maggior onere amministrativo e di istruzione professionale, possono avere una ricaduta negativa.

È importante sottolineare come ben difficilmente le forme autentiche di solidarietà mutua riescano ad accordarsi con i finanziamenti stranieri, destinati alla "cooperazione per lo sviluppo". Nella maggior parte dei casi, i meccanismi finanziari per il "risanamento" dei quartieri precari passano attraverso canali burocratici, sono oggetto di diverse mire speculative o sono gestiti con criteri imitativi delle norme urbanistiche e delle leggi fondiarie occidentali.

L'organizzazione del *self-help* appare invece come una forma di riappropriazione degli spazi urbani, da parte delle masse d'abitanti di nuova urbanizzazione, ben più reale ed efficace dei fenomeni storici di "decolonizzazione" dei centri direzionali o della costruzione di enormi periferie di edilizia sovvenzionata, realizzate secondo schemi di marca europea.

Evidentemente il *self-help* richiede un imponente sforzo di riconversione ai tecnici ed ai quadri amministrativi, anche locali, che sono stati formati nel rispetto di alcuni stereotipi: è difficile per loro arrivare ad ammettere che l'habitat precario possa costituire il fermento della città di domani. Sarebbe molto pericoloso, però, proseguire



re ancora a lungo sulla via illusoria di un'urbanistica di prestigio, ignorando i reali problemi di congestione urbana ed il potenziale sociale che ne può scaturire, anche verso la costruzione d'una nuova società.

### Bibliografia

- O. Dapper, *Naukerige Beschrijvinge der Afrikaensche Gewesten*, Amsterdam, 1668 (2<sup>a</sup> ed.: Van Meurs, 1676); tr. ingl. (Ogiby, London, 1670); tedesca (1670 e sgg.); francese (*Description de l'Afrique*, Wolfgang, Waesberge, Boom & Van Soneren, Amsterdam, 1686).  
 O. Davies, *Timber Construction and Wood Carving in West Africa in the second Millennium*, "Man", New Series, 2, 1967.  
 H. Fathy, *Gourna, a Tale of two Villages*, Cairo, 1969.  
 K. Nguessan, *Les problèmes de la modernisation de l'habitat rural en Afrique*, "Etudes scientifiques" sett-dic 1975, pp. 39-42.  
 S. Abdulak e P. Pinon, *Maisons en Pays islamiques: modèles d'architecture climatique*, "L'Architecture d'aujourd'hui", 167, 1973; A. Cain, F. Afshar, J. Norton, M. Reza Daraie, *Et le fond de l'air sera frais*, "Le Sauvage", juillet 1976.  
 R. L. Crowter, Aia-Solar Group Architects, *Sun earth: How to apply free energy source to our homes and builds*, A.B. Hirschfeld Press Inc., Denver, Colorado, 1976.  
 J. Bugnicourt, *Techniques et fonctions de l'habitat*, "Environnement Africain", 11-12 (III, 3-4), Dakar, p. 146-152.  
*Architettura bioclimatica*, De Luca, Roma, 1983.  
 A. Arecchi, *La casa africana*, CittàStudi, Milano, 1991.  
 A. Arecchi, *Abitare in Africa*, Liutprand-Mimesis, Milano-Pavia, 1999.  
 A. Arecchi, J. F. Delisse, *Architettura magica*, Liutprand-Mimesis, Milano-Pavia, 2000.

### Immagini

- 01 – La costruzione dell'ossatura di un *aqal*, tipica abitazione dei Somali nomadi.  
 02/03 – Case musgum "a obice", di terra cruda (*banco*), costruite senza l'uso di ponteggi o centine di legno (Camerun, Ciad).  
 04 – La parete finestrata della Cappella di Ronchamp, per la quale Le Corbusier s'ispirò alle nicchie del santuario algerino di Sidi Brahim (presso Ghardaia, nella valle dello M'Zab).  
 05 – Disegno di Hassan Fathy. Costruzione residenziale coperta da cupola in terra cruda. Dai progetti di Qurna al Jadida, Egitto  
 06/10 – Le costruzioni dell'ADAUA a Rosso, Mauritania.  
 11/16 – L'ospedale costruito dall'ADAUA a Kaedi, Mauritania.  
 17 – Formazione di muratori alla costruzione di cupole e volte con blocchi di terra cruda (Development Workshop, Chikal, Niger, 1984).  
 18 – La costruzione d'una volta nubiana, a sezione parabolica (Development Workshop, Niamey, Niger, 1984).  
 19/22 – I trulli di Fabricio Pedroza, per il progetto BRED/UNESCO, a Dakar.  
 23/24 – Elaborazioni con trulli, di Fabricio Pedroza, per un albergo in Casamance (Senegal).  
 25 – Particolare costruttivo: sezione della copertura in aggetto (trulli), con i mattoncini di sabbia-cemento studiati da Fabricio Pedroza.  
 26 – Habitat residenziale con ambienti "a trullo" (arch. Alberto Arecchi, 1986).  
 27 – Costruzione di trulli presso Mogadiscio (Water for Life on g, arch. Alberto Arecchi, 1988).  
 28 – Trulli a Niamey, Niger (Progetto Proformar, arch. Alberto Arecchi, 1995).  
 29 – Sezione di habitat residenziale economico, con coperture in aggetto (Luanda, Angola).

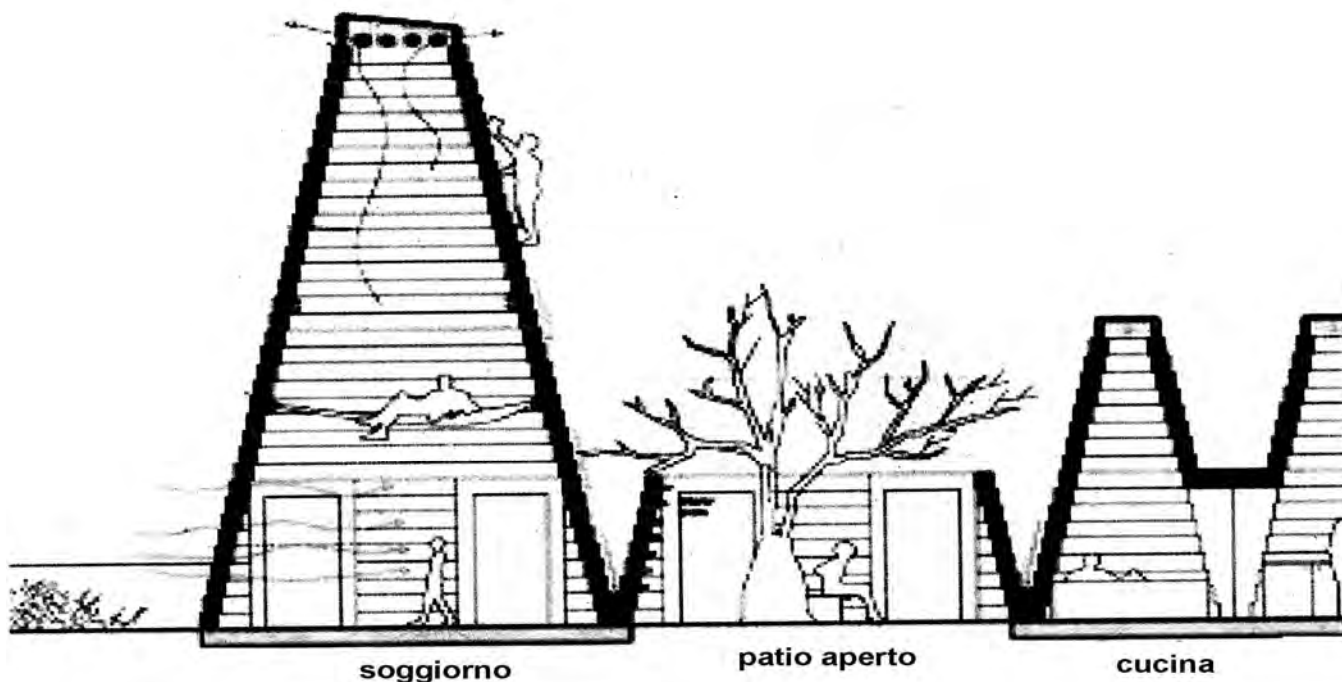
### Crediti D'immagini

per le immagini da 06 a 16 - [http://archnet.org/library/parties/one-party.jsp?party\\_id=95](http://archnet.org/library/parties/one-party.jsp?party_id=95)

per le immagini 17 e 18 – Cortesia Development Workshop, Canada.

per le immagini da 19 a 24

<http://www.fabriciopedroza.com.br/senegal---dacar-1982-1985>



## ARCHITETTURA IN TERRA CRUDA E LUOGHI COMUNI

Maddalena Achenza

L'architettura in terra cruda, seppure in parte "riscoperta" negli ultimi anni, resta ancora un tema ai più abbastanza sconosciuto. E' vero che ancora oggi quello della terra cruda è un tema che viene affrontato raramente nelle Scuole che trattano di edilizia, ed è altrettanto vero che la stessa normativa nazionale continua ad ignorarne l'esistenza. Il risultato quindi è che spesso, quando si parla di architettura in terra cruda, ci si rende conto che nell'immaginario comune, anche tra gente "del mestiere", vi sono ancora le capanne "di fango", forse qualche esempio eccellente: una Medina, un *Ksar*, qualche paesaggio dell'America Latina, del Medio Oriente. Un'idea approssimativa e, in generale, abbastanza negativa, frutto di frasi fatte e luoghi comuni che non sempre hanno effettivo fondamento.

Si pensa quindi, e non sempre a ragione, che non esista un vero e proprio patrimonio costruito in terra e che comunque si tratti di un patrimonio "minore", che non esitano antichità costruite in terra perché la durabilità del materiale è pressoché nulla (si squaglia, si polverizza), che si tratti di un'edilizia povera realizzata da persone indigenti e che non possono permettersi di meglio, che non sia un materiale normalizzabile perché troppo eterogeneo, che non si possa utilizzare per costruzioni in zona sismica perché troppo debole alle sollecitazioni meccaniche (si sgretola, non è compatto), che non possa essere utilizzato in zone umide, e che i prodotti in terra cruda non possano avere filiere industriali. Restano fortissimi i pregiudizi sulle qualità fisiche e prestazionali del materiale, sulla sua inadeguatezza non solo per le costruzioni in zona sismica, ma anche per la costruzione di architetture contemporanee e correnti. Che non possa dunque essere trattato come ogni altro materiale da costruzione perché in nessun caso assimilabile ai materiali convenzionali. Sono idee frutto di una progressiva azione di disconoscimento del materiale terra, così come del resto è avvenuto per tutti i materiali tradizionali, che ha avuto inizio con l'introduzione del cemento armato all'inizio del XX secolo che ha lanciato una vera e propria corsa allo smantellamento ed alla cancellazione di tutto ciò che si potesse associare al passato, marchiando come obsoleti non solo i materiali dell'edilizia storica ma anche le tecniche e le tipologie ad essi collegati. Intere città costruite in terra in tutto il mondo hanno vissuto e stanno vivendo un lento abbandono ed un conseguente tragico degrado. I saperi costruttivi, le culture locali stanno vivendo, alle diverse latitudini in maniera del tutto simile, un progressivo attacco a favore di tecniche basate sull'uso del sistema trave-pilastro in cemento armato, spesso anche laddove detto sistema si propone in assoluta antitesi a quelle che sono le risorse locali ed il contesto climatico.

Attualmente pochi possono argomentare contro queste affermazioni, pochi cioè hanno consapevolezza concreta del tema e pochissimi conoscono a fondo gli sviluppi che si sono avuti nel settore specifico negli ultimi anni. Eppure il materiale da costruzione terra cruda è entrato da decenni a far parte della gamma dei prodotti edilizi correnti di molte nazioni dei 5 Continenti, è un materiale che vanta normative specifiche in moltissimi Paesi, ed è sufficientemente conosciuto per poter essere utilizzato con successo anche in contesti considerati "difficili".

Di seguito riporterò quindi alcune considerazioni e dati che potrebbero meglio fornire un quadro più ampio della situazione, confutando proprio le argomentazioni che più di frequente vengono sollevate.

### Il patrimonio costruito in terra è considerato patrimonio "minore"

Secondo l'inventario edito a cura dell'UNESCO nel 2012<sup>11</sup> il 17% dei siti patrimonio dell'umanità, cioè ben 150 siti nel mondo, sono costruiti prevalentemente in terra cruda. Tra questi vi sono luoghi come la piazza Naghsh-e Jahan ad Isfahan (Iran) del XV° - XVIII° sec., la Grande Muraglia cinese, ampie porzioni del Palazzo dell'Alhambra, costruita in pisé in epoca Almohade tra il XIII° - XVI° sec, la città pre-ispánica di Teotihuacan in Messico (I° - VII° sec), la zona archeologica di Chan Chan in Perù (IX° - XV° sec), la città di San Francisco de Quito fondata nel 1534 sulle rovine della città Inca (XVI° - XXI° sec), per menzionarne alcuni.

Ma anche quando non si tratta di Siti Patrimonio dell'Umanità in senso stretto, il panorama dell'architettura in terra offre un'ampia gamma di monumenti simbolo di ricchezza e potere: la grande moschea di Djenne in Mali (il più grande edificio di culto costruito interamente in terra cruda), diversi castelli e manieri nella Loira, dimore di sultani e villaggi fortificati in Medio e Lontano Oriente ne sono egregia testimonianza. E per arrivare a regioni geograficamente più vicine a noi, occorre citare i paesaggi spagnoli della Castilla Leon e quelli portoghesi dell'Algarve così fortemente caratterizzati dalla presenza delle case in terra cruda, oppure le case costruite con il sistema *Fachwerk* dell'Europa centrale, fino ad arrivare in Italia per individuare il ricco patrimonio di edilizia rurale ed urbana costruito con tecniche diverse, a seconda delle terre disponibili: l'adobe in Sardegna ed in Calabria, il *massone* nelle Marche e in Abruzzo, il *pisé* in Piemonte ed in Toscana. Un patrimonio che identifica for



<sup>11</sup> World Heritage Inventory of Earthen Architecture 2012 – WHEAP (World Heritage Earthen Architecture Programme).

temente i paesaggi e che corrisponde ai luoghi una straordinaria continuità tra campagna e abitato, tra materiale e prodotto edilizio. Argomento, questo, oggetto di vivace discussione in seno all' ICOMOS-ISCEAH<sup>12</sup>, che ha costituito un gruppo di ricerca specifico sul tema del paesaggio della terra cruda. Ancora, secondo stime che fanno capo all'UNESCO, un numero compreso tra il 30% ed il 50% della popolazione mondiale abita in edifici costruiti in terra cruda. Questo dato da solo ci riporta alla dimensione reale del patrimonio costruito di cui ci occupiamo, che neppure sotto questo aspetto può in alcun modo essere considerato "minore".

### **La durabilità del materiale terra è molto scarsa**

La durabilità del materiale terra rispetto ad altri materiali edilizi è notoriamente più scarsa. Questo significa che, poiché effettivamente si tratta di un materiale poroso sensibile al contatto protratto con l'acqua e avente mediamente una resistenza meccanica minore rispetto ai materiali edilizi di uso comune, gli edifici realizzati con questo materiale tendono ad avere minore durata. Ciò nondimeno, materiali a base terra raggiungono prestazioni niente affatto scadenti se opportunamente prodotti e correttamente messi in opera.

Ne fanno fede i resti archeologici risalenti a migliaia di anni fa di edifici monumentali ed intere città costruite con tecniche diverse ai quattro angoli del pianeta: Tchogha Zanbil in Iran, una *ziggurat* costruita in adobe nel XIII° sec a.C., il Ramessesio in Egitto del XIII sec a.C., Mohenjo Daro in India, 240 ettari di estensione, la città più antica della penisola indiana (III° millennio a.C.), Gonur Tepe in Turkmenistan risalente all'Età del Bronzo. Sepolti per secoli al riparo dalle intemperie e dalla mano dell'uomo hanno conservato la loro integrità fino ad oggi.

Di fatto anche gli edifici storici italiani costruiti nei secoli scorsi secondo le regole dell'arte, seppure in stato di abbandono da decenni, si presentano oggi in uno stato di conservazione che può essere definito *decoroso*. Hanno dimostrato di poter sostenere una scarsa o addirittura nulla manutenzione, sismi di media e forte intensità, ed anche le più recenti ibridazioni moderne, permettendo interessanti azioni di restauro e talvolta di riconversione ad usi diversi, anche finalizzati al servizio pubblico. Si tratta di edifici non sempre ricchi e ben curati, ma anche di costruzioni modeste e popolari, semplicemente concepite con esperienza secolare e realizzate da mani attente alla loro durabilità.

### **L'architettura in terra è un'architettura povera per i poveri**

Storicamente l'edilizia in terra è stata per alcuni popoli, in determinate aree, il solo tipo di edilizia conosciuto e realizzato. In quel caso non si è fatta alcuna distinzione tra architettura ricca e povera, civile, religiosa, produttiva, militare o altro. La terra, intesa come materiale da costruzione, del resto, non ha mai avuto nella storia antica una connotazione particolare. Ne sono testimonianza gli esosi palazzi di sultani e sceicchi del Medio Oriente, le numerose dimore nobiliari in Francia, le abitazioni dei ricchi proprietari terrieri delle nostre Regioni Italiane.

E' solo negli ultimi decenni, grosso modo a partire dal secondo dopoguerra, che il materiale ha assunto una accezione particolarmente negativa che ha portato ad identificare come "povero" il costruito con materiali tradizionali. Alla fine degli anni '80 sono stati gli Stati Uniti, Nuovo Messico e California in particolare, ad invertire questa tendenza e ad imporre il *Santa Fe Style* come moda del momento. Un'architettura per le ricche famiglie dell'East Coast che, in cerca di radici nel passato, hanno reinterpretato le antiche abitazioni degli indiani Pueblo costruite in adobe per le loro residenze negli Stati dell'Ovest. E' stato così che è nato anche un florido commercio di prodotti di terra ed importanti normative che sono state alla base di regolamentazioni più recenti nel resto del mondo. Esperienze molto simili a quella americana si sono succedute anche in Australia e successivamente anche in Europa, dove in alcune aree la terra cruda occupa ormai un'importante segmento della produzione di materiali edilizi ecologici. E' il caso della Germania, della Svizzera, dell'Austria, dell'Olanda, della Francia ed in maniera meno marcata anche dell'Italia, dove si sono avviate piccole produzioni industriali di diversi elementi in terra cruda (mattoni, malte) stimolando la nascita di un ristretto mercato del recupero "colto" degli edifici esistenti e suscitando sempre più interesse per le possibilità offerte per le nuove costruzioni.

Certo, in questo caso italiano si tratta di interventi non propriamente definibili *poveri*: essendo questo un mercato di nicchia avviato di recente, i costi sono ancora effettivamente elevati. Me è anche vero che le caratteristiche intrinseche positive del materiale in termini di igroscopicità, salubrità, ecologicità, riciclabilità ne fanno un materiale sempre più appetibile dal mercato, e questo con l'andar del tempo potrebbe ridurre i costi.

### **Con la terra non si può costruire in altezza, non si possono realizzare edifici grandi e complessi**

Come già accennato, la storia ci insegna che il materiale terra cruda è stato utilizzato in vaste aree geografiche indifferentemente sia per l'edilizia popolare che per i monumenti. Tra questi, possiamo elencare una serie di episodi in cui con questo materiale si sono realizzate nel passato strutture imponenti e strutturalmente impegnative. Citerò solo i più eclatanti: le grandi piramidi Inca del Perù e le città yemenite. Per le prime, numerosissime, sono



<sup>12</sup> ICOMOS Scientific Committee on Earthen Architecture Heritage

stati prodotti e messi in opera milioni di mattoni a formare strutture maestose e tutt'oggi impressionanti. Le città yemenite, Sana'a e Shibam in testa, restano ancora oggi l'unico esempio di agglomerato urbano costruito in terra di tale elevazione: edifici a torre realizzati con la tecnica dell'adobe alti fino a 9 piani, con murature spesse alla base montate su una massiccia zoccolatura in pietra, costituiscono delle imponenti isole di terra ribattezzate le Manhattan del deserto. Le strutture in elevazione ed i complessi di grande estensione del passato sono stati certo ispirazione per nuove ardite sperimentazioni nel presente: le cupole progettate e messe in opera in diversi edifici in Germania e in America Latina dall'arch. Gernot Minke, e ancora cupole e volte realizzate in India da Satprem Maini del centro Auroville, sono frutto di sperimentazioni e ricerche continue sulle possibilità offerte da questo materiale. Le cupole studiate dall'architetto Minke per le sale da musica, ad esempio, offrono notevoli vantaggi nella diffusione acustica, resi possibili dalla porosità intrinseca del materiale e dalla particolare forma dei blocchi compressi all'intradosso della cupola.

In realtà sempre più spesso si può notare come sempre più progettisti utilizzino il materiale con la consapevolezza di avere tra le mani un materiale estremamente duttile e di facile impiego, capace di notevoli prestazioni tecniche a patto di un suo sapiente utilizzo e del rispetto delle buone regole del costruire.



### Non esiste una normativa in materia

La normativa edilizia italiana non nomina in alcun modo il materiale terra cruda, nemmeno tra le norme definite per la conservazione e il restauro, ignorandone di fatto perfino l'esistenza. Questo, se da una parte ne rende certamente complicato l'utilizzo, dall'altro non ne impedisce a priori l'impiego. Tuttavia occorre prestare attenzione in particolare ad una limitazione contenuta nelle regole generali dell'art 7.8 Costruzioni Di Muratura del testo Unico per l'Edilizia, ed in particolare il punto 7.8.1.2 Materiali, che recita: *“Gli elementi da utilizzare per costruzioni in muratura portante debbono essere tali da evitare rotture eccessivamente fragili. A tal fine gli elementi debbono possedere i requisiti indicati nel § 4.5.2 con le seguenti ulteriori indicazioni: .... (omissis) la resistenza caratteristica a rottura nella direzione portante ( $F_{bk}$ ), calcolata sull'area al lordo delle forature, non deve essere inferiore a 5 MPa”*. Ancora una volta questo limite non deve essere letto come un impedimento a priori di un uso del materiale poiché in primo luogo è possibile, con procedimento industriale, ottenere blocchi compressi in terra cruda (BTC) per muratura portante di resistenza pari e perfino superiore ai valori richiesti. In secondo luogo non è escluso dalla norma che si possano realizzare murature in terra di tamponatura a strutture portanti realizzate con altro materiale (legno, c.a. o altro).



Due proposte di legge, AC 2347 e AC 4019 “Disposizioni in materia di costruzioni in terra cruda” in seguito unificate, sono state fatte alla Camera dei Deputati nell'anno 2002 durante la XIV<sup>a</sup> legislatura su proposta dei consiglieri Michele Cossa e Marco Lion. Negli anni seguenti, e dopo aver seguito un lungo e difficile iter di valutazione, la proposta è stata presentata in Senato con il disegno di legge n° 1349 del 22 febbraio 2007. Purtroppo le vicende politiche di quegli anni non hanno consentito l'ottenimento di un risultato positivo. La proposta (n°2358) è stata ripresentata dal deputato Amalia Schirru durante la XVI<sup>a</sup> legislatura con il titolo "Disposizioni per la promozione delle costruzioni in terra cruda", ma, ancora una volta senza successivi sviluppi.

Eppure all'estero sono oramai tantissimi gli esempi di normativa e regolamentazione specifica per costruzioni in terra cruda. Dalla già citata normativa del New Mexico (USA) “New Mexico Earthen Building Materials Code” del 2003, a quella della Nuova Zelanda “New Zealand building standards NZS 4297” del 1998, alla peruviana “Reglamento Nacional de Construcciones Norma Técnica de edificación NTE E.80 – ADOBE” del 2000, alla regolamentazione tedesca “Lehmbauregeln” del 1999 già aggiornate nel 2009 ed in procinto di essere convertite in norme DIN, alla indiana IS 1893:1984 “Criteria for Earthquake Resistant Design of Structures” e IS 13827:1993 “Improving Earthquake Resistance of Earthen Buildings”, e tante altre ancora in Spagna, Francia, Africa, California, Regno Unito, Turchia, Messico.

Tornando all'Italia, desidero segnalare i due volumi prodotti per la Regione Sardegna dalla ricerca di un gruppo che fa capo alla Facoltà di Architettura di Cagliari che costituiscono il Manuale per la Conservazione dell'architettura popolare in terra cruda della Sardegna<sup>13</sup>, che, pur non essendo certo un documento contenente regole o standard di alcun tipo, rappresenta tuttavia oggi uno strumento di riferimento per interventi di recupero dell'edificato storico esistente corredato da numerosi esempi pratici.

### Con la terra non si può costruire in zona sismica

Secondo un confronto tra due tavole elaborate da Benito De Sensi Ortiz nel 2003, una che indica le aree soggette a frequenti sismi di media e forte intensità, ed una che riporta le aree con tradizione costruttiva in adobe, si può notare come, se sovrapposte, esse rivelano che in realtà le aree citate sono in gran parte coincidenti. Come

<sup>13</sup> *Architettura in terra cruda dei Campidani, del Cixerri e del Sarrabus* (autori Atzeni C., Sanna A.,) e il *Manuale tematico della terra cruda* (autori Achenza M., Sanna U.), ed. DEI, Roma, 2009.

può essere spiegabile? Con una totale incoscienza diffusa a scala globale? Ovviamente no. Seppure la terra cruda, ed in particolare le murature realizzate con la tecnica dell'adobe, abbiano effettivamente una scarsissima resistenza al sisma è anche vero che le culture costruttive in aree particolarmente soggette al terremoto hanno perfezionato le tecniche di utilizzo del materiale in modo assolutamente rispondente al problema.

L'utilizzo di basamenti importanti, spesso a sezione trapezoidale, l'alleggerimento della muratura nelle parti superiori, con la riduzione degli spessori o sostituendo la muratura con altro tipo di tamponamento, collegando adeguatamente (non necessariamente irrigidendo!) gli elementi più deboli della struttura, angoli e tramezzature, riducendo le aperture, interponendo delle armature di legno o bambù all'interno della muratura.

Questo non ha impedito tuttavia che in queste aree non si siano registrati ingenti danni in occasione di violenti terremoti, ma ciò è dovuto, più che alla scarsa resistenza del materiale, alle scarse conoscenze costruttive impiegate nelle costruzioni spontanee (le più diffuse), non progettate e realizzate con mezzi insufficienti e spesso assemblati senza alcuna cura.

Le più recenti norme riguardanti le costruzioni in terra cruda in zona sismica riprendono spesso le tecniche antisismiche della tradizione del luogo e i progettisti ne propongono interessanti interpretazioni in chiave moderna. E' il caso dell'uso della tecnica della *quincha metallica* ideata dall'architetto cileno Marcelo Cortés che da un decennio costruisce edifici con struttura portante in acciaio tamponata con un impasto molto leggero di terra e paglia, una tecnica che si è dimostrata molto efficace anche con sismi di forte intensità come quelli del 2008 e del 2010 (rispettivamente 6,8° e 8,8° della scala Richter).

Un grande sforzo è in atto attualmente nei Paesi latino-americani per trasferire a tutta la popolazione, anche la più indigente, una serie di semplici metodologie di mitigazione del problema, realizzabili a costi bassissimi. E' ad esempio il caso dell'uso delle maglie in materiale plastico utilizzate per rivestire le murature in adobe su entrambe le facce, interne ed esterne, proposte dall'unità di ricerca della PCUP Pontificia Católica Universidad de Perú guidata da Marcial Blondet, Julio Vargas Neumann e Daniel Torrealva.

### **La terra non è resistente all'acqua**

È vero, la terra, se non in rare eccezioni e con dovuti accorgimenti, è un materiale che non dovrebbe mai essere messo a contatto con l'acqua. È anche il motivo per cui in tutto il mondo le costruzioni in terra vengono poste in opera su importanti basamenti realizzati con materiale più resistente e protetti con coperture sporgenti, i famosi "stivali e cappello" della tradizione britannica. Questo ne ha consentito l'impiego anche in Paesi estremamente piovosi come tutto il Nord Europa.

Anche gli acquedotti sahariani sono molto sovente costruiti in terra, realizzati con spessi strati di argilla pressoché pura, la stessa argilla con cui vengono impermeabilizzate le terrazze piane delle abitazioni oasiane.

Nella storia sono stati utilizzati molti stabilizzanti naturali per rendere gli impasti di terra più resistenti all'azione dell'acqua: il sangue, lo sterco, il bianco dell'uovo, la caseina, ma anche la calce e il bitume, già sapientemente utilizzato dai babilonesi. Oggi alcune normative consentono una stabilizzazione con il cemento, aggiunto in percentuale minima (2 - 10%) nell'impasto. Ciò permette di ottenere elementi totalmente resistenti all'azione dell'acqua, utilizzabili faccia a vista, e di resistenza meccanica migliorata. È il caso ad esempio dei blocchi di terra compressi (BTC) prodotti industrialmente ormai in tutti i continenti che garantiscono una perfetta resistenza all'acqua ed una resistenza meccanica che raggiunge 100 Kg/cm<sup>2</sup>.

### **L'architettura della terra è una cosa del passato. Non vi è innovazione/industrializzazione**

Da diversi decenni ormai il materiale terra viene considerato internazionalmente uno dei materiali "sostenibili" per eccellenza. È disponibile pressoché ovunque, e quindi non ha bisogno di essere trasportato per lunghe distanze, non necessita di particolari trasformazioni di tipo industriale e, anzi, può essere messo in opera direttamente, non richiede personale specializzato, non necessita di particolare manutenzione, è perfettamente riciclabile (a patto che non sia stabilizzato con materiali non naturali) e presenta una serie di interessanti qualità anche sotto il profilo del comportamento fisico.

È dunque un materiale non energivoro, abbondante, sano.

Tutto ciò ha fatto sì che si sviluppasse nelle ultime decadi un mercato spesso anche fiorente di blocchi e premiscelati in terra cruda disponibili nei mercati edilizi correnti. Molti di quelli più vicini a noi sono nati nell'Europa Centrale, con imprese come la tedesca Claytec, la francese Akterre, le olandesi Oskam e Terrafino che hanno saputo imporsi anche all'estero con i loro prodotti di alta qualità. In Italia un mercato ancora timido inizia a proporre materiali locali prodotti da imprese che anche in poco tempo hanno registrato una rapida crescita. L'esperienza della Matteobrioni srl di questi ultimi anni può essere considerata esemplare di questo cambiamento: partita con una piccola produzione artigianale di blocchi leggeri per tamponature altamente isolanti la ditta offre oggi una vasta gamma di prodotti per realizzare un pacchetto murario completo: blocchi, malte di allettamento, intonaci e finiture, tutti rigorosamente di terra e certificati.

Altrove l'industria ha prodotto elementi prefabbricati, realizzati su misura con la tecnica del pisé, montati direttamente in cantiere con un abbattimento notevole dei tempi di costruzione. Le stesse murature in pisé, un tempo realizzate con casseforme e pestelli in legno, vengono messe in opera oggi con casseri in metallo e pestelli pneumatici, con tempi di realizzazione straordinari. Non mancano oggi sui mercati internazionali terre premiscelate di ogni tipo pronte all'uso per realizzare non solo murature e finiture, le più diverse, ma anche pavimenti e coperture. Occorre anche puntualizzare che non sempre è corretto affermare che costruire in terra sia molto più oneroso che costruire con materiali convenzionali. Certo lo è in Italia, dove il mercato ancora troppo poco sviluppato ne impedisce un uso frequente con conseguente abbattimento dei costi. Anche le imprese, non conoscendo le tecniche di impiego, sono spesso costrette a richiedere prezzi più alti. Certamente non è più costosa la conservazione degli edifici esistenti in quelle aree dove costruire in terra è una pratica ancora viva e normalmente esercitata. È il caso della Sardegna, che ha oggi un mercato corrente e imprese che negli anni hanno saputo affinare le proprie competenze.

### Vi è poco interesse sull'argomento

Al contrario di quanto molti possano credere, l'interesse dimostrato per questo materiale negli ultimissimi anni è cresciuto con una fortissima velocità in tutto il mondo. Un materiale che fino a un decennio fa era spesso sconosciuto ai più e che veniva regolarmente denigrato e negato perfino dagli addetti ai lavori, oggi trova spazio nelle più importanti riviste di architettura ed è oggetto di studi e ricerche specifiche sul tema da parte di importanti istituzioni scientifiche.

Sono già stati citati precedentemente il Comitato Scientifico ICOMOS ISCEAH per l'Architettura in terra, ed il gruppo di ricerca per il progetto WHEAP dell'UNESCO. Tuttavia molti altri centri e gruppi di ricerca, istituzioni, reti ed associazioni si occupano con dedizione all'argomento. Tra questi il Getty Conservation Institute di Los Angeles (USA) e lo storico Centro di ricerca CRAterre di Grenoble (Francia), la rete della Cattedre UNESCO "Architetture in terra cruda. Culture costruttive e sviluppo sostenibile": 29 Cattedre sparse nel mondo, di cui una collocata presso il DICAAR a Cagliari. E poi reti universitarie, UNiterra e Mediterra, Associazioni e Reti internazionali: l'European network for Earthen Architecture, l'Associazione Italiana Città della Terra Cruda, l'ibero-americana Proterra, la tedesca Dachverband Lehm, la spagnola Arqui-terra, la portoghese Centro da Terra, la britannica Historic rammed earth, la francese Asterre e tante altre. Migliaia di persone in rete che studiano e sostengono l'uso di un materiale sempre più conosciuto ed apprezzato, e che hanno arricchito la letteratura di importanti documenti di riferimento in tutte le lingue. Basti pensare che in Italia non più di 15 anni fa era praticamente impossibile trovare alcun documento in lingua italiana, e scarseggiavano peraltro anche i testi in lingua straniera, mentre attualmente vengono pubblicati diversi volumi ogni anno. Anche l'architettura contemporanea si arricchisce lentamente di esempi eccellenti delle potenziali offerte dal materiale: i già citati progetti antisismici di Marcelo Cortes, gli edifici di Rick Joy negli Stati Uniti, le opere in pisé di Martin Rauch, e ancora musei in Canada, chiese in Germania, piscine in Spagna, università in Francia.

### Conclusioni

Il materiale terra cruda si sta collocando prepotentemente nel mercato dei prodotti naturali, ecologici e sostenibili su scala internazionale. Ha lentamente ma costantemente negli anni ritagliato un proprio spazio negli interessi dei progettisti ai quattro angoli del pianeta, è stato oggetto di importanti approfondimenti scientifici che ci permettono oggi di poterlo utilizzare in sicurezza e con una notevole facilità di messa in opera. Se confrontato con materiali di equiparabili prestazioni, e laddove il mercato lo consente, non è affatto costoso, è durevole e di facile manutenzione. Non è più, insomma, il materiale da nascondere o buttare che è stato durante gli ultimi 50-70 anni, oggetto di imbarazzo delle persone che vi hanno abitato o ancora vi abitano, ma è diventato un materiale che, per usare le parole di Hubert Guillaud<sup>14</sup>, incarna una sana resistenza verso quel costruire frenetico ma anche spaventosamente consumistico e divoratore che è diventato purtroppo "normalità" nel panorama edilizio attuale.

È un materiale che ancora costituisce il corpo di una edilizia ancora viva, dignitosa; eredità nobile di un costruito che costituisce il paesaggio urbano di molti centri storici e di vaste aree rurali; espressione dell'identità di culture che hanno saputo utilizzare per secoli un materiale al suo meglio per farne ripari confortevoli e accoglienti, perfettamente funzionanti nei climi diversissimi da cui è stato necessario difendersi. Un patrimonio che negli ultimi decenni è stato duramente messo alla prova, ma che in molti casi ancora conserva una sua particolare identità offrendo un'interessante alternativa agli interventi di demolizione/ricostruzione.

Un materiale che si adegua positivamente ancora oggi alle esigenze più attuali rispondendo con la sua naturalità, salubrità, disponibilità, economicità energetica. I falsi miti che ne hanno accompagnato lo smantellamento



<sup>14</sup> Prefazione del volume "Questa è la mia terra. Immagini e racconti delle case di terra in Italia", a cura di Marco Desogus, Giovanni Sacchetti, Maria Chiara Esposito, ed Tiligù, Cagliari, 2012.

già a partire dal secondo dopoguerra, mentre ancora veniva utilizzato in parte dell'Europa centrale per la ricostruzione delle città abbattute!, lentamente vengono confutati dalle ricerche scientifiche e dall'esperienza del corrente utilizzo con tecnologie innovate, confermandone la totale adeguatezza a rispondere anche alle più pressanti esigenze di risparmio energetico, e conferendo al materiale un'immagine appetibile e attraente per i nuovi mercati edilizi.

## L'ETICA DELLA TERRA

Guido Dalla Casa

### Un unico Organismo

Passeggiamo in un bosco: ci sono alberi, felci, funghi, scoiattoli, uccelli, l'*humus*, il sole, il cielo, le nuvole e le relazioni fra tutti i componenti, che sono forse più significative dei singoli viventi. Il vivente deve respirare, le piante verdi devono ripristinare l'ossigeno consumato con la respirazione, ciascun individuo deve mangiare, poi lascia dei residui che sono indispensabili ad altri esseri. Tutto il complesso vive attraverso cicli che si ripetono, resta in sostanza simile a sé stesso, almeno se consideriamo i tempi che qui ci interessano.

Le relazioni fra noi, il fungo che abbiamo visto, l'aria che respiriamo, gli alberi che ci circondano, sono indispensabili e abbastanza note. Se estendiamo il discorso ed esaminiamo complessi più ampi, troviamo il legame che c'è con quell'albero che è stato abbattuto nella foresta del Borneo per costruire il tavolo che ho davanti. Ci sarà un po' di ossigeno in meno nell'atmosfera terrestre e qualche inquinante in più per il carburante bruciato per i trasporti. La Terra, che ha la capacità di reagire alle piccole modifiche, cercherà di mantenere la situazione dei suoi componenti entro valori vitali, ma la sua capacità ha dei limiti. L'Ecosistema totale si comporta come un essere vivente: anche un organismo umano ha la possibilità di riportare la temperatura interna entro la fascia 36-38 gradi che gli consente di vivere, ma se qualcosa forza la temperatura fuori da quella fascia per tempi apprezzabili, non riesce a riportarsi in situazione vitale, ed è la fine. Così avviene per la Terra e per i complessi (*ecosistemi*) che ne fanno parte.

Si usa dire che dobbiamo preoccuparci dell'*ambiente*. La parola *ambiente* è fuorviante, perché trasmette l'idea che si tratti di un'entità inerte, "non viva". Si usa chiamare "ambiente" un complesso di:

- venti-trenta milioni di specie di esseri senzienti;
- tutti gli ecosistemi che, secondo recenti teorie scientifico-filosofiche, si possono considerare pure esseri senzienti;
- sostanze in continuo scambio e movimento;
- relazioni fra tutti gli elementi e le entità interne al complesso.

Il termine deriva dall'idea di *ambiente dell'uomo*, cioè è impregnato dal fortissimo antropocentrismo della cultura occidentale: l'uomo resta l'unico punto di riferimento. Si usa chiamare "ambiente" un Organismo Totale vivente-senziente, come se fosse un "contorno" di alcune sue cellule (la nostra specie). La posizione della nostra specie come appartenente all'Organismo Terra deve ancora essere recepita dalle correnti filosofiche occidentali, oltre che da tutte le istituzioni.

L'uomo è un animale, fa parte in tutto per tutto dei cicli naturali, si nutre, si sviluppa, si riproduce e muore come gli altri mammiferi. Anche il suo comportamento è qualitativamente riconducibile a quello degli altri animali più simili. La percezione dell'appartenenza della nostra specie alla Natura avrebbe dovuto essere accolta con grande serenità; era come liberarsi da un peso inutile. Invece non è stato così, o forse non ancora.

La posizione "esterna" dell'uomo, esportata in tutto il mondo sull'onda della tumultuosa espansione dell'Occidente, è il sottofondo di pensiero che ha provocato i grossi guai in cui ci troviamo. Considerare l'uomo al di sopra o al di fuori dell'Ecosistema ha causato anche il drammatico aumento di popolazione umana e la spaventosa crescita dei consumi che hanno caratterizzato gli ultimi due secoli.

### L'Ecosistema, o la Terra

La Terra non è "la nostra casa", ma è l'Organismo di cui facciamo parte: siamo un suo tessuto, siamo come un tipo di cellule integrate in un organismo biologico, e che dipendono in modo totale dalle sue possibilità di auto-correggersi (*omeostasi*).

La cultura occidentale, considerando l'uomo al di fuori della Biosfera, ha reso possibile l'aggressione alla Natura che è iniziata da un paio di secoli, cioè da quando si è data il potere tecnico per farlo. A causa del modo di funzionare di questo modello culturale che sta invadendo tutta la Terra, le capacità omeostatiche complessive del Pianeta non sono più in grado di riportarlo in condizioni stazionarie. Inoltre molti ecosistemi vengono distrutti e non possono essere sostituiti con altri "artificiali", perché questi ultimi dipendono spesso da interventi permanenti esterni. Come esempio, non possiamo illuderci che la riforestazione riporti in vita la foresta originaria: è meglio di niente, ma non può sostituire la ricchezza di vita e di spiritualità di una foresta naturale.

Il problema sta nel fatto che le modifiche causate dalla civiltà industriale negli ecosistemi naturali hanno velocità dieci-centomila volte più grandi di quelle normali, che consentirebbero alla vita di adattarsi gradualmente alle nuove situazioni. Nella cultura occidentale, e quindi ormai in tutto il mondo, ancora oggi la nostra specie non è di fatto considerata una parte della Biosfera, ma come un elemento *esterno* rispetto al quale si misura ogni valore.

Anche i cosiddetti ambientalisti parlano di solito di “tenere pulita la nostra casa”, conservare il “patrimonio di tutti”, consegnare la Terra in buono stato alle generazioni future.

Ci possono essere innumerevoli scale di valori, ma da quanto accennato è evidente che il primo valore dovrebbe essere quello di consentire la vita della Biosfera, da cui dipendiamo: la sopravvivenza della Terra è essenziale. L’etica della Terra non è solo una posizione filosofica, è soprattutto una necessità per mantenere in buona salute l’Organismo cui apparteniamo, assieme alle altre specie, agli ecosistemi, all’atmosfera, al mare, ai fiumi, alle montagne. Nella nostra civiltà non è mai stato considerato un valore etico il mantenimento in condizioni vitali della Biosfera terrestre, oppure degli ecosistemi di cui un processo fa parte. In sostanza, è mancata la percezione della non-separabilità di ogni processo lavorativo umano dall’ecosistema globale. E’ invece indispensabile avere sempre presente questa percezione e tenere come primo valore l’etica della Terra.

### **L’energia nella Terra vivente**

Ripetiamo: Un essere vivente è un sistema che si mantiene in situazione stazionaria lontana dall’equilibrio termodinamico. In altre parole, *vive* finché un flusso di energia lo attraversa continuamente senza che si alterino le sue condizioni generali, se si trascurano le piccole oscillazioni attorno ai valori standard. Il vivente è un sistema *omeostatico*, cioè è in grado di mantenersi nelle condizioni vitali autocorreggendo le variazioni accidentali non troppo grandi attraverso interazioni fra tutti i suoi sottosistemi, componenti e flussi energetici. Un ecosistema, ad esempio una porzione abbastanza grande di foresta pluviale equatoriale, si comporta *come un essere vivente*. Anche la Biosfera nel suo complesso si comporta come un sistema vivente, anche se in generale con tempi più lunghi. Si noti che questo discorso è indipendente dalle considerazioni, di natura metafisica, se *sia* un essere vivente (*Gaia*), se sia sede di fenomeni mentali e - in tal caso - fino a che punto sia *cosciente*.

Quando uno di questi sistemi perde le sue capacità di omeostasi per un intervento esterno troppo drastico, si ha la morte dell’essere vivente, o comunque la fine del sistema in quanto tale.

L’Ecosfera vive mantenendosi in situazione stazionaria, *alimentata dall’energia solare*. Tutti i processi al suo interno sono cicli chiusi che non danno luogo a “consumo di risorse” né ad “accumulo di rifiuti”. Non esiste alcuna “crescita permanente” di qualche grandezza. Sull’energia, è utile riportare un pensiero di Konrad Lorenz: “L’unico introito legittimo di energia del nostro pianeta è costituito dall’irraggiamento solare, e ogni crescita economica che consumi più energia di quella che riceviamo dal sole, irretisce l’economia mondiale in una spirale debitoria, che ci consegnerà a un creditore spietato ...”. Il Creditore Spietato non è un fantasma del futuro, ma si presenta ogni giorno e si porta via degli esseri senzienti.

Da circa due secoli sappiamo che la specie umana fa parte integrante del mondo naturale, cioè dell’Organismo Ecosfera, ed è anzi una specie facilmente classificabile (Classe *Mammiferi* – Ordine *Primate*): quindi deve necessariamente essere in accordo con le esigenze vitali dell’Ecosfera stessa. Due o tre secoli orsono, in una delle cinquemila culture umane presenti sul Pianeta (l’Occidente), si è sviluppato un modo di vivere distruttivo per la Terra, dove si insegue l’incremento indefinito dei beni materiali, considerato come desiderabile da tutta l’umanità e imposto anche agli altri modelli. Così è iniziato quel processo che oggi viene chiamato “la crescita economica” e che viene perseguito accanitamente dalle Autorità governative e da moltissime istituzioni di tutto il mondo.

La crescita demografica-economica procede normalmente secondo una legge matematica esponenziale, quindi è perfettamente logico che le sue manifestazioni si siano evidenziate veramente solo in tempi recenti, più o meno a partire dalla metà del secolo ventesimo. Un’economia complessivamente *in crescita* può soltanto essere un transitorio, un fenomeno patologico nella Biosfera, che porta necessariamente verso un punto “di catastrofe”. Questo è un elemento di ottimismo: il vero pessimismo è prevedere la continuazione degli andamenti attuali, che portano ad un mondo degradato, alla scomparsa della biodiversità, alla fine della varietà e della bellezza del mondo. E’ sorprendente notare che esistono ben poche ricerche su un problema come quello del numero massimo di umani che la Terra può supportare: ad esempio, nello studio riportato nel libro *Assalto al pianeta* di Pignatti e Trezza (*Bollati Boringhieri*, 2000) si parla di una popolazione ammissibile inferiore ai due miliardi di individui, in accordo con i valori di una ricerca effettuata all’Università Cornell. In uno degli scenari ipotizzati nel famoso rapporto *I limiti dello sviluppo* si perveniva ad una situazione stazionaria solo stabilizzando la popolazione mondiale attorno al 1975, il che corrisponde ad un numero di umani inferiore a quattro miliardi, con un livello di consumi medio pro-capite minore di quello attuale. Sette miliardi di umani possono stare sul pianeta solo per tempi molto limitati, in cui vivono e consumano “divorando” la Terra.

### **La sacralità della Terra**

Assieme all’operazione di essersi tirato fuori dalla Biosfera, ponendosi “al di sopra” di essa, l’uomo occidentale *ha tolto l’anima al mondo*. Ma oggi, anche senza uscire dalla nostra cultura, alcuni pensatori hanno ampliato il concetto di *mente* fino a renderlo indipendente dal supporto di un sistema nervoso centrale: la mente sarebbe semplicemente frutto di una certa complessità (Gregory Bateson). Anche lo psichiatra junghiano James Hillmann

insiste spesso sull'idea di "Anima del mondo". Da vie diverse ricompare la mente nella Natura, anche se per ora si tratta di idee con scarsa diffusione, sempre limitandosi alla cultura occidentale.

Ricordiamo che, oltre alle filosofie di spiriti più o meno isolati, ci sono le religioni, che hanno un'influenza ben maggiore sulle moltitudini. Uno dei compiti principali delle religioni potrebbe essere quello di fornire una visione del mondo in cui inquadrare i fenomeni e di dare prescrizioni morali che non riguardino qualche problema immediato o a breve termine o solo questioni umane, ma che preservino la salute della Terra, in quanto bene in sé: questo compito non può essere affidato né alla politica, né ad istituzioni "pratiche".

Le religioni, più che pensare a quale sia "la verità", dovrebbero diffondere sentimenti di empatia e di amore verso tutti gli esseri senzienti, cioè verso tutte le entità naturali.

A questo riguardo le tradizioni filosofico-religiose che maggiormente si sono preoccupate del bene del complesso naturale a tempo indefinito sono state alcune tradizioni di origine orientale (Buddhismo, Jainismo, Taoismo) e alcune culture animiste, soprattutto quelle native del continente americano. Spesso la percezione che si trattava di prescrizioni "ecologiche" non era molto evidente, almeno agli europei.

### La crisi attuale

Il risultato di trattare la crisi attuale come una crisi *economica* è quello di tirare avanti qualche anno in più aggravando però la situazione generale. Il dogma di dovere ad ogni costo *produrre-vendere-consumare* sempre di più è considerato indiscutibile: ma si tratta di un pericoloso processo che distrugge il territorio, divora la Terra e danneggia la sua creatività. I problemi delle singole aree sono dettagli della crisi generale. I guasti gravissimi di questa crisi, che dura da più di un secolo, sono:

- *Spaventosa sovrappopolazione umana e crescita continua;*
- *Perdita della biodiversità;*
- *Distruzione delle foreste e di altri ecosistemi (paludi, savane, ecosistemi acquatici, Oceani, ecc.);*
- *Alterazione dell'atmosfera terrestre;*
- *Enorme consumo di territorio (passaggio da terreno naturale a terreno urbano, strade, costruzioni, impianti).*

Dal punto di vista demografico, abbiamo superato nel mondo i sette miliardi di umani, numero assolutamente intollerabile per l'Ecosistema terrestre. Inoltre si estinguono 20-30 specie di viventi ogni giorno, ad un ritmo diecimila volte più grande di quello naturale. Ogni anno scompaiono 100.000 kmq di foreste, ecosistemi ricchissimi di biodiversità. L'anidride carbonica nell'atmosfera terrestre aumenta di 3 ppm all'anno. Il consumo di territorio è elevatissimo e questo è un problema particolarmente grave in Italia.

Dal punto di vista dell'Ecosistema globale, e quindi anche del nostro che ne siamo componenti, il fenomeno deve interrompersi al più presto: in altre parole, un collasso del sistema economico è una speranza per la Terra e per tutte le specie di esseri senzienti che vengono distrutte dalla crescita economica. Probabilmente, malgrado l'evidenza, manca ancora a livello generale la percezione che l'espansione umana demografica-economica toglie lo spazio vitale agli altri esseri senzienti. Non solo, ma poiché altera il modo di vivere (o di funzionare) della Terra disarticolandone i processi essenziali diverrà ben presto un fenomeno *impossibile*.

Negli ultimi decenni non sono mancati gli avvertimenti, come il famoso rapporto sui "Limiti dello sviluppo" (1971), i cui aggiornamenti del 1993 e del 2006 sono stati completamente ignorati, il libro *Assalto al pianeta* (Bollati Boringhieri, 2000) di Pignatti e Trezza, oltre al *Manifesto per la Terra* (2004) di Mosquin e Rowe (studiosi canadesi di biodiversità) ([www.ecospherics.net](http://www.ecospherics.net)).

Nessuno se ne è preoccupato: tutto è continuato come prima. Ecco perché c'è la crisi.

Anche in molti movimenti cosiddetti "ambientalisti" tutto viene riferito all'uomo come unico depositario di valori. L'idea sempre presente è la collocazione degli umani al di fuori del mondo della Natura: l'essere umano appare come un elemento estraneo, al di sopra di tutto. Nei documenti ufficiali, spesso con intenzioni filoeccologistiche, si parla di "patrimonio dell'umanità", non soltanto per qualcosa come le piramidi d'Egitto o un'opera d'arte, ma per le Dolomiti o il Grand Canyon del Colorado, che sono lì da centinaia di milioni di anni, mentre la nostra specie ha soltanto due o tre milioni di anni! Anche tenere in buono stato il mondo "per le generazioni future" è un'espressione fortemente antropocentrica. A mio parere, se non ci si libera da questa idea di base, l'azione ecologista è destinata a fallire.

Altro che pensare al "mercato" e a far "ripartire la crescita"!!

### La scienza

E' ormai noto alla scienza, da un paio di secoli, che l'uomo è una specie animale a tutti gli effetti, anche facilmente classificabile. La nostra specie partecipa completamente della vita del complesso ecosistemico, le nostre funzioni cellulari e fisiologiche sono le stesse degli altri mammiferi, anche il comportamento non presenta particolari eccezionalità qualitative. Gli altri animali, in particolare Mammiferi e Uccelli, soffrono, amano, ragionano, curano la prole, hanno una vita sociale strutturata, trasmettono cultura. Le differenze genetiche fra un umano e

uno scimpanzé bonobo sono dell'ordine dell'1%. Tuttavia la scienza "ufficiale" riduzionista-meccanicista-materialista-cartesiana dimentica le sue stesse conoscenze: per non dover parlare di rispetto per la Vita ed evitare le conseguenze sull'etica, ha sostituito il precedente "diritto divino" con una specie di "merito selettivo" ed ha non solo legittimato e continuato l'opera di sfruttamento del mondo naturale e di sterminio dei viventi, ma anche giustificato "esperimenti" che comportano terribili sofferenze a tanti esseri senzienti.

Recentemente è stato pubblicato in italiano un libro di uno scienziato olandese (*R. Corbey – Metafisiche delle scimmie* – Bollati Boringhieri, 2008), in cui, oltre ad altre considerazioni, si ricerca quali possano essere le caratteristiche che dividono l'umano dall'animale. In un recente passato si è sempre dovuto spostare questo confine, man mano che si accumulavano nuove scoperte e nuovi studi, ma infine il tentativo di mantenere comunque una divisione è fallito: il confine non esiste.

Gli altri animali comunicano certamente fra loro. Se il criterio di divisione fosse la scrittura, dovremmo relegare "dall'altra parte" quasi tutte le culture umane, in cui le conoscenze sono trasmesse oralmente: ma oralità e scrittura sono solo modalità diverse di trasmissione, non c'è alcun "progresso" da una all'altra. Altrimenti saremmo costretti a descrivere la "storia" entro il solito paradigma che porta all'Occidente e poi alla civiltà industriale come al vertice del progresso, cosa ormai superata da tutti i punti di vista. Un ottimo articolo di Mary Roach (*Almost Human: National Geographic*, aprile 2008), riporta frasi come "È impossibile trascorrere qualche tempo con gli scimpanzé e non restare colpiti dalla constatazione di quanto sono simili a noi": vi sono interessanti considerazioni sulle diverse culture degli scimpanzé, anche in un'area limitata, a seconda dell'habitat in cui si trovano a vivere. Ancora dal *National Geographic*, ottobre 2010, ecco una affermazione di Jane Goodall: "È impossibile vivere insieme a qualsiasi animale con un cervello sviluppato senza rendersi conto che ogni animale ha una personalità".

In alcune culture umane c'erano idee diverse da quelle antropocentriche prevalenti in Occidente, come dimostrano i pensieri, tratti da antichi testi indiani: "Ogni anima va rispettata e per anima si intende ogni ordine, ogni vitalità che la sostanza possa assumere: il vento è un'anima che si imprime nell'aria, il fiume un'anima che prende l'acqua, la fiaccola un'anima nel fuoco, tutto questo non si deve turbare". In uno dei *sutra* si loda chi non reca male al vento perché mostra di conoscere il dolore delle cose viventi e si aggiunge che far danno alla terra è come colpire e mutilare un vivente.

### **Il valore intrinseco della Natura**

Le autorità, i governi, "le persone che contano" hanno tutti lo stesso dio: lo sviluppo, l'aumento indefinito dei beni materiali, che comporta l'aggressione al resto della Natura, considerata al servizio dell'uomo e senza alcun valore "in sé". Tutto in funzione umana, come cosa ovvia! Finché non ci liberiamo da questo sottofondo, alla lunga ogni azione sarà inutile.

Anche dire che la Natura (o un'entità naturale) è "patrimonio di tutti" o costituisce una *risorsa* sottintende una concezione fortemente antropocentrica; così pure dire di voler salvare un ambiente naturale per poterlo trasmettere "alle generazioni future". Sono tutte espressioni che considerano la centralità dell'uomo come *ovvia*.

Ci dobbiamo poi domandare se i sistemi, o gli "esseri collettivi", possono avere valori non riconducibili ai singoli individui. La tradizione lega i valori agli individui e perciò non comprende che una montagna possa avere un valore intrinseco.

Ci dobbiamo anche chiedere se la Natura come un tutto possa essere un soggetto con una mente, e se una montagna o un fiume possano provare esperienza. Le ricerche attuali sulla coscienza e sull'intelligenza artificiale potrebbero gettare nuova luce su questi problemi. Se non usciamo dall'antropocentrismo, così radicato nella cultura occidentale e nella filosofia di fondo del pensiero di derivazione giudaico-cristiana-islamica, tutti i tentativi di reintegrazione nel mondo naturale sono destinati a fallire: sarà ben difficile ottenere la fine del mito della crescita e la salvezza della Terra continuando a pensare che tutto è fatto per l'uomo.

Se insisteremo in quell'idea di fondo, sarà l'Ecosistema totale a provvedere a un ridimensionamento della nostra specie, probabilmente con un transitorio poco piacevole. Dobbiamo perseguire il benessere dell'Ecosistema, perché se continuiamo nell'illusione del cosiddetto benessere dell'uomo senza tenere conto della Totalità ci comportiamo come cellule patologiche di un Organismo.

Si continua a dire "l'uomo e la natura" come se fossero due cose distinte, se non addirittura contrapposte. Oggi sappiamo che l'uomo è Natura, è una specie animale, è completamente partecipe del fluire mentale-energetico-materiale dell'Ecosistema.

Si usa dire "l'uomo e gli animali" come se fossero due cose diverse; i termini *umanità* e *animalità* sono addirittura usati come antitetici. Quante volte si sente dire dai mezzi di informazione che quel tale delinquente "è un animale" "è una bestia" o simili espressioni, totalmente assurde. Usare i termini *uomo* e *animale* come contrapposti è oggi completamente insostenibile.

Le parole devono essere adattate all'idea che qualunque entità naturale, e la Natura stessa, hanno un valore in sé, indipendente dalla nostra specie. Anziché “bestie” diremo “gli altri esseri senzienti”, senza comunque impiegare alcun termine in senso negativo.

La visione ideologica che ci fa credere unici e inconfondibili fra tutti gli altri esseri viventi sul pianeta, è solo un delirio di grandezza.

## Gaia

Fra le forme diverse di pensiero emergenti negli ultimi anni è degna di nota la concezione di James Lovelock, che con la sua teoria della Terra vivente, o Gaia, mette in evidenza che gli individui - o le specie - non si evolvono nell'ambiente, ma che organismi ed ambiente formano un complesso unico in continua evoluzione.

Naturalmente anche la terra, le rocce, i torrenti sono Gaia. A questo punto è utile riportare qualche brano di Rupert Sheldrake, scienziato-filosofo inglese: “Da qualche secolo una minoranza colta dell'Occidente ritiene che il nostro pianeta sia morto, sia una semplice sfera nebulosa di pietre inanimate che ruota attorno al Sole seguendo le leggi meccaniche. Questa è un'opinione molto azzardata, ove la si consideri in un contesto umano più ampio. Nel corso della storia quasi tutta l'umanità ha ritenuto che la Terra fosse viva. L'ipotesi di Gaia è indubbiamente un notevole passo avanti verso un nuovo animismo; proprio per questo motivo è così discussa. D'altro canto suscita molto interesse perché ci ricollega agli schemi di pensiero del pre-meccanicismo e del pre-umanesimo. (...) Se Gaia è in qualche modo animata, allora deve possedere qualcosa di simile a un'anima, un principio organizzatore con fini e obiettivi propri. Ma non dobbiamo supporre che la Terra sia cosciente solo perché sembra viva e provvista di intenzionalità. Potrebbe essere cosciente, ma se lo fosse la sua coscienza probabilmente sarebbe incredibilmente diversa dalla nostra, che è inevitabilmente influenzata dalla cultura e dal linguaggio degli uomini. D'altro canto potrebbe anche essere completamente inconscia. Oppure potrebbe, come noi, essere una creatura dalle abitudini inconse provvista, a volte, di una certa dose di coscienza. Questo interrogativo deve restare aperto. (...) Che cosa cambia se consideriamo la natura viva piuttosto che inanimata? Primo, mettiamo in crisi le ipotesi umanistiche su cui la civiltà moderna è basata. Secondo, instauriamo un rapporto diverso con il mondo naturale e acquistiamo una prospettiva diversa della natura umana, Terzo, diventa possibile una nuova sacralizzazione della natura”. (La rinascita della Natura – Ed. Corbaccio, 1994)

Invece del Dio-Persona distinto dal mondo e giudice delle azioni umane, troviamo il Dio-Natura immanente in tutte le cose, e quindi anche in noi stessi, che ne siamo partecipi. La Divinità osserva sé stessa anche attraverso gli occhi di una marmotta, o di una formica, o l'affascinante e misteriosa sensibilità di un albero.

## Noi siamo la Terra

Alla fine del ventesimo secolo ha cominciato a delinearsi una disciplina nuova, che collega il malessere esistenziale umano alla degradazione dell'Ecosistema terrestre e riconosce che anche la psiche umana è un prodotto della Terra. Noi siamo la Terra! La psicologia ha bisogno di riconoscere di non poter più curare la psiche umana senza collegare il malessere della mente con il degrado dell'ecosistema. L'ecologia a sua volta deve riconoscere l'importanza di una salute partecipativa della mente umana per far cessare la degradazione del Complesso Terrestre. Occorre risvegliare il nostro inconscio ecologico, che richiama l'inconscio collettivo di Jung, occupandoci anche dei nostri equilibri interiori. Così è nata l'ecopsicologia.

Secondo l'ecopsicologia, è necessario emancipare l'ecologia da semplice branca della biologia a una scienza delle relazioni e dell'insieme. Il senso del nostro stare al mondo è dato anche dall'estrema brevità della nostra presenza in confronto all'esistenza di tutta la Vita sulla Terra: quello che ci ha preceduto per così lungo tempo dà un significato alla nostra stessa vita. Ritrovare l'attenzione, il rispetto e l'amore per la Natura, come conseguenza della consapevolezza che ne siamo parte integrante, vuol dire ridare senso alla nostra vita attraverso un percorso che comprende psicologia, ecologia, filosofia e antropologia. Sintetizzando alcuni pensieri di Joanna Macy, che è una delle fondatrici della nuova disciplina, possiamo dire che:

- Il nucleo della mente è l'inconscio ecologico. La repressione dell'inconscio ecologico è la radice profonda della follia insita nella società industriale. Ritrovare l'accesso verso l'inconscio ecologico vuol dire ritrovare la via verso la salute psicofisica dell'individuo, della società e dell'ecosistema.
- Siamo parte integrante del mondo in cui viviamo tanto quanto i fiumi e gli alberi, intessuti dello stesso intricato flusso di materia-energia-mente.
- Siamo la parte più “cosciente” della Terra, non c'è alcun distacco uomo-Natura.

## Conclusioni

Per superare la “grande crisi” è necessario prendere coscienza che:

- La crescita economica è una grave patologia della Terra: è un'anomalia nata solo in una cultura umana in un determinato momento della sua storia;

- La situazione stazionaria è il modo di vivere del Pianeta. Tutti i processi devono essere ciclici e quindi non comportare il consumo di “risorse” e l’accumulo di “rifiuti”;
- L’incremento indefinito dei beni materiali non è un desiderio naturale dell’umanità: ha portato anche malessere e gravi infelicità.

Poi penseremo a gestire il periodo transitorio, problema non facile, ma che ci troveremo davanti comunque.

Stiamo parlando di un problema culturale-filosofico, non economico: occorre rendersi conto che questo significa la fine della civiltà industriale, o addirittura della cultura occidentale, almeno in alcuni dei suoi fondamenti; ma si tratta sempre della fine di una forma di pensiero, non della fine del mondo.

### **Bibliografia**

- Andreozzi M., *Verso una prospettiva ecocentrica*, LED, 2011.  
 Bartolommei S., *Etica e Natura*, Laterza, 1995.  
 Bateson G., *Verso un’ecologia della mente*, Adelphi, 1976.  
 Bateson G., *Mente e Natura* – Adelphi, 1984.  
 Bunyard P., Goldsmith E., *L’ipotesi Gaia*, RED, 1992.  
 Capra F., *Il Tao della fisica*, Adelphi, 1982.  
 Capra F., *Il punto di svolta*, Feltrinelli, 1984.  
 Corbey R., *Metafisiche delle scimmie*, Bollati Boringhieri, 2008.  
 Dalla Casa G., *L’Ecologia Profonda. Lineamenti per una nuova visione del mondo*, Mimesis, 2011.  
 Dalla Casa G., *Ambiente: Codice Rosso*, Jouvence, 2011.  
 Danon M., *Ecopsicologia*, Apogeo Urta, 2006.  
 Goldsmith E., *Il Tao dell’Ecologia*, Muzzio, 1997.  
 Hillmann J., *Politica della bellezza*, Moretti e Vitali, 1999.  
 Hillmann J., *L’anima del mondo*, Rizzoli, 1999.  
 Lorenz K., *Il declino dell’uomo*, Mondadori, 1984.  
 Lorenz K., *Natura e destino*, Mondadori, 1985.  
 Lovelock J., *Gaia*, Boringhieri, 1989.  
 Lovelock J., *Le nuove età di Gaia*, Boringhieri, 1991.  
 Meadows – Randers, *I nuovi limiti dello sviluppo*, Mondadori, 2006.  
 Minati G., *Esseri collettivi*, Apogeo, 2001.  
 Naess A., *Ecosofia*, RED, 1994.  
 Pignatti S. e Trezza B., *Assalto al pianeta*, Bollati Boringhieri, 2000.  
 Prigogine I.-Stengers I., *La Nuova Alleanza*, Einaudi, 1981.  
 Shelldrake R., *La rinascita della Natura*, Corbaccio, 1994.

## SFIANCARE LA TERRA: IL CENTRO COMMERCIALE E IL MACELLO DEL RETROBOTTEGA

### Dialogo sul rapporto tra filosofia, architettura e animalità

Leonardo Caffo (Università degli studi di Torino)

Valentina Sonzogni (University of Applied Arts of Wien)

#### Abstract

Quanto segue è parte rielaborata di un lavoro più grande, concepito come una serie di dialoghi attorno al tema dell'animalità indagato tanto da una prospettiva filosofica, che architettonica. Quando si discute di un'etica per la terra, infatti, ci si dimentica spesso degli animali che sono il primo soggetto terrestre a subire la nostra presenza, e il nostro dominio, anche attraverso luoghi che garantiscono la fusione, tutt'altro che simbolica, tra l'architettura e il potere. Tra questi luoghi, il mattatoio è senz'altro il simbolo di un'umanità che distrugge, tanto il pianeta che i suoi abitanti; un luogo che va decostruito immediatamente.

*“E cosa stiamo facendo noi, se non morire?”*

#### Valentina Sonzogni:

1. Se oggi Max Horkheimer volesse ridisegnare il suo grattacielo (Horkheimer 1977, pp. 68 – 70) e trasformarlo in un centro commerciale potrebbe descriverlo così: *vista in sezione, la struttura sociale del presente dovrebbe configurarsi all'incirca come un centro commerciale: su in alto gli uffici della direzione, i grandi manager delle catene francesi che invadono tutta l'Europa e che corrono al ribasso dei prezzi (Hamburger di tacchino, 200 grammi: 1,11 €); sotto di essi gli uffici degli allestimenti e della pubblicità, gente che va a lavorare la mattina alle cinque o la sera alle 10 (prima dell'apertura o dopo la chiusura) per montare e smontare i cartelloni che urlano l'offerta della settimana; sotto di essi – suddivise in singoli strati – le masse dei faticatori, dei magazzinieri e delle segretarie, delle commesse e delle standiste fino alle donne e gli uomini delle pulizie.*

*Al primo piano la cosmetica sperimentata sugli animali non umani e le borse in pelle (di animale non umano), gli iphone, gli ipad, gli itutto assemblati dall'orribile apparato di sfruttamento che funziona nei territori ancora semicoloniali o ex- coloniali, ossia in quella che è di gran lunga la parte più grande del mondo (questo non cambia mai, solo che India e Cina apparentemente ora se la passano meglio di quando scriveva Horkheimer).*

*Sotto di questi ci sono le vittime del consumismo, le famiglie che per sfuggire al caldo estivo siedono inebetite sulle panchine del centro commerciale e comprano un caffè o un pacchetto di sigarette.*

*Sotto gli ambiti in cui comprano e crepano a milioni i consumatori della terra, andrebbe poi rappresentata l'indescrivibile, inimmaginabile sofferenza degli animali, l'inferno animale nella società umana, il sudore, il sangue, la disperazione degli animali. [...] Nei banchi frigo di questi centri commerciali, ma ancor di più nei cassonetti dietro ai parcheggi, irraggiungibili alla vista e all'olfatto del consumatore dalle ascelle iper-deodorate, ci sono gli scarti decomposti dei resti mortali di maiali, trote, tacchini, polli, mucche, salmoni, anatre, vitelli, cozze, vongole e di tutte quelle creature innocenti che vengono massaccrate al ritmo di un tip-tap infinito e che nessuno ha voluto comprare.*

Mi perdonerai questo gioco, seppur rispettoso, che mi occorre per introdurre un breve raccontino sulle origini del centro commerciale e di alcune interessanti storie visuali che lo riguardano.



il centro commerciale di cui appunto sopra.

2. Il centro commerciale nasce a Vienna, come Freud e Wittgenstein – e non è un caso – grazie a un architetto di nome Victor Gruen che cercò di resistere il più possibile nella sua città per emigrare finalmente negli Stati Uniti dopo l'*Anschluss* e stabilirsi a Los Angeles. Certo a Los Angeles di spazio non ne mancava, il *genius loci* era inesistente: era dunque l'habitat ideale per la creazione di una nuova mitologia. Gruen, inventa un modo per far fruttare il terreno desertico lungo le interminabili autostrade americane e soprattutto propone un'alternativa ad aria condizionata al caldo afoso della California, disegnando uno spazio che Reyner Banham definirà, con un geniale titolo di un suo libro, *The Architecture of the Well-Tempered Environment* del 1969: lo *shopping mall*,

Con un gesto tettonico inedito, nel 1949, Gruen progetta un parcheggio sopra il tetto di Milliron's, congelando architettonicamente la fluidità del passaggio tra le *highway* e il luogo deputato al consumismo. Gruen dichiara che Milliron è stato concepito per clienti che si spostano su quattro ruote piuttosto che su due gambe e negli stessi anni Richard Neutra costruisce, e non è un caso, la prima (e forse unica) *drive-in church*, una chiesa con mega parcheggio che differisce da un centro commerciale solo per la torre campanaria in stile minimal.

Questi centri commerciali, intuizioni di una mente straordinaria quale era quella di Gruen, esistevano già da 40 anni quando, all'alba del nuovo millennio (e anche qualche anno prima), i centri commerciali si sono mostrati a noi europei nella loro vera identità, punti di un immenso rizoma con il loro carico di spreco. L'idea di *spreco*, me ne rendo conto, è un problema collaterale rispetto all'etica della terra: quando facciamo crepare milioni di animali, preoccuparsi dell'ecologia, non è un delitto?. Ne riconosco i limiti, però mi interessa analizzare con te alcuni delle esemplificazioni artistiche dell'idea di spreco, che va a braccetto con il concetto di *abiezione*.

3. Bataille, inaspettatamente, sembra avere una passione per la decostruzione, come Jacques Derrida. Nella rivista *Documents*, pubblicata a Parigi solo per pochi numeri negli anni 1929-30, Bataille opera un cortocircuito tra testo e immagini, così che le immagini rivelino il loro potere nascosto, spesso distruttivo dell'estetica classica, per indagare il basso materialismo in opposizione all'ideologia pura, cristallina e "alta" dei surrealisti capitanati da André Breton. I documenti di cui ci parla Bataille sono quelli del mondo moderno in cui egli vive, gli stessi vicoli e passaggi descritti da Benjamin, gli stessi spettacoli e le gite domenicali dipinte da Georges Seurat, ma montati e descritti in maniera differente così da funzionare in maniera *eccedente*.

Tra le immagini che Bataille sceglie per illustrare l'abiezione, il degrado, lo spreco, l'entropia ce ne sono alcune del mattatoio della Villette di Parigi che, con la loro brutale semplicità, illustrano bene l'idea del retro del centro commerciale, sfavillante di luci e di offerte.

In una strada vuota, addossate al muro, stanno ordinate – come parti meccaniche uscite da una catena di montaggio – delle zampe. Così, semplicemente, sconvolgenti.

4. Bataille non era certo un antispecista ma stava usando un meccanismo di inversione critica delle immagini a fare da contraltare a un servizio fotografico pubblicato sulla rivista *Cahiers d'Art* nel 1928, nel quale si narravano e si illustravano "le magnifiche sorti e progressive" del moderno mattatoio che, spogliato di tutto il sangue e la disperazione, veniva proposto nella purezza architettonica delle sue forme moderne. Nel suo *Dictionnaire* associato alle immagini del macello pieno di cadaveri, catene, strisce di sangue a terra e attendenti anche loro lordi di sangue commissionate al fotografo Eli Lotar, Bataille traccia un parallelo tra il mattatoio e la religione attraverso il rituale del sacrificio che risulta nella "grandezza sconvolgente e lugubre" dei luoghi in cui scorre il sangue. I mattatoi sono associati da Bataille, in un delirio di ironia e sovversione, ai templi in cui si svolgevano i sacrifici di animali umani prima e non umani poi, non più edulcorati e santificati dalle foto in cui i referenti sono assenti (come nei banchi frigo) ma insozzati dal caos di parti e pellicce e occhi e sangue per cui la foto perde il senso dell'alto e del basso.

5. Ma è Denis Hollier che dà la più lucida interpretazione del meccanismo occulto di Bataille: "*Whereas the killing of the Minotaure is usually presented as a humanizing exploit by means of which a hero frees the city from whatever is archaic and monstrous, bringing society out of the labyrinthine age, for Bataille the sacrifice functions in an opposite manner: striking a blow at the organic imago, it opens the labyrinth up again*"<sup>15</sup>.

Il mattatoio è il luogo deputato dove la follia dell'era del labirinto si ripropone in tutta la sua insensatezza ma questa volta, come scrive Hollier, non c'è più nessuno che presenzia al sacrificio perché forse non c'è più nulla da salvare.

### Leonardo Caffo.

"Ci stiamo allenando"

1. Prima di dirti cosa stiamo facendo noi, per non morire, vorrei commentare un passaggio centrale del tuo discorso: "il mattatoio è il luogo deputato dove la follia dell'era del labirinto si ripropone in tutta la sua insensatezza ma questa volta... non c'è più nessuno che presenzia al sacrificio perché forse non c'è più nulla da salvare".

2. Il mattatoio è da sempre stata la più grande palestra del male. Sin dall'enorme e mostruoso complesso di Chicago, ben descritto da Upton Sinclair, il mattatoio rappresenta quel *non luogo* in cui è possibile provare tutta la perfidia umana. Per "provare", fai attenzione, intendo "mettere alla prova": comprendere fino a dove possiamo spingerci, come umani. Pensa che lo stesso Hitler si ispirò ai macelli per i suoi lager, e che l'elettroshock fu inventato da Ugo Cerletti dopo averne



<sup>15</sup> "Se l'uccisione del Minotauro è di solito ritenuta un'azione umanizzante per mezzo del sacrificio arcaico e mostruoso traghettando la società fuori del tempo labirintico, per Bataille il sacrificio all' *imago organica* apre di nuovo il labirinto.", in (Hollier 1992, pp. XII-XIII).

testato l'efficacia proprio sugli animali da macello. Non sto sostenendo, lo sai bene, un argomento kantiano (ingenuo e banale, diciamolo), per cui la crudeltà animale sia precorritrice di quella umana. Sto sostenendo che il mattatoio sia la crudeltà per eccellenza: quel complesso apparato architettonico in cui tutto è possibile, e in cui l'umano svela la sua ferocia arrivando perfino, come tu mi hai mostrato, ad allineare delle zampe come fossero oggetti qualunque.

3. Eppure, se questa crudeltà fosse normale, e dunque non crudele, alcune delle cose che sto per dirti non sarebbero giustificabili. Siamo nel 2013: ho provato a fare una cosa. Ho inserito su Google la parola "mattatoio" e ho scoperto, come immaginavo, che non esiste la pagina su Wikipedia. Tu mi dirai: cerca "macello". Fatto: nessuna pagina. La storia dei macelli la devi cercare bene, perché non hanno storia.

### **I macelli sono il luogo dove la storia si ferma.**

Si ferma perché nessuno ha il coraggio di raccontarla, e perché gli individui che passano al suo interno sono di due tipi "carnefici" e "carne": e, realizzata questa opposizione, tutto va smontato in fretta e furia come a Treblinka. Il dolore va occultato, affinché svanisca.

E allora, intanto, i macelli scompaiono dalle città. Prendi un cappotto estivo, e fai un giro serale nella tua Torino. Vicino via Santa Giulia, in centro, ci sono circa otto macellerie. Le ho contate mentre facevo la strada che porta dall'Università alla casa dove vivo, quando devo rimanere in Piemonte per lavoro. Otto macellerie, sempre piene di carne, di uova e formaggi. Mentre sei in giro, cerca un mattatoio. Se ci sono le macellerie, che vendono i prodotti del macello, dovranno pur esserci i macelli – non trovi?

4. Ovviamente, ammesso che tu mi abbia ascoltato, hai fatto un giro a vuoto. Perché i macelli, ormai da quarant'anni, sono stati relegati nelle periferie e nelle campagne. Non solo, sono stati anche ben camuffati, mascherati con nomi tipo "food industry".

Che motivo c'è di nascondere una cosa "normale". Normale è, per definizione, qualcosa di cui tutti possiamo fare esperienza, senza che questa esperienza sia di rilevante significato. Io non mi ricordo l'orario esatto di quando ho mangiato la caponata a Natale, ma ricordo quell'ora – le 15.03 – in cui visitati il mio primo, ed ultimo, macello.

5. I macelli sono il limite abissale della nostra specie. Chiunque dovrebbe visitarlo, ne uscirebbe sostanzialmente morto. Dopo, rinascerebbe a nuova vita. Ecco, dunque, la tua domanda: che cosa stiamo facendo noi per non morire? La risposta è semplice: stiamo viaggiando tra i macelli, ne stiamo narrando il dolore, stiamo cercando di dipingere con l'arte un mondo migliore, e di usare la filosofia per comprendere il perché di luoghi come questi.

Il macello è una palestra in cui alleniamo l'abitudine. In cui comprendiamo che possiamo davvero assuefarci a tutto: alla violenza, ai soprusi, agli omicidi ...

6. Il macello è architettura, e finalmente è possibile parlare in modo netto della relazione tra il potere e l'architettura. Delle *Twin Towers* che crollano portandosi via un periodo di pace, del muro di Berlino che crolla spazzando via il Comunismo e di quel macello di Chicago, da cui tutto ebbe inizio, che mostra che tutto è davvero possibile, se si è disposti alle *120 giornate di Sodoma*.

7. Veloce corre la mente ai terremoti, anche a quello che oggi ha spazzato l'Emilia, e a come le costruzioni siano in realtà la metafora più concreta di questa nostra umanità. Mentre crollano morale ed economia, anche i palazzi svengono sotto il peso del cemento.

C'è un quadro di Paul Klee, *Angelus Novus*, che Benjamin descrisse come metafora della storia: cammina su un mare di corpi morti, e guarda altrove. Ma nei macelli, senza storia, l'angelo di Klee non è mai passato, perché probabilmente vi sarebbe rimasto per sempre. Se l'arte non si fa carico di quel dolore, rimane vuota, e così la filosofia.

Questo nostro dialogo è la chiara testimonianza di questo dolore... stiamo facendo la nostra parte. Non possiamo morire, cara amica, perché dobbiamo prima dire della morte altrui. Dobbiamo sgravare la terra dal peso di un'architettura che è diventata violenza fine a se stessa.

Un giorno saremo liberi dal peso architettonico dei macelli, e si potranno disegnare finalmente nuove vie di fuga.

Nell'attesa, immaginiamone qualcuna.

### **BIBLIOGRAFIA**

Hollier, D., *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, MIT Press, Londra-Cambridge, 1992.  
Horkheimer, M., *Crepuscolo. Appunti presi in Germania*, Einaudi, Torino, 1977.

## UN PARCO D'ACQUA TRA DUE TERRE

Daniela Colafranceschi



Parlare di terre, è anche parlare di mare; del mare che gli appartiene e dei territori che ne limitano le sponde.

Paesaggio è entrambi, eppure pensiamo, vediamo al paesaggio molto più secondo la direzione 'dalla terra verso il mare' che per come dal mare il nostro paesaggio si percepisca. Per consuetudine, evidentemente, perché solchiamo i mari molto meno di quanto invece viviamo la vista del mare dalla terra, sta di fatto che quella frangia di mare vicino la costa, è una frangia -anche concettualmente- assimilabile a tutti quei territori intermedi, ibridi, diluiti tra quanto è ben connotabile e definito nella sua identità di territorio e quanto invece lo è ma fino a un certo punto. Qual è allora questo 'punto'? A quale distanza dalla costa il mare è ancora parte di quel territorio e quindi 'paesaggio'? Qual è quella linea che ne misura una sua differenza di identità e di 'percezione'? L'orizzonte, sappiamo è una linea fittizia che varia in funzione dell'altezza sul livello del mare dell'occhio che lo osserva, quindi, come altrimenti determinare fino a che punto possiamo parlare di 'paesaggio' nel caso di entità liquide'? E come e quanto i 'paesaggi liquidi' siano considerati nella dimensione di un loro 'governo' legislativo, sociale, normativo e soprattutto culturale?

Vorrei allora prendere un caso estremo e allo stesso tempo molto esplicito per scrivere alcune considerazioni sull'acqua, parlando appunto di terra, cioè delle terre che la separano: un 'parco liquido', o una 'piazza d'acqua', per come spesso lo identifico, nella familiarità che ormai mi lega alla sua geografia, lo Stretto di Messina.

Lo Stretto di mare come dispositivo per leggere, progettare il paesaggio che gli appartiene. Lo Stretto di Messina come dispositivo di interpretazione di distinte identità culturali e sociali.

Un dispositivo di traduzione e innovazione di un paesaggio che non è un paesaggio tradizionale.

Lo Stretto come paesaggio unico e particolare; come elemento che in sé ha specificità e caratteristiche; un paesaggio che si specchia, si fronteggia, che si chiama e si complementa attraverso il 'link' del suo mare.

Trovare una nuova e diversa ‘mappatura’ di questo ambito geografico, può diventare uno strumento di progetto per questo territorio. Categorie di percezione, lettura, valori interpretativi, come interazione tra il luogo e le persone che lo abitano; tra il luogo e tutti coloro che lo percorrono, come pensiero e ‘processo’ di progetto.

La narrazione dello Stretto di Messina, per come è stato ‘visto’ durante la storia, e vissuto nella contemporaneità, racconta di un viaggio e uno spazio al contempo, dei mille modi del suo attraversamento e della sua percezione.

Un paesaggio percorso, attraversato, nei movimenti di velocità molto diverse tra loro, tesse e restituisce le molteplici scale del suo paesaggio e della maniera di pensarlo, definirlo, reinventarlo.

Dall’Unità d’Italia a oggi, quello dello Stretto è stata considerata come una area ‘unita’ forse più da coloro che l’hanno attraversata e ‘viaggiata’ che da chi ne ha vissuto le sue sponde e le sue due regioni.

Sono stati ‘eventi’, strategie militari, navali, commerciali a far vedere questo stretto come uno spazio ‘positivo’ e non ‘negativo’: non quello che è tra due rive opposte, ma quello che queste rive le tiene unite.

“Lo Stretto è ‘in mezzo’, un terrain vague, una soglia, che consente di pensare l’attraversamento come un passaggio. Perché si tratta di un dispositivo? Perché una tale ‘porta’ che combina quattro orientazioni è singolare. Lo stretto combina due possibilità attigue con due direzioni remote, il piccolo cabotaggio del traghetto da costa a costa, con il lungo passaggio delle navi, da mare a mare. E’ un interruttore dove il locale e il globale stanno accanto, si incrociano e talvolta possono scontrarsi. Come in ogni buon dispositivo che si rispetti, nella ‘precipitazione’ di qui e altrove che uno stretto rappresenta si catalizzano avvenimenti, si riproducono scambi paradossali, e, soprattutto, si contrappongono logiche apparentemente inconciliabili (distanza/vicinanza; appartenenza/distacco; stabilità/fluidità; confronto/coesistenza)” (da: Franco La Cecla, Piero Zanini *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*. Bruno Mondadori, Milano, 2004).

L’acqua non è tutta uguale.

Il mare, così come la terra acquistano senso e significati in relazione alle geografie a cui appartengono. Quanto più una distanza che separa le coste diminuisce, tanto maggiore è il grado di relazione che tesse tra le sue sponde. Gli stretti di mare in questo senso, sono spazi di tensione e relazione del tutto speciali.

Sono ambiti unici e vorrei aggiungere ‘uniti’. Il loro identificarsi come unità è forse definita più dall’uso, dal passaggio, dal viaggio, dalla visita e dalla vista di questo luogo, che da coloro che lo vivono e vi appartengono.

L’acqua, per queste geografie, agisce come potente fattore identitario.

“Ci interessa mostrare attraverso l’esplicita ricerca di differenti dimensioni di scala, l’utilità di una comparazione che indichi come nel tempo e nello spazio, l’acqua possa agire come potente fattore di configurazione identitaria, come elemento aggregante, materiale e simbolico, di intere civiltà, come marcatore decisivo della realtà e della rappresentazione dei diversi mondi in cui gli uomini si trovano a vivere” (da Vito Teti, *Storia dell’acqua. Mondi materiali e universi simbolici*. Donzelli ed. Roma, 2003).

E’ da questo presupposto, dallo Stretto come una unicità e unità di paesaggio che vorrei esprimere il perché parlare di acqua come concetto moderno, aiuti a configurare l’identità del paesaggio. Spiegare perché uno spazio di acqua, come lo Stretto, sia un prodotto culturale, sia un paesaggio, funzioni come ‘dispositivo’, e farlo secondo questo filo conduttore, seguendo le tensioni e le relazioni che questo elemento – il mare – ha generato.

Vorrei provare a sviluppare queste considerazioni, usando tre ‘quote’ di lettura di questo spazio: la quota del mare, delle città costiere e del territorio collinare, ripercorrendo come sia stato percepito e vissuto questo importante ‘link’ che è il mare dello Stretto in alcuni momenti ‘topici’ della sua storia.

### **La quota del mare, dell’acqua.**

I ‘Grand Tour’, evitavano per la maggior parte degli itinerari l’attraversamento dello Stretto, isolando la Calabria dalla traiettoria compiuta in nave da Napoli verso Palermo da intellettuali, scrittori, artisti che trovavano sulle guide Baedeker informazioni piuttosto vaghe e sintetiche di questo luogo; ma certamente l’idea e la realizzazione dei Tour era una espressione di una volontà di conoscenza che dal centro e nord Europa si spostava verso sud. Un itinerario di scoperta verso sud, cioè a scendere.

L’Unità d’Italia, ha seguito in questo caso un itinerario a salire, per quanto anche qui, Garibaldi non attraversò lo Stretto ma sbarcò con ‘I Mille’ sulla costa ionica della Calabria.

Atteso per il 19 agosto sulla costa di Reggio, sceglie invece un tragitto più lungo e sbarca sulla spiaggia di Melito Porto Salvo, per poi prendere la città il 20 e 21 agosto, vincere l’esercito borbonico a Soveria Mannelli e da lì proseguire in Basilicata.

Durante tutto il Novecento e soprattutto dopo il secondo conflitto mondiale, anche qui l’aumento demografico determina il fiorire di molti centri urbani lungo le coste, e un incremento del rapporto di transito dello Stretto.

Anche alla scala minuta delle imbarcazioni da pesca - un’attività storicamente fondamentale per questa area - si incrementa la specializzazione di tecniche e imbarcazioni del tutto originali e tipiche.





Questa acqua, questo tratto di mare assume viepiù il ruolo strategico di infrastruttura per lo spostamento. Molto in relazione al controllo marittimo militare di questa area strategica, e successivamente alla dotazione di linee marittime per il trasporto pubblico, civile e mercantile.

Così come la mobilità ha profondamente ampliato e trasformato il concetto di spazio pubblico e potenziato la qualità urbana degli ambiti di sosta e di scambio nella città, così avviene per questa grande piazza liquida che è lo Stretto di Messina.

E' la fitta rete dei traghetti e degli aliscafi, dei treni carichi sulle navi, dell'acqua solcata da navi mercantili, militari, da crociera, da pesca, turistiche, ad imprimere nella retina di chi 'viaggiava' e chi viaggia questo pezzo di mare, come fosse un tessuto cucito tra due coste dal filo delle traiettorie che que-

sto territorio lo tengono insieme. Che questa sia acqua, sembra essere solo un incidente. Di fatto è una grande piazza, una pianura marina, un grande parco.

Lo Stretto è e continuerà ad essere uno spazio attraversato in senso longitudinale, trasversale, obliquo, sinuoidale e circolare, secondo funzioni, velocità e mobilità differenti e molteplici.

E' un ambito di 'soglia' che permette di pensare l'attraversamento come 'passaggio'. Penso al Transito trasversale e alle peregrinazioni costanti e continue, laddove la vita delle persone si incontra.

Il 'popolo dello Stretto' così come definito nel lavoro fotografico di Maria Rosa Russo è fatto di studenti, turisti, camionisti, abitanti della Sicilia che tornano dal loro lavoro in Calabria ed abitanti calabresi che tornano dal loro lavoro in Sicilia; ancora una volta 'reti' di flussi, tessiture di vite e il susseguirsi di passaggi. Anche questo incrociarsi di ragioni minute è già una conseguenza del 'dispositivo' che questa acqua genera.

"è un punto notevole dove stasi e flusso coesistono. Lo stare e il fluire come due modelli di percepire lo spazio, eppure due aspetti di uno stesso modello" (P.Z. e F.LC, op.cit.)

### La quota delle città

"Passaggio di mare obbligato, in un verso, lo stretto è, nell'altro verso, un esempio importante di una zona di interazione e di relazione, una "zona di contatto" che si allarga e si restringe a seconda delle tensioni che agitano le sue sponde, e il luogo di un inevitabile faccia a faccia tra identità (individuali e collettive, quindi, comunità, società, culture) spesso in una relazione di potere tra loro più o meno fortemente asimmetrica." (P.Z. e FLC, op.cit). Due le città importanti Messina e Reggio Calabria, molti i centri urbani che a questa geografia così articolata appartengono.

E' la quota della vita sociale più densa, è la quota che permette la vista dell'altro lato. E' la quota da cui si apprezza quello che sul mare avviene. Tornando alla scala delle barche da pesca, è da qui che si tessono le reti di una griglia virtuale di segni che come un 'catasto' del mare regolava le pertinenze per ogni pescatore.

Una geometria astratta e intangibile, eppure percepibile, dagli occhi vigili delle donne, affacciate alle loro finestre e ai balconi delle loro case.

E' dalla città che possiamo davvero intendere la scala sempre più imponente delle navi 'cargo' o dei giganti da crociera.

Ma questa è anche la quota della 'ricostruzione'.

Anche la tragedia – come quella del terremoto del 1908- ha contribuito molto a costruire una 'identità' comune tra queste due sponde.

E' stato scritto che il terribile terremoto del 1725 – nell'immensa estensione del territorio coinvolto dal sisma – è quel drammatico evento che ha inciso molto nel costruire l'idea di Europa, la coscienza di una identità europea.

(Certamente non sarebbero d'accordo in Marocco, vista la quantità di targhe affisse sulle pareti di Fez o Meknes che ci ricordano di quanta distruzione provocò il terremoto di Lisbona anche a quelle latitudini)

Per una drammatica analogia, la tragedia del 1908 e lo tsunami ad esso conseguente, sono stati un elemento di 'incontro' di queste due città, di Reggio e di Messina, che hanno ancora una volta visto allo Stretto come unità. L'acqua è stata la protagonista di questo dramma, l'acqua ha portato una disperazione comune, e poi il soccorso, e poi la rinascita, condividendo in maniera analoga su queste due sponde il lento recupero di due identità urbane.

Come se la ricostruzione di una propria identità trovasse nell'altra sponda un processo di attestazione e riconoscimento. "L'uomo è attratto dall'alterità oltre il confine. Per ritrovare se stesso per recuperare un equilibrio



divenuto precario sente il bisogno di conoscere l'Altro, di ritrovare la sua identità a partire dalla differenza. Non esiste un io senza l'Altro, un io per riconoscersi, ha bisogno di un tu. L'identità si forma proprio nel rapporto con l'Altro, in un processo fatto di rispecchiamenti e riconoscimenti, di separazioni e di incontri. (E' lo spostarsi da un luogo all'altro che sviluppa una coscienza delle differenze. Gli stessi confini sono fatti per essere oltrepassati, sono eretti da coloro che li attraversano, per includere o escludere l'Altro). Percependo l'ignoto, l'assolutamente Altro, si determina la differenza e quindi l'identità". ( in: Giovanni Sole, "Il tabù degli stretti: il mito di Scilla e Cariddi" Storia dell'acqua Mondri materiali e universi simbolici. Donzelli ed. Roma, 2003 )

Reggio e Messina sono terrazzamenti urbani che si affacciano al mare: l'immagine dello Stretto si apre secondo squarci visivi trasversali alle curve di livello .

Dalle pendenti delle città, dal tessuto edilizio geometrico e regolare, un pettine di profondi cannocchiali visivi traggono il mare secondo il ritmo di una sequenza ordinata di fasci paralleli.

L'occhio percorre l'analogo tracciato che qui hanno le fiumare.

Ma, cosa più importante, lo Stretto consente di vedere dall'altro lato!

E' la via d'acqua necessaria per legare, sovrapporre, filtrare, specchiare, la transizione da una parte all'altra. E' questa acqua che ancora una volta, permette di ritrovarci attraverso l'altro. E' appunto, lo spessore che rende la propria identità una differenza.



Eppure le città, questo mare, lo hanno rifiutato, riservando la linea delle sue coste a quanto fosse utile occultare, allontanare, negare: magazzini abbandonati, discariche, terra di riporto, costruzioni abusive, aree militari in disuso, infrastrutture obsolete, baracche; realtà di abbandono e marginalità. Sono ambiti da sottrarre alla vista, sono 'il retro', il residuo, quello che è bene non si veda e non si sia costretti ad accettare.

E' come se questa linea, questo spessore a ridosso del mare fosse già altro dalla città. "Il fronte marittimo a cui le città industriali e portuali hanno tradizionalmente dato le spalle e dove non a caso passavano spesso le vie dei treni merci, si è trasformato nell'ultimo quarto del Novecento in una lussuosa facciata ed emblema, icona dei più riusciti processi

di 'gentrification' urbana" (Joan Nogué, "Sky(back)line" in: Altri Paesaggi, Franco Angeli 2010)

L'intenso consumo dello spazio costiero, in una urbanizzazione caratterizzata da una discontinua alternanza tra tessuti residenziali, ambiti coltivati, spazi residuali, interventi spontanei, ha provocato un profondo degrado ambientale, che interessa anche il sistema trasversale delle fiumare, così come l'abbandono delle pratiche agricole, imponendo oggi un intervento di politiche adeguate, strategiche, quanto mai urgenti.

### La quota delle colline

Il livello delle colline è quello dell'agricoltura, quello della pastorizia, di una economia povera.

E' lo Stretto percepito dai contadini, dai pastori, dagli abitanti di quartieri che sono andati via via colonizzando i terreni agricoli. Anche qui, tornando indietro nel tempo, l'apprezzamento del paesaggio dello stretto come spazio "unico", percepito come geografia di un territorio complesso, composto di terra e acqua è dato dal livello delle strategie difensive di questa area, con l'edificazione del sistema di fortificazioni post-unitarie ( i cosiddetti forti umbertini) realizzati sullo Stretto tra il 1862 e il 1914.

"Sin dai primi anni successivi all'Unificazione, (lo Stretto) era stato oggetto di dettagliatissimi studi strategici ad opera di numerose Commissioni tecniche costituite da alti ufficiali dell'Esercito e della Marina che, nel corso di quasi un trentennio, avevano dato vita alla produzione di un'enorme quantità di disegni, piante topografiche e preventivi di spesa per le opere e gli armamenti.

Gli studi e i progetti riferiti alla realizzazione di opere permanenti e occasionali per la difesa dello Stretto di Messina, si susseguirono dal 1862 al 1914, in una continua revisione e scelta dei siti, in funzione dei continui progressi delle artiglierie che diventavano sempre più potenti e, conseguentemente, dell'evoluzione dei sistemi difensivi e d'attacco." (Massimo Lo Curzio, Vincenzo Caruso, La Fortificazione Permanente dello Stretto di Messina, EDAS, Messina, 2006).

Le batterie dei forti - 22 in totale, di cui 13 sulla costa siciliana e 9 sulla costa calabra - costituiscono un dispositivo unico di traguardo ottico del paesaggio dello Stretto: ancora una volta è l'acqua che consente la reci-



procità degli sguardi. La condizione dell'affaccio su questo specchio di mare lo rende luogo della percezione totalizzante.

“Il Sistema difensivo dello Stretto risulta unico nel suo genere perché, a differenza di quelli italiani ed europei, non ha come oggetto la difesa della città, bensì lo specchio d'acqua dello Stretto, con una cinta di forti che, partendo a sud da Forte Cavalli (ex Batteria Monte Gallo), gira intorno a Messina, si estende a nord fino a Punta Faro, attraversa il mare e ritorna a sud, sulle colline della costa calabra, fino a Reggio”. (MLC, VC, op.cit.)

Scrivono Denis Cosgrove: “La tecnologia militare ha aumentato l'importanza della visione come il mezzo principale di esplorazione dello spazio. La guerra ‘convenzionale’ si riferisce in realtà alle forme del combattimento militare sviluppate nei paesaggi agricoli dell'Europa Occidentale (è infatti da qui che deriva il termine “campagna”). I paesaggi militari si potrebbero considerare come ‘espressione più pura del paesaggio tipicamente moderno, le cui forme vengono determinate per divisioni spaziali lineari, chiaramente delimitate da una visione che è uniforme e pratica di esclusione. L'espressione più coerente di questa territorialità è lo stato nazione, alla cui base iniziale era il concetto di collettività sociale espresso in un concetto ecologico di carattere di nazione applicato alla terra. Dalla sua apparizione nella lingua inglese alla fine del secolo XVI, questo uso si è subordinato sempre a quello del “paesaggio come un area di terra visibile dall'occhio umano da una posizione strategica” (in: Denis Cosgrove: *Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista*. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, N° 34, 2002)

Ma, la quota delle colline è anche quella dei molti quartieri abusivi, che costellano questa realtà geografica. Un aggettivo – abusivo - che definisce un sistema di costruzioni illegali, quartieri generalmente con connotazioni negative, di assetti informali su terreni marginali, cioè quartieri non propriamente belli. Qui invece – come per esempio l'area di San Sperato, sono invece bellissimi anche perché, per paradosso, godono di uno dei panorami più apprezzati al mondo.

Ebbene dunque, lo Stretto è uno spazio libero e aperto; è uno spazio complesso perché include valori tradizionali di uso pubblico e qualità estetiche del tutto antagoniste quanto eccezionali.

Lo Stretto è come un giardino, un parco pubblico, un sistema di spazi e di paesaggi diversi. Qui più di ogni altro luogo, il paesaggio è anche passaggio.

È un ambito ‘scambiatore’ di relazioni e valori urbani tra le città a cui appartiene e di cui disegna le geografie. È uno spazio definito da ‘reti’, attraversato, percepito, controllato, e proprio per questo fortemente ‘vincolo’ tra città e territorio. È un ibrido perché è un territorio costituito da acqua e terra; è – sembra un gioco di parole - un “territorio di mare”. È un parco perché non cessa di mediare la relazione tra ambiente e città. Perché espressione di interrelazioni, perché ‘dispositivo’.

È del 2003 la delibera del Consiglio Comunale di Venezia che ratifica l'Istituzione del ‘Parco della Laguna’, il cui scopo – si legge nel decreto – è la “tutela e la valorizzazione ambientale e socioeconomica della Laguna Nord di Venezia, sulla quale l'Amministrazione Comunale intende istituire un Parco di “interesse locale”.

Compito principale dell'Istituzione “Parco della Laguna” – cito solo due punti - è “la valorizzazione ambientale e socioeconomica dell'area della Laguna Nord, attraverso la definizione e la promozione di usi compatibili con la salvaguardia delle valenze naturalistiche, archeologiche, storiche e culturali dei luoghi (...), inoltre “l'Istituzione deve promuovere e diffondere conoscenze ed informazioni relative al territorio della Laguna Nord anche attraverso il coinvolgimento e la partecipazione attiva delle comunità locali, sia in fase di progettazione che di gestione delle iniziative, al fine di rafforzare consapevolezza, identità e responsabilità delle stesse”. (da: <http://www.parcologunavenezia.it> )

Sul piano della distanza metrica tra le due sponde, - che esiste solo sulla superficie astratta della carta geografica – le due rive dello Stretto sono saldate, perché l'acqua tesse la relazione che tra le due coste racchiude.

“Il problema centrale per salvare il paesaggio dello Stretto è di capire che solo alla scala di questo comprensorio nella sua totalità si potranno porre correttamente delle azioni di salvaguardia e che queste azioni non potranno condursi senza altre azioni concomitanti, di gestione e di innovazione. La popolazione delle due coste, che supera il mezzo milione di abitanti, vive questa vocazione in modo riduttivo, restando di fatto nella mentalità di una somma di piccole e medie città periferiche, che fanno capo a baricentri regionali lontani. Ponte o non ponte lo Stretto è una realtà culturale che unisce, non separa. Io credo che stiamo parlando di un paesaggio semiurbano semirurale, un habitat tipico del nostro tempo. (Franco Zagari *Lo stato della bellezza* in *Un'Idea di Città*, aprile 2009)”

La Convenzione Europea (CEP, Firenze 2006) esprime bene la necessità di pensare al paesaggio non in riferimento a singole parti di pregio del territorio, ma all'intero territorio e alle sue risorse, come esito della secolare influenza delle culture che qui si sono succedute e stratificate.

Questa nuova istanza, porta con sé due conseguenze fondamentali: la prima, è che lascia dunque intendere, estendere – e ribaltare - un concetto di ‘paesaggio di qualità’ verso l'idea di ‘qualità del paesaggio’: qualità, evidentemente, di tutto il paesaggio, in quanto prodotto, immagine scritta sul suolo di una società e di una cultura.

La seconda è che individua nel paesaggio un ambito che di per sé non è omogeneo.

Dunque il paesaggio è una entità mista, complessa, ibrida; è un sistema aperto, per il quale non esistono confini, limiti, bordi e dove non si distingue un dentro da un fuori.

Cito dalla Convenzione:

art.2: " Fatte salve le disposizioni dell'art 15 la presente convenzione si applica a tutto il territorio delle Parti e si riferisce agli spazi naturali, rurali, urbani, e peri-urbani. Essa comprende i paesaggi terrestri, le acque interne e marine. Essa riguarda sia i paesaggi che possono essere considerati come eccezionali, sia i paesaggi della vita quotidiana che i paesaggi degradati". Solamente e fino a qui, l'acqua è trattata dalla CEP, eppure una Convenzione così importante e in qualche modo rivoluzionaria per la dimensione del progetto europeo di paesaggio.

Credo che il tema dell'acqua, di questa acqua non debba essere così facilmente 'liquidato' - è il caso di dirlo senza specificazioni e accezioni necessarie per connotarne la qualità. Mi piacerebbe che l'idea di un Parco dello Stretto ribadisse che l'acqua è un prodotto culturale, così come il paesaggio.

E' vero, l'acqua dei fiumi e dei laghi, è parte integrante del paesaggio, del territorio, eppure il paesaggio, nel caso del mare, si ferma lì, lungo la linea di costa delle nostre regioni.

Nel Diritto Internazionale si riconoscono le acque territoriali ( o 'mare territoriale'), dentro una fascia di 12 miglia di distanza dalla costa, poi le 'zone economiche esclusive' che sono quelle entro le 200 miglia; e ancora le 'acque internazionali', quelle 'navigabili', quelle 'interdette', quelle 'di pertinenza' e così via.

Eppur tuttavia, qual'è la giusta distanza? Qual è, per il paesaggio, la zona di pertinenza? A quanti metri dalla costa siamo ancora in grado di sostenere e percepire le tensioni che come fili ci attaccano e ancorano alla terraferma? Dobbiamo, questi fili essere in grado di leggerli ed interpretarli.

Saper definire cioè quel margine di 'rispetto', quello spessore imprescindibile che permette di mantenere ferma una relazione con il suo territorio; 'misurare' su valori di qualità e identità, la distanza -ma quindi la relazione- che dal mare, l'acqua è ancora in grado di tessere con la sua terra.

In questo caso e prendendo a prestito un'affermazione già molto usata è proprio lo 'Stretto indispensabile' a dimostrarcelo.

### **Bibliografia**

Colafranceschi D., *Per un parco (antropico) dello stretto come nuovo paesaggio*, in M. Pugliese (a cura di) *Parchi Antropici*, Libria, Melfi, 2010.

Cosgrove D., *Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista*, in «Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles», n. 34, 2002.

La Cecla F. e Zanini P., *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

Lo Curzio M. e Caruso V., *La Fortificazione Permanente dello Stretto di Messina*, EDAS, Messina, 2006.

Nogué J., *Altri Paesaggi*, Franco Angeli, Milano 2010.

Russo M. R., *Tra N sito. Stretto di Messina: itinerario tra due coste*. Gangemi, Roma, 2004.

Teri V. (a cura di), *Storia dell'acqua Mondì materiali e universi simbolici*, Donzelli, Roma, 2003.

Zagari F., *Lo stato della bellezza*, in «Un'Idea di Città», aprile 2009.

## LA LINEA TRA

Fabio Manfredi

Line

*Surface engraved with a narrow stroke, path imagined between two point.*

*Of singular thickness, a glib remark, a fragment, an unfinished phrase*

*It is any one edge of a shape and its contours in entirety*

*Melody arranged, a recitation, the way horizons are formed*

*Think of leveling, snaring, the body's disposition (both in movement and repose)*

*It has to do with palms and creases, with rope wound tight on someone's hand, things resembling, draw marks: a suture or*

*mountain ridge, an incision, this width of light*

*A razor blade at a mirror, tapping out a dose, or the churn of conveyor belts, the scoured, idling machines*

*A conduit, a boundary, an exacting course of thought. And here, the tautness of tent stakes, earth shoveled, the depth of a trench*

Matt Donovan

La linea è un elemento astratto, ambiguo, difficile e la poesia di Matt Donovan cattura perfettamente la profusione e la confusione delle associazioni che vengono in mente pensando al suo significato.

È ancora più complesso definire la giacitura e il significato della linea immaginaria che divide la terra e l'acqua poiché ancora più incerta, indecisa, instabile. Su questa riga tutto è flessibile e ambiguo, le cose si sovrappongono e si confondono costantemente generando preziosa diversità.

Come osserva Predrag Matvejević<sup>1</sup>, il mare nel suo continuo movimento si comporta come “*un cerchio di gesso*”, la costa ne segnala il margine per un attimo, per poi cancellarlo subito dopo, e ogni volta disegnarne uno differente. Si comportano come cerchi di gesso anche fumi, laghi, canali.

Ma la linea tra terra e acqua non racconta solo dell'articolato e incerto rapporto tra due ambiti naturali diversi, ma anche quello più complesso tra l'uomo e il paesaggio.

Su questa linea, definita dalla geografia, dal tempo, dalla natura, dove risiede una grande ricchezza biologica e ambientale, l'uomo ha iniziato a costruire il suo spazio secoli fa ma ora è stato superato quel valore ‘soglia’ di trasformazione che ne ha compromesse vulnerabilità e rigenerazione.

Azioni antropiche ‘ignoranti’ hanno accumulato su questa frangia sensibile tutte le problematiche relative all'uso sommario del territorio restituendoci un paesaggio fortemente antropizzato, profondamente modificato e modellato, violentemente compromesso.

La linea tra terra e acqua è stata sottoposta nel corso degli anni alla violenza ‘necessaria’ di opere infrastrutturali come dighe, barriere, argini, ponti, ferrovie ed è stata meta privilegiata per pratiche ancora più perverse in nome della produttività economica; tecniche di produzione agricola, forestale, industriale e mineraria e altre prettamente urbanistiche relative a trasporti, reti, turismo, attività ricreative continuano a pregiudicare questo paesaggio già precario ed effimero.

Le città premono ridisegnando una nuova linea incurante e insensibile alla fragilità del sistema ambientale costiero, fluviale e lacustre provocando dissesti idrogeologici, erosioni di coste e sponde, alluvioni e smottamenti. Negli anni le tracce si sono sovrapposte in maniera drammatica determinando una pressione urbanistica fortissima.

Per questo e molti altri ambiti critici, la nuova ‘etica’ del paesaggio suggerisce oggi un recupero ecologico, eco-sostenibile, eco-compatibile.

Sempre più spesso paesaggio è sinonimo di ambiente.

Da tempo ci si s'interroga sulla necessità di un cambiamento che dal disastro urbanistico più recente porti ad un nuovo modello di sviluppo realmente sostenibile.

Secondo la Commissione Brundtland<sup>2</sup> fondata nel 1987, sostenibilità “è ciò che soddisfa i bisogni del presente senza compromettere la capacità delle generazioni future di soddisfare i propri bisogni”, combinando in modo ideale ambiente, cultura ed economia nella società.

In “*Steady-State Economics*”<sup>3</sup> del 1977, Daly Herman definiva invece la sostenibilità come “quel processo in cui il capitale naturale e quello prodotto dall'uomo sono complementari (...) dove entrambe le parti sono mantenute intatte (separatamente o congiuntamente ma con proporzioni fissate) perché la produttività dell'una dipende dalla disponibilità dell'altra”.

Sempre più spesso tutela del paesaggio è sinonimo di ecologia.

<sup>1</sup> P. Matvejević, *Breviario mediterraneo*, Garzanti, Milano, 1991.

<sup>2</sup> *Il rapporto Brundtland* (conosciuto anche come *Our Common Future*) è un documento rilasciato nel 1987 dalla Commissione mondiale sull'ambiente e lo sviluppo (WCED) in cui, per la prima volta, viene introdotto il concetto di sviluppo sostenibile.

<sup>3</sup> Daly E. Herman, *Steady-State Economics*, Freeman, London, 1977.

La *Convenzione per la conservazione della vita selvatica e dell'ambiente naturale in Europa* (Berna, 19 settembre 1979), la *Convenzione sulla diversità biologica* (Rio, 5 giugno 1992), la *Convenzione riguardante la tutela del patrimonio mondiale, culturale e naturale* (Parigi, 16 novembre 1972), la *Direttiva Habitat (21 maggio 1992)*, la *Rete Natura 2000*: la relazione tra ecologia e paesaggio è oggetto di forum, discussioni teoriche, approfondimenti scientifici, testi giuridici. Si auspica con accordi internazionali e documenti d'indirizzo dell'Unione Europea una sempre più stretta correlazione tra studio dell'ambiente e paesaggio.

Sempre più spesso “sostenibilità”, “ecologia”, “ambiente” sono nuove *Key words* con le quali certificare la validità di un progetto, di una strategia o di una politica.

La *Convenzione Europea del Paesaggio*, punto di riferimento importante per la tutela e il progetto del territorio, definisce la gestione e lo sviluppo del paesaggio come “le azioni volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio al fine di orientare ed armonizzare le trasformazioni dovute alle evoluzioni sociali, economiche ed ambientali”<sup>4</sup>.

Contemporaneamente si registrano nel mondo, numerose sperimentazioni in questa direzione. Autorevoli star come *Turenscape* o *James Corner Field Operations* reiventano il campo di applicazione dell'architettura del paesaggio, riconvertendo - con velleità etiche prima che estetiche - brani di territorio deturpato, abbandonato, compromesso, in oasi di nuova natura.

Pur essendoci una sostanziale differenza tra l'approccio americano o asiatico e quello europeo, tra l'idea americana che l'ecologia sia la nuova opportunità per creare una ‘contemporanea’ organizzazione culturale, e l'enfasi - tutta europea - di comprendere e organizzare processi sociali, economici e politici alla grande scala, si rilevano l'atavica necessità di biodiversità e libera contaminazione del *Terzo Paesaggio*<sup>5</sup> teorizzato da Gilles Clément e la pratica “*Solo con naturaleza*”<sup>6</sup> suggerita dalla Biennale del Paesaggio di Barcellona del 2003.

Ovunque si registra il desiderio di discutere ed esplorare i confini di nuovi e diversi approcci alla natura per approfondire gli atteggiamenti progettuali ed estendere il concetto di lavorare con i processi naturali e le loro idiosincrasie, con l'obiettivo ultimo della sostenibilità e dell'ecologia.

Certamente il paesaggio non è una risorsa rinnovabile, si consuma ogni volta che viene attuata una trasformazione incurante e indifferente alle ‘regole’ sottese che ne hanno guidato l'evoluzione, regole scritte (leggi, norme), e non scritte (processi fisici-biologici-sociali).

L'insieme delle azioni ‘ignoranti’ ha condotto a una perdita, anche sostanziale, della capacità di autorigenerazione del territorio, aumentando in modo incontrollato la vulnerabilità di quegli ambiti di limite più sensibili alle alterazioni e ai cambiamenti come la linea tra terra e acqua.

Come ‘bene’ non rinnovabile, il paesaggio sensibile va certamente tutelato, ma indubbiamente tutelare una risorsa non significa mantenerla immutabile come oggetto in un museo né tanto meno riproducendo ‘*Truman Show*’ di finte nature in serie.

Molti approcci ecologici oscurano, spesso attraverso una falsa dimensione ‘naturale’, gli aspetti più immateriali del paesaggio, i valori storici, culturali, precisamente localizzati ma non sempre colti dall'interprete paesagista.

“Paesaggio designa una parte di territorio così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere risulta dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”<sup>7</sup>.

Il nuovo corpus legislativo della CEP sottolinea che paesaggio è ciò che viene percepito come tale dalla popolazione e che dunque non ci sono categorie o classi ma solo una necessaria e sufficiente condizione di condivisione; auspicando una sensibilizzazione sociale come motore di una rinnovata identità culturale investe il progetto paesaggistico del ruolo di programma di partecipazione, il ruolo di generatore e catalizzatore ‘del’ e ‘per’ il paesaggio in grado di produrre una visione estetica esplicita, di conquistare una voce, un vocabolario, di educare.

Conservare il paesaggio significa quindi attuare politiche e strategie mirate al mantenimento di quelle strutture fisiche e di quei processi che possano continuare a garantirne un'evoluzione in accordo con le regole non scritte della natura e con quelle scritte dell'uomo, delle sue esigenze e del suo *modus vivendi*. Significa quindi leggere e interpretare, per poi indicare scelte coerenti e compatibili, con il territorio e con la popolazione, ovvero con il paesaggio che è la relazione che li lega. Non è determinante il maggiore o minore grado di naturalità, quanto la capacità di ogni parte di entrare in sinergia con il resto, quanto un singolo elemento (un albero, un argine, una zolla di terra) riesce a instaurare relazioni con gli altri elementi (la città, la strada, l'uomo).

Piuttosto che procedere per soluzioni puntuali che, pure offrendo qualità, non garantiscono certo una risposta valida alle esigenze ambientali, la nuova ‘etica’ suggerisce di sperimentare sistemi ovvero strategie di riqualificazione pianificata su più fronti che, partendo dalla linea, diventano vero dispositivo detonante di un valore paesag-

<sup>4</sup> *Convenzione Europea del Paesaggio*, Articolo 1 – Definizioni.

<sup>5</sup> *La Bienal Europea de Paisaje 2003* “Sólo con naturaleza”.

<sup>6</sup> G. Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet. Macerata, 2005.

<sup>7</sup> *Convenzione Europea del Paesaggio*, Articolo 1 – Definizioni.

gistico più ampio. Per contrastare le specifiche condizioni di degrado ambientale è necessario ricercare qualità diffusa e non puntuale, attraverso una valorizzazione delle risorse endogene del territorio e delle sue potenzialità inesprese garantendo duttilità e predisposizione al cambiamento e all'adeguamento, attraverso un'estetica che possa assecondare la contaminazione della natura, l'eterogeneità, senza scadere nella ricerca frenetica di una finta natura.

Come suggerisce Andreas Kipar "la sfida è non fare un singolo intervento ma progettare l'insieme. (...) La gente non cerca qualcosa di bello da guardare ma uno spazio nel quale essere attiva"<sup>8</sup>.

Un paesaggio costituito da spazi interstiziali diversi, eterogenei, accomunati dalla diversità biologica ed ecologica non garantisce necessariamente un valore culturale, sociale, estetico, non assume necessariamente il valore di paesaggio.

Piuttosto che riserve, endemismo, corridoi biologici, la società si riconosce nei parchi, nei giardini e nei spazi aperti e pubblici nei quali condividere la bellezza e il fascino della natura. Il paesaggio ha senso se diviene esperienza vissuta, percepita, condivisa. Il suo valore non può essere quantificato in dati analitici relativi alla superficie di verde o alla quantità di alberi. Valorizzazione del paesaggio vuol dire innanzitutto accrescere esteticamente e ambientalmente le potenzialità dei luoghi, contemporaneamente valorizzarne e progettarne l'identità.

I paesaggi sensibili come la linea tra terra e acqua credo siano il *terrain vague* dove tutte queste problematiche contemporanee risiedono e dove si può giocare la più importante partita per ricostruire o, accettando il suggerimento di Kipar, "costruire senza costruire"<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A. Kipar, *Vi spiego che cos'è la Green Landscape Economy* in «I rapporti annuali dei giornali dell'arte e dell'architettura», novembre 2012

## THE PALE BLUE DOT

### Architettura/Terra: il grande disegno e il limite della conoscenza

Vincenzo Ariu

*“Non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi, (...), l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi”.*  
Italo Calvino, Palomar, 1983

In *The architecture of the jumping universe*<sup>1</sup>, saggio del 1999, Charles Jencks riflette sui fondamenti delle nuove teorie architettoniche degli anni '90 del secolo scorso; cerca il fondamento disciplinare immutabile e sembra trovarlo nel legame tra il fare architettura e la consapevolezza epistemica delle civiltà del passato: "... sin dai tempi delle piramidi, (l'architettura) è stata sostenuta e permeata da una coscienza cosmica. Anche nei villaggi neolitici, e nelle caverne che risalgono a oltre 30.000 anni fa, ha prevalso questa più ampia prospettiva. Gli architetti Cinesi e Indù basavano il progetto delle piante e dei dettagli sulla cosmologia allora conosciuta: Vitruvio, nella Roma pre-cristiana auspicò un'architettura basata sugli standard scientifici ed universali allora correnti.”<sup>2</sup>

L'architettura, ma forse ognuna delle declinazioni dell'arte, è legata sin dalla sua origine a un presunto fondamento assoluto che di volta in volta è stato interpretato dalle geometrie cosmiche, le congetture cosmologiche, etc. trasfigurazioni di un'Entità assoluta. Un fondamento che lega e ha legato i limiti della conoscenza delle leggi della natura e la pragmatica del vivere delle persone nella terra, rintracciabile probabilmente, malgrado la critica al pensiero metafisico, anche nel concetto di abitare heideggeriano, la quadratura, *Geviert*, lo stare sincronico del cielo, della terra dei divini e dei mortali, (secondo Severino la totalità dell'andirivieni delle cose<sup>3</sup>). L'idea di fondo è considerare il progetto come uno strumento della conoscenza, alla ricerca dei suoi limiti, relazionato al problema ontologico.

Ma, l'obiettivo di Jencks è un altro. È cercare il fondamento teorico delle derive sperimentali dell'architettura contemporanea ed in esso riscoprire quei valori che spesso, oggi, sono stati soppiantati da simboli mediatici vacui, incapaci di resistere al tempo.

#### Le illusioni metaforiche della contemporaneità

La pluralità linguistica permane nei "reduci" del *Post-Modern* e Charles Jencks lo conferma. *The architecture of the jumping universe* (l'architettura dell'universo saltellante) coglie, nel metodo degli architetti più noti e sperimentali di fine millennio e ancora privi delle stigmate della globalizzazione, la contaminazione delle conquiste scientifico-epistemologiche.

La verve tassonomica, che rischia di declinarsi in un determinismo scienziato, si riduce nell'associare alla concezione spaziale e linguistica della formalizzazione architettonica un principio e/o una teoria scientifica. Eisenman è il teorico della piega deleziana, Gehry la forza interpretativa della fantasia formale del software "catia", Calatrava e Piano trasfigurano organicamente l'high-tech, Libeskind e Ben van Berkel manipolano la forma come l'analogo della teoria dei frattali e così via cantando. Una analisi assolutoria che giustifica il fare architettura dei protagonisti di un certo formalismo mediatico degli ultimi dieci anni.

Nonostante la deriva, l'obiettivo di Jencks è più nobile: l'architettura deve riappropriarsi del ruolo del fare antropico fondamentale che determinava la più alta sfera della conoscenza (il problema epistemologico) trasfigurandola, per gli uomini, nella dimensione in grado di relazionarsi con il "tutto" (il problema ontologico)<sup>4</sup>. Bene, questa dimensione "cosmica" dell'architettura è stata sacrificata nella ricerca di una presunta "oggettività" della modernità, di una forma di realismo nella quale l'architettura si è ridotta alla sola sfera funzionalista. Tralasciando la semplificazione postmoderna del "problema del Moderno", è indubbio che nel novecento l'architettura si è scontrata con la rivoluzione epistemologica che ne ha decretato la subalternità dal punto di vista "simbolico" rispetto alle conquiste della ricerca scientifica.

<sup>1</sup> C. Jencks, *"The architecture of the jumping universe"*, abstract tradotto in *"Il progetto di architettura"* a cura di P. Portoghesi, Newton e Compton editori, Roma 1999. Per il testo integrale vedi *"The architecture of the jumping universe: a polemic: how complexity science is changing architecture and culture"* Revised Ed., New York, Wiley, 1998.

<sup>2</sup> *Ibidem* p. 388.

<sup>3</sup> L'andirivieni delle cose dal nulla al nulla quale errore "fondamentale" del pensiero, è illustrato da Emanuele Severino in *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Adelphi, Milano 1988, A proposito della Terra, Severino riprende il termine greco *Gea* ed in esso trova la radice sumerica *ki* che significa dimorare. A differenza, come è noto, di terra che ha una radice latina nell'indoeuropeo *tars* che indica la parte secca del mondo.

<sup>4</sup> La distinzione tra epistemologia, il conoscere, l'interpretazione soggettiva, e l'ontologia, l'essere della cosa al di qua della conoscenza, è stata rilevata da Maurizio Ferraris in diversi testi. Cfr. in particolare, *Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari/Roma, 2009.

La reazione di Jencks appare come l'ultimo sussulto del dibattito post-moderno degli anni ottanta che però stimola una riflessione sul ruolo simbolico dell'architettura mediatica di quest'ultimo decennio, anche alla luce della crisi economica e sociale mondiale che sembra aver rotto la connivenza tra il capitalismo e l'archistar-system.

### Cosmogenesi

È evidente che oggi le conoscenze sul macrocosmo e il microcosmo stiano fortemente modificando la relazione tra uomo e il tutto. Il modello teorico dell'universo non è più assimilabile a un meccanismo compiuto perfettamente comprensibile e conoscibile ma, piuttosto, al limite estremo dell'applicazione del metodo scientifico<sup>5</sup> finalizzato alla conoscenza delle leggi di natura.

A partire dagli anni '20, grazie alle osservazioni di Edwin Hubble, si è compreso che l'universo non è composto da un'unica galassia omogenea, la via Lattea, ma è un sistema complesso composta da una moltitudine di galassie distantissime tra di loro e in continua espansione. L'allontanamento delle galassie da un'ipotetica origine, è l'ipotesi che ha condotto alla nota teoria del Big Bang, cioè all'origine di tutta la "materia" dell'universo concentrata in un punto. Senza entrare in ambiti disciplinari specifici privi delle opportune conoscenze può essere interessante riflettere su alcune ipotesi sul futuro dell'universo. Le forze che governano l'evoluzione del cosmo sono sostanzialmente due<sup>6</sup>: la forza di gravità e forza originata dal Big Bang che espande lo spazio. Gli studiosi ipotizzano tre scenari:

1. Se la densità media dell'Universo è minore della densità critica, (insufficienza della gravità a contrastare l'espansione) si ha un universo aperto, che continuerà a espandersi per sempre, in quanto l'attrazione gravitazionale non riuscirà a rallentare in modo efficace l'espansione.

2. Se invece la densità media è maggiore della densità critica, (successo della gravità nel contrastare l'espansione), abbiamo a che fare con un universo chiuso, cioè il moto di espansione finirà con essere arrestato dalla gravità. Un Universo di questo tipo giungerà a una espansione massima, in corrispondenza della quale il moto di allontanamento delle galassie cesserà e avrà inizio un moto di avvicinamento delle stesse, per cui, alla fine, tutto l'Universo avrà, proprio come nella sua condizione originale, un raggio nullo (nel gergo cosmologico si tende a chiamare questa situazione: "*big crunch*").

3. Se la densità media della materia è perfettamente uguale alla densità critica, si ha una condizione limite, in cui l'universo continuerà la sua espansione per sempre, ma con velocità sempre minore.

A queste ipotesi, tutt'altro che definitive, dobbiamo prendere in considerazione l'altro aspetto dell'improvviso cambio di scala dimensionale della rivoluzione di Hubble, cioè quello che i cosmologi oggi chiamano "orizzonte cosmologico". "Per affrontarlo in maniera elementare partiamo dalla considerazione sul valore finito della velocità della luce. A causa di ciò, sappiamo che la luce di galassie molto distanti che osserviamo, ci fa ottenere immagini di come queste galassie erano nell'istante in cui la luce era da loro partita. La galassia di Andromeda, ad esempio, distante da noi circa due milioni di anni luce, ci appare al telescopio così come era due milioni di anni fa. Si pensi però che con gli strumenti attuali è possibile osservare oggetti celesti (galassie, ammassi globulari, quasar) distanti fino a 13 miliardi di anni luce. Siamo quindi in grado di osservare quale era l'apparenza dell'Universo quando questo era molto "giovane". (...) Questo ci porta a definire, per un dato istante e per una data condizione di osservazione, il nostro *orizzonte cosmologico*, cioè quel settore di spazio-tempo al quale possiamo avere accesso. Corrispondentemente, ad ogni istante e per ogni condizione di osservazione, a tutto ciò che sta al di fuori del relativo orizzonte cosmologico non possiamo avere accesso alcuno (a partire dall'accesso visivo)"<sup>7</sup>. L'orizzonte cosmologico rappresenta un limite insormontabile. Le ipotesi sull'universo, tutt'altro che definitive, sono solo l'inizio di una ricerca supportata da elementi conosciuti percentualmente irrisori e non sufficienti alla comprensione. Nonostante questi limiti oggettivi, il disegno che la scienza sta imbastendo sta definendo un nuovo orizzonte di senso che non può essere ignorato dal nostro abitare la Terra.

<sup>5</sup> In astronomia un tema molto dibattuto riguarda l'impossibilità di fare esperimenti ma solo osservazioni. A tal proposito l'astrofisico Giuseppe Longo scrive: "la distinzione normalmente invocata per distinguere tra le due operazioni (sperimentare e osservare) è, in genere, la seguente, l'esperimento permette di manipolare la realtà e di operare una sorta di separazione delle variabili, isolando all'interno di un fenomeno complesso gli aspetti di cui si vuole studiare l'evoluzione. L'osservazione ha invece carattere accidentale, cioè non è influenzabile dall'osservatore che non ha alcun modo di interagire con l'oggetto della sua osservazione. Tale distinzione ha le sue radici in quella tradizione empirista e induttivista che è ancora profondamente diffusa in molti ambienti scientifici e per cui l'esperienza fornirebbe quei fatti puri e semplici su cui si fonda l'intero edificio delle conoscenze. In realtà, quanto più la scienza progredisce e quanto più i problemi di cui essa si occupa si allontanano dall'esperienza comune, tanto più la differenza tra esperimento e osservazione diviene una differenza di grado più che una differenza qualitativa."

<sup>6</sup> L'ipotesi di queste sole due forze è da tempo ridiscussa dai cosmologi e si ipotizza accanto all'antimateria anche una forza oscura. Per il nostro ragionamento che non vuole deragliare dai confini disciplinari di nostra competenza ci limitiamo alle nozioni già accreditate dalla comunità scientifica.

<sup>7</sup> Su Hubbles e su alcune nozioni semplici in materia cosmologica v. <http://digilander.libero.it/diogenes99/Cosmologia/Cosmologia/htm>.

## Terra/Natura vs Cultura

La Terra, intesa come pianeta, per gran parte degli “ecologisti integralisti” è una sorta di “madre natura” ferita dalla volontà di potenza, o meglio di trasformazione, dell’uomo<sup>8</sup>. Secondo questa visione l’architettura moderna e contemporanea è sempre alterazione dell’ordine naturale. Molti dei sostenitori di tali tesi rimpiangono un passato virtuoso nel quale l’uomo privo della potenza della tecnica aveva un rapporto idilliaco con la natura.

L’architettura storica diventa una seconda natura. Nel suo caso la trasformazione, pure esistente, è considerata valore, tanto da dover essere conservata, come se il fare umano avesse avuto in passato una autenticità oggi perduta. La posizione degli ecologisti integralisti, seppure criticata<sup>9</sup> anche all’interno dei movimenti simpatizzanti, è una deriva irrazionale e priva di fondamento che seduce, spesso per la semplicità delle argomentazioni, numerosi individui in buona fede. Dal punto di vista concettuale i sostenitori di questa posizione, sostenendo che l’uomo non è più parte della natura, pensano, di conseguenza, che nell’unità di terra e cosmo, cioè il tutto, ci sia una estraneità. È evidente il paradosso: l’uomo, oggi, si sarebbe sottratto alla Terra, essendo una sorta di sua cellula malata, tale da non essere parte del “tutto”. Nonostante le evidenti contraddizioni di queste posizioni non si possono dimenticare le ricadute nei principi alla base, ad esempio, delle valutazioni dell’impatto ambientale con il rischio di far perdere a questi strumenti la potenziale efficacia di tutela proprio a causa dell’integralismo che ha come suo corollario l’immobilismo il quale, quando gli interessi sono alti, è agilmente scavalcato dalla “politica dell’emergenza”<sup>10</sup>.

Decisamente più condivisibile è la posizione di chi ritiene che la necessità di salvaguardare l’ambiente sia proprio al divenire delle cose, sì che l’uomo, parte della natura, presa coscienza del “reale” non possa che “curarlo” perché continui a sopravvivere. Si tratta di una posizione che vede coesistere trasformazioni “naturali” e “culturali”, antropiche, in un conflitto dialettico positivo rivolto alla continuità della vita. Non possiamo dimenticare che l’essere dell’uomo sulla terra è un fatto sicuramente eccezionale ma anche assolutamente temporale. Le condizioni che hanno favorito la vita sono una conseguenza di una serie di fattori, ripetibili, che si possono verificare ad un certo punto dello sviluppo di un sistema solare e per un arco di tempo definito, seppure così dilatato da non essere considerato significativo per la storia dell’umanità.

Ciò nonostante è condiviso e dimostrato scientificamente che fra cinque milioni di millenni di anni la nostra stella solare cesserà di splendere trasformandosi in una “nana bianca” e ancor prima, fra “soli” tre milioni di millenni, si trasformerà in una “gigante rossa”, cioè in una stella che inizia il processo regressivo ingrandendosi esponenzialmente e inglobando gran parte dei pianeti tra i quali probabilmente la Terra. In questa visione, nello stesso tempo consapevole scientificamente e “religiosa”, in quanto si pone il problema ultimo, l’umanità come parte del tutto appare una possibilità per la persistenza della vita cosciente e auto consapevole nell’universo. Una visione che richiama il pensiero di Giordano Bruno o di Baruch Spinoza (*Natura naturans*) ed evoca le poetiche asserzioni dell’astronomo Carl Sagan: “(...)Noi siamo l’incarnazione locale di un Cosmo cresciuto fino all’auto-coscienza. Abbiamo incominciato a comprendere la nostra origine: siamo materia stellare che medita sulle stelle.”<sup>11</sup> La vita intelligente è quindi parte integrante e per alcuni cosmologi addirittura l’obiettivo della “formatività”<sup>12</sup> del nostro universo.

La relazione tra vita intelligente e le leggi dell’universo ovviamente non può declinarsi diversamente nel momento in cui focalizziamo la nostra attenzione sulle dinamiche del nostro pianeta. L’umanità è la Terra, oltre

<sup>8</sup> Gli ecologisti integralisti sono i seguaci dell’*ecologia profonda* che lo stesso filosofo ecologista Alain De Benoist definisce nel modo seguente“(...) Questa corrente di pensiero ha come caratteristica comune l’aver sviluppato la nozione di “valore intrinseco” della natura. (...) Alcuni rappresentanti dell’ecologia profonda hanno la tendenza di definire ciò che è naturale come tutto ciò che non è stato toccato dall’uomo. La natura si comprende come natura selvaggia (*wilderness*), come territorio inviolato (...). Preservare la natura significa allora sottrarla all’uomo.(...) l’uomo si trova d’un tratto diviso dalla natura. Ci troviamo dunque in una prospettiva dualista la quale, paradossalmente, ripropone il peggior cartesianesimo. (...) C’è in tutto questo la traccia di una teoria misantropica che mi pare inaccettabile.” Cfr. intervista pubblicata in «Diorama», giugno-luglio 2012.

<sup>9</sup> Sempre tratto dall’intervista a Alain De Benoist è interessante che il filosofo vicino alle posizioni di Serge Latouche precisi una posizione contemporaneamente conservatrice e rivoluzionaria: “(...)L’ecologismo trascende necessariamente le categorie di destra e sinistra nella misura in cui – è questa la sua caratteristica più interessante – esso è allo stesso tempo intrinsecamente conservatore e profondamente rivoluzionario: intrinsecamente conservatore poiché intende prima di tutto preservare il patrimonio naturale, profondamente rivoluzionario in quanto l’ecologismo implica un completo cambiamento di paradigma in rapporto al modello di civilizzazione dominante.”

<sup>10</sup> Sono molti i casi in Italia di Valutazioni di Impatto Ambientale di progetti di rilievo scavalcate da decisioni politiche. A volte tali intromissioni sono state necessarie proprio a causa di valutazioni perniciose. Purtroppo l’inefficacia dello strumento porta a una sorta di anarchia che consegna nelle mani della politica la decisione della trasformazione indipendentemente dalla qualità della proposta, tanto più in presenza di interventi speculativi con maggiori interessi economici.

<sup>11</sup> C. Sagan, *Cosmos*, Random House, 1980. Random House New Edition, May 7, 2002. Libro di divulgazione scientifica di grande successo. L’accademico Sagan divenne famoso per i suoi documentari scientifici negli anni ottanta e novanta prima della prematura scomparsa. Amico e intellettuale vicino alla superstar dei giorni nostri, il geniale Stephen Hawking.

<sup>12</sup> Uso volutamente, sia pure in maniera forse impropria, il termine di Luigi Pareyson, *Teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 2002.

la dicotomia cultura/natura<sup>13</sup>. Indipendentemente dall'opinione circa le possibili follie che l'intelligenza e la conoscenza, con la tecnica, possono determinare minando la sopravvivenza stessa dell'unità uomo-terra, tutte le relazioni possibili, quelle stesse tecniche, sono connesse alla natura, naturale ed umana. Il problema addirittura potrebbe essere sintetizzato in un modello teorico molto complesso nelle quali le variabili indicano i fattori che potrebbero portare alla persistenza della vita e quelli invece rivolti alla sua autodistruzione, un po' come si fa per "prevedere" l'evoluzione di una stella in base a parametri dimensionali, lo spettro elettromagnetico e la lunghezza d'onda delle sue emissioni.

### La dimensione politica della Natura

Dato per acquisito il nostro essere culturale come parte integrante della natura, la relazione tra l'uomo e la Terra/Cosmo trova una declinazione particolarmente interessante nella posizione di Bruno Latour. Come è noto l'intellettuale francese da tempo lavora sulla necessità contemporanea di oltrepassare la dialettica tra le culture umanistiche e scientifiche, contro le derive dello scientismo e contro le gabbie disciplinari troppo strette, contro la convinzione che la realtà sia dominabile attraverso la sua parcellizzazione e attraverso le distinzioni oramai logore tra natura e società. In questo senso Latour propone un ribaltamento concettuale subordinando la natura alla politica<sup>14</sup>. La natura non è un dato di fatto ricevuto in dono e sottoposto alle nostre azioni, ma è qualcosa che viene prodotto, costruito, elaborato e di conseguenza dipende dalla politica. Natura e politica non sono distinguibili. L'origine dell'equivoco nasce con l'idea di natura. Da quel momento l'azione politica, il fare antropico, si è in un certo senso definito rispetto ad essa alimentando derive contraddittorie e ideologiche che hanno diviso, come è già stato sottolineato, gli ecologisti integralisti ed il fare politico. Bruno Latour è invece convinto che proprio oggi di fronte alle gravi crisi ecologiche, il degrado ambientale, l'effetto serra, il buco dell'ozono dimostrano "(...)che la natura non è estranea per principio alle vicende umane e che dunque essa ha già al suo interno una valenza politica"<sup>15</sup>, nel senso che l'azione politica, in quanto parte integrante della natura, non può e non deve essere in antagonismo con essa.

L'idea è quindi quella di superare le semplificazioni in funzione di una visione responsabile dello stare nella Terra. Contro le riduzioni della politica ecologica come attenzione ai temi della natura nella politica. Contro l'ecologia politica che ha come tema la natura. Ovviamente per superare i pregiudizi bisogna avere il coraggio di "(...) superare il divario incolmabile tra la scienza, incaricata di comprendere il mondo naturale, e la politica, che ha il compito di regolare 'l'inferno del sociale', (...), poiché è da una certa concezione della scienza che dipende non solo l'idea di natura, ma anche l'idea di politica"<sup>16</sup>. È fondamentale una scienza che sia in grado di analizzare la nuova idea di natura che nasconde in sé la crisi dell'oggettività. La realtà non è più la natura indifferente, ben definita, di oggetti "calvi"<sup>17</sup> del passato, separata dalla cultura. La realtà è un coacervo di oggetti "chiamati"<sup>18</sup>, "arruffati"<sup>19</sup> con "attaccamenti a rischio"<sup>20</sup>, risultato delle connessioni aperte dalle conseguenze imprevedibili e incontrollabili. Oggetti in cui l'azione dell'uomo e le dinamiche della natura si confondono. La ricetta di Latour per superare la crisi epistemica è identificata ne "(...) la metafora di una "nuova Costituzione fondata sulla convivenza di umani e non umani in un unico grande collettivo, che ha il compito di riunire le crescenti molteplicità di associazioni di attori umani e non umani. Un collettivo aperto ed in continua espansione, cioè democratico e sempre disponibile ad accogliere nuove richieste d'ingresso di altri esseri"<sup>21</sup>.

La natura è quindi, in tale visione, atto politico dello stare nella Terra dell'uomo. Politico nel senso più profondo di azione di trasformazione proiettiva, pro-getto, dell'umanità. Latour supera l'idea vecchia di natura a favore di una politica, o ecologia politica, che definisce "*il buon mondo comune*"<sup>22</sup>, il quale secondo Patella non è altro che quello che i greci chiamavano *cosmos*.

<sup>13</sup> In *Les structures élémentaires de la parenté* (1949), De Gruyter Mouton, Berlin, 2002, Claude Lévi-Strauss sosteneva la distinzione tra natura e cultura, sia pure per provare l'esistenza 'naturale' della cultura. Già nella seconda edizione (1967) egli appariva meno certo del confine tra i due domini. Secondo l'interpretazione del filosofo Sergio Benvenuto anche nella teoria della selezione naturale la distinzione tra natura e cultura è problematica: "(...) Il vero significato filosofico del darwinismo consiste in questa idea: che la natura è non meno storica della cultura. Perché sia la cosiddetta natura che la cosiddetta cultura producono continuamente variazioni, che avranno più o meno successo nel tempo. L'eterogeneità tra evoluzione (cosa della natura biologica) e sviluppo (di ogni organismo in un ambiente) viene quindi a cadere." In *Natura/Cultura: una dicotomia da superare*, «Lettera internazionale», n. 82, 4° trimestre 2004, pp. 22-26.

<sup>14</sup> Ovviamente bisogna intendere l'accezione alta del termine politica cioè, secondo Aristotele, la comunità dei cittadini, l'amministrazione della "polis" per il bene di tutti, la determinazione di uno spazio pubblico al quale tutti i cittadini partecipano.

<sup>15</sup> Tratto dal saggio di Giuseppe Patella, *Politica e natura nel pensiero di Bruno Latour*, in «Agalma», n. 4, Gennaio 2003.

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> Termine utilizzato da Latour in *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* (1999), Cortina, Milano, 2000.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> G. Patella, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibidem*.

## Progettare la Terra

Come ha ricordato Jencks costruire un tempo rappresentava l'espressione più alta del fare umano e l'architetto era considerato demiurgo<sup>23</sup>, l'artefice, cioè, nella versione platonica, colui che contempla il divino ma ne è distinto, quindi colui che si pone ai confini della conoscenza del mondo sensibile. L'architetto aspira alla mimesi pur con la consapevolezza di non poter varcare le soglie dell'inconoscibile. Tale concezione del fare architettonico è riscontrabile in tutte le culture e civiltà del passato sino all'avvento della modernità otto-novecentesca che ne ha ridimensionato i confini subordinandola ai saperi specialistici. In questo senso la ricetta di Jencks, anche alla luce della fase storica che stiamo vivendo, appare anacronistica tanto quanto la legittimazione dell'architettura iconica più facile e la definizione dello "stile" *ab personam* che ha caratterizzato la produzione degli ultimi decenni. Una costellazione di affascinanti Landmark, Moloch, al servizio del capitalismo e di un certo "culto della persona" e non della dimensione conoscitiva collettiva dell'essere nella terra. L'architettura contemporanea, anche quando si fa portatrice dei valori "politicamente corretti" dell'ecologia, (bosco verticale, muri fioriti, ecc) sembra finalizzata a sedurre i fruitori mostrando soluzioni semplici di facile *appeal* e occultando i veri problemi. Per superare l'evidente deriva della contemporaneità è sempre più cogente rivedere con consapevolezza critica il senso del nostro fare e di conseguenza il significato del costruire. Il rovesciamento del paradigma Natura/Cultura, anche in considerazione del pensiero di Latour, mi sembra un buon punto di partenza per ipotizzare un nuovo modo di intendere l'architettura come trasformazione/cura del contesto Terra senza la pregiudiziale di uno stato di natura originario, luogo di una perfezione, paradiso terrestre. Se mai è possibile immaginare una perfettibilità dell'essere nella Terra/Cosmo, tale utopia dovrebbe essere considerata un mitico punto d'arrivo (il progetto), ovviamente irraggiungibile, di volta in volta reinterpretato dai desideri della vita intelligente. La "Terra" considerata nel suo essere pianeta/vita è essa stessa nella sua interezza in relazione con il Cosmo, "simbolo" riconosciuto dai suoi abitanti. L'architettura in questo senso perde i confini consueti e non può più essere ridotta alla dimensione dell'oggetto estrapolato dal contesto. L'ambito disciplinare si amplia e si trasforma in "paesaggio" non più concepito come valore definitivo, indipendentemente dalle articolazioni più raffinate dell'ambito disciplinare, ma come "progetto della Terra". Il cambio di scala del progetto e il ribaltamento di alcune posizioni discutibili e arbitrarie potrebbero favorire la riflessione interdisciplinare sul progetto oggi quantomeno inefficace. Tornando al problema di partenza stimolati dalle affermazioni di Jencks, l'architettura soprattutto nella contemporaneità ha perso gran parte della credibilità sociale e politica ed ha accettato di essere confinata ai margini delle trasformazioni con il rischio di essere usata per scopi e finalità a lei improprie. In questa sintesi critica è difficile pensare che "le libertà di sperimentazione" concesse ed utilizzate per promuovere altro (mercato, potere, ecc.) possano trovare un fondamento-alibi nelle semplicistiche "metafore" epistemologiche. L'unica modalità per poter dare nuovamente centralità all'architettura e ripensare il ruolo della disciplina in un contesto più ampio nel quale le conquiste scientifiche e la coscienza della nostra esistenza interagiscano con il fare architettura in una nuova dimensione "politica" per sua natura condivisa. La relazione cosmologica, cioè il rapporto tra la vita consapevole e i limiti conoscenza (episteme), sono indissolubili nel momento in cui si è coscienti che la trasformazione politica del nostro pianeta è in sé parte integrante di un più grande disegno (ontologia), un disegno che però tra i possibili esiti include la rovina e, malauguratamente per noi, l'estinzione. In questo senso l'unità Terra/vita intelligente è "politica", nel senso della decisione comune progettuale, ed è in questa sua dimensione che dovrebbe riallacciare il legame infranto l'arte dell'edificare la Terra.

<sup>23</sup> Il demiurgo descritto da Platone nel Timeo, l'opera concentrata sul mondo sensibile, è il fattore e padre di questo universo imperfetto sensibile distinto dal mondo delle idee del Dio supremo. Nell'etimo è il senso della parola: δημιουργός (*dēmiurgòs*) composto da "δῆμιος" (*dēmios*), cioè "pubblico, del popolo", ed "ἔργον" (*èrgon*), azione, lavoro.

## L'ETICO E IL SACRO DELL'ARCHITETTURA

Alberto Cuomo

*Per quanto attiene al bene e al male, queste nozioni non indicano qualcosa di reale nelle cose considerate in se stesse, e non sono altro che modi di pensare .... Ciò che induce gli uomini a vivere concordi fa sì che essi vivano sotto la guida della ragione, è buono, è invece cattivo ciò che suscita discordia.*

Baruch Spinoza, *Etica, Quarta parte*, trad. it. di F. Mignini,

L'affidamento della prossima Biennale di architettura alla cura di Rem Koolhaas rivela, se mai ve ne fosse bisogno, come tale manifestazione abbia perduto il suo carattere culturale per essere solo il palcoscenico di avventurieri del progetto. Koolhaas, come è noto, è il teorico della fine definitiva dell'architettura in favore della *bigness*, la grande scala progettuale inafferrabile, a suo dire, per gli architetti, nella dichiarazione altresì del concludersi del suo "eroismo", dell'impegno a rivolgere il mondo verso un abitare condiviso, sì da perorarne il cinico adeguarsi al mercato, attraverso la piacevolezza dei segni costruttivi<sup>1</sup>. Se pertanto non si comprende come, declamando il far termine dell'architettura, egli si appresti a curarne una esposizione, non può non mettersi in luce che la sua concezione del progetto, inteso privo di fini sociali, non ne intenda l'intima essenza, rilevabile in ogni definizione storica. Diversamente da quanto sostiene l'architetto olandese, infatti, l'architettura non è mai senza "eroismo", se si avverte in tale termine la sua sostanza etica, il voto ad agire il mondo, la vita, rendendoli ad una sempre più ampia coscienza (Manfredo Tafuri, alle cui analisi impropriamente Marco Biraghi accosta il credo di Koolhaas<sup>2</sup>, in realtà rilevava il concludersi delle visioni ideologiche del progetto e non del suo misurarsi con il silenzio, l'infondato, che, come è in Terragni, o nei Five, regge il proprio dire/mostrare l'abitare), sì che il rilevare la necessità di un suo adeguamento al mercato, alla domanda di forme-fashion per un edonistico piacere, simulativo dei contenuti del potere, economico o politico, equivale veramente ad affermarne la fine, una mutazione tanto estrema da metterne in gioco il suo più vero senso. Qualche anno fa, Massimiliano Fuksas, come era nel sottotitolo della Biennale del 2000 di cui era curatore ("Città: *less aesthetic, more ethics*"), esaltò, al contrario di Koolhaas e della scuola anglosassone, la necessità di rivolgere l'architettura maggiormente all'etica che all'estetica. L'esposizione però smentì l'intento e la scelta del tema, "La città", vale a dire la riaffermazione della continuità tra l'architettura e l'urbano, apparve solo un pretesto per controbattere sul piano dell'offerta commerciale alle opere singolari, eccezionali, eccentriche nel loro superficiale estetismo, messe in campo dalle archistar. Solo cioè per proporre un diverso starsystem del progetto costituito dai vari Foster, Nouvel, Piano, chiamati ad esporre le loro opere, invero pure rivolte al mercato più che portatrici di "etica". Ed anzi, in quella Biennale, Fuksas sembrò contraddire il suo stesso slogan nel mettere l'architettura, riconoscendone la valenza estetica, in una superficiale relazione con le varie espressioni artistiche – e ciò anche per distanziarsi dai fautori del progetto urbano alla Grassi – sino a chiamare a sostegno critici d'arte propensi alle mode mercantili come Bonito Oliva, quasi a ridurre l'etico in un diverso brand da proporre agli investitori ed ai consumatori.

In realtà, se tra etica ed estetica vi è continuità, più che l'opposizione posta in modi diversi da Fuksas e Koolhaas, si direbbe persino identità, è probabile che, per l'architettura, tra le altre arti, sia il senso etico ad essere sostegno del suo grado estetico.

Secondo quanto ha sottolineato Leonardo Caffo, l'origine stessa dell'architettura si fonda sul terreno etico<sup>3</sup>. L'etico, o l'etica, dal greco *ethikè, èthos-sfèthos*, implica l'abituale, il consueto, ovvero dal sanscrito, *sva-thè*, il porre, fare (*thè*), proprio, suo (*sva*). *Ethos*, in quanto è l'abituale è altresì l'*habere*, l'*habitus*, l'abitare, ciò che ci è con/sueto (*suus*, proprio), ciò di cui abbiamo abitudine, ciò che ci è familiare e con cui abbiamo domestichezza, ovvero il domestico, ciò che appartiene alla casa, ovvero, ancora, ciò che ci è proprio, ciò che è il proprio dell'uomo. Riprendendo il frammento 119 di Eraclito, *ethos anthropou daimon*, l'indole, ciò che è all'uomo più proprio, è demone, Agamben traduce: "l'ethos, la dimora abituale, è, per l'uomo, ciò che lacera e divide". L'essere umano, l'essere proprio dell'uomo, il suo *ethos* è, secondo Agamben, nel suo generarsi nella relazione con il mondo. Etica è il suo proprio nel senso che è la maniera, la quale non accade né è fondante, che lo genera come auto generante, sì da mostrare come lo stesso suo proprio sia nell'improprietà. Pensare tale infondatezza dell'uomo, ovvero all'uomo come manifestazione di una autofondazione che annulla il senso stesso del fondare e, quindi, come fondamento negativo o negazione del fondamento, implica il pensare l'assoluto – *ab-se-luo*, dove il -se rinvia al *suus* ed insieme al *solus* e *luo* allo sciogliere – non come una astratta ragione o entità quanto

<sup>1</sup> Il testo più esplicito in cui Koolhaas già nel titolo espone, attraverso brevi scritti, la necessità della resa al consumismo è *X M J XL* con il grafico Bruce Mau, Monacelli press, NY, 1995.

<sup>2</sup> . Marco Biraghi già nella postfazione a R. Koolhaas, *Delirious New York*, trad. it di R. Baldasso e M. Biraghi, Electa, Milano, 2000, mette insieme l'architetto olandese e Manfredo Tafuri. L'improbabile parallelo è svolto in *Storia dell'architettura contemporanea II*, Einaudi, Torino, 2008, p. 460 e segg.

<sup>3</sup> L. Caffo, *L'architettura morale della città*, in «Bloom» n. 15, dicembre 2012, dove è ripreso il concetto di David Harvey dell'architettura, e della città, come oggetto sociale, ovvero come "oggetto altruistico".

nell'assolvere dell'uomo, quasi un rispondere ad un mandato, al provenire (*ab*) che conduce al sé, al proprio, nella sua solitudine<sup>4</sup>, rispetto agli altri viventi che vivono in organicità con la natura, come sua consuetudine, sciolto da legami: "etica è la maniera che non ci accade né ci fonda, ma ci genera. E questo essere generati dalla propria maniera è la sola felicità veramente possibile per gli uomini ... L'improprietà, che esponiamo come il nostro essere proprio, la maniera, che usiamo, ci genera, è la nostra seconda, più felice natura"<sup>5</sup>. Per questo il proprio dell'uomo, la sua dimora abituale, è *daimon*, il laceratore, ciò che divide, da *daiomai*, "lacerare", "dividere", nel senso che il suo stare al mondo è in una scissione, quella di un vivente, di un animale, che, diversamente dagli altri animali, diviso tra natura e cultura, alla ricerca costante dello stare, fa esperienza della propria infondatezza, tuttavia per lui fondante. L'*ethos* dell'uomo, ciò che gli è più proprio e abituale, è quindi in un fare che è in-fondato, che pone da sé il suo fondamento e che, quindi, non si dispone assecondando la natura essendo intrinsecamente "violento", lacerante, rispetto all'uomo stesso il quale, nel realizzarsi nella storia, prende posizione, prende partito, assume una parte, rispetto al mondo, fondandone la liceità (anche morale) in una infondatezza. Il frammento di Eraclito, secondo Agamben, vuol dire dunque che l'uomo è quel solo vivente che deve agire per costituire il suo proprio, il sé ed il mondo nella loro relazione, essendo gettato nell'improprietà, nella lacerazione da cui innalza costruzioni, concrete e mentali, assume abitudini, abiti, costumi, sì che la sua azione "negativa" con cui assimila le cose ed allestisce un mondo, non è rivolta né ad una finale ragione assoluta né mossa da un originario e vuoto niente, possedendo in sé stessa la sua fondazione. In quanto estraneo al mondo, all'ambiente in cui è gettato, solo, rispetto agli altri animali, rivolto a dar vita a se stesso<sup>6</sup> attraverso il portarsi in consuetudini, in com-portamenti, l'uomo costituisce da sé il suo proprio, il suo *ethos* che, per ciò stesso, in quanto non dato in sorte ma infondato, è *daimon*, indistinto modo di darsi un destino, intramandato modo di darsi tradizioni, storia<sup>7</sup>. L'etica, il portarsi dell'uomo nel proprio, è quindi possibile solo in quanto *daimon*, nel senso che, se egli avesse un destino scritto, comportamenti assegnati, non sarebbe dato a lui, alla sua propria responsabilità (nel senso di risponderne, corrispondere) ed azione, costruirsi un mondo, definire una etologia. Questo non significa che egli è abbandonato in un nulla originario da cui si diparte nel costruire il suo ambiente, il suo habitat, quanto che è la sua condizione a fargli possedere la potenza di essere o non essere (anche nulla). Oltre la colpa che avverte in tale potenza l'uomo quindi è sempre nascituro che trova nel mondo il suo utero in un continuo nascere a sé stesso in cui svapora la differenza ontologica tra essere ed ente rilevata anche da Heidegger, generandosi l'essere nell'ente, nella stessa esistenza secondo la sua maniera<sup>8</sup>.

Emerge in tale interpretazione come l'etico, quale proprio all'uomo, non sia affatto nella morale, secondo quanto ha spiegato anche Deleuze, con riferimento a Spinoza e Nietzsche, dal momento che la distinzione tra morale ed immorale implica una scala di valori e, quindi, un riferimento ad una origine trascendente che la pone e che legittima il bene rispetto al male. Osservando come l'atteggiamento morale comporti un giudizio, anzi, per Deleuze ogni giudicare, anche quello teoretico, prevede il rinvio ad una istanza superiore al giudicato, e anche al giudicante che vi si appella: "In effetti, la morale è l'impresa di giudicare non solo tutto ciò che è, ma l'essere stesso. Ora, non si può giudicare l'essere se non in nome di un'istanza superiore all'essere", sì che il giudizio è sempre anche superiore e quindi contro chi giudica. Per questo, la possibilità di sottrarsi alla morale, ponendosi di là del bene e del male, ovvero al giudicare, al porre una istanza superiore, è proprio nell'etica, estranea al giudicare ed intesa come etologia, ricerca di uno spazio di esistenza dell'ente in cui egli viva nella maniera che gli è propria ("L'etologia nel senso più rudimentale è una scienza pratica ... Di cosa? Una scienza pratica delle maniere di essere. La maniera di essere è precisamente lo statuto degli essenti, degli esistenti, dal punto di vista di un'ontologia pura") secondo la sua natura che non è in niente naturale<sup>9</sup>. Una ricerca che è pertanto es-plorazione

<sup>4</sup> Giorgio Agamben riprende il frammento di Eraclito in *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, p. 115 e segg. dove mostra come la ricerca dell'assoluto in filosofia, della Voce che antecede il linguaggio non trova che la fratta voce dell'umano, quella dell'ultimo uomo o dell'ultimo filosofo di cui dice Nietzsche. Il tema è affrontato anche ne *La comunità che viene*, (1990) Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 28.

<sup>5</sup> G. Agamben, *La comunità che viene*, op.cit., p.28

<sup>6</sup> G. Agamben, *Se\* L'Assoluto e l'«l'Ereignis» in La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, 2005.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> "La maniera non è, cioè, né genere né individuo: è un esemplare, cioè, una singolarità qualunque... l'essere nella sua sorgività. Questo non è, secondo la scissione che domina l'ontologia occidentale, né un'essenza, né un'esistenza, ma una *maniera sorgiva*; non un essere che è in questo o quel modo, ma un essere che è il suo modo di essere e, pertanto, pur restando singolare e non indifferente, è multiplo e vale per tutti ... L'essere che non resta sotto se stesso, che non si *presuppone* a sé come un'essenza nascosta, che il caso o il destino spingerebbero poi nel supplizio delle qualificazioni, ma si espone in esse, è senza residui il suo *così*, un tale essere non è accidentale né necessario, ma è, per così dire, *continuamente generato dalla propria maniera*" in G. Agamben, *La comunità che viene*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Cours Vincennes - 21/12/1980 su Spinoza* in <http://www.webdeleuze.com>. Nello stesso anno Deleuze tiene alcune lezioni sul tema del "je et le pronom personnel" in Blanchot collegando Nietzsche a Spinoza: "Quando Nietzsche dice 'abbasso la morale' in *Al di là del bene e del male*, aggiunge subito dopo nella stessa frase: 'ma attenzione non siate sciocchi, non imitate chi vi invita al suicidio'. *Al di là del bene e del male* non vuole affatto dire 'al di là del buono e del cattivo', vuol dire che il bene e il male sono di fatto una mistificazione, non vuol, dire che 'vale tutto'... se pensate che la *morale* sia essenzialmente ancorata alla persona, mi sta bene si dica così

e non im-plorazione attraverso cui chiedere il reintegro qualora ci si discosti dai precetti comportamentali e morali affermati come validi per tutti, essendo etico propriamente quindi il trasgredire, lo sperimentare, l'aprirsi al mondo per continuamente ri-formarlo.

Anche per Deleuze, quindi, il carattere dell'etico è in un far mondo, un far proprio il mondo che ne mantenga l'improprietà all'uomo, egli stesso improprio a sé, mai definitivamente proprio, sempre nascente, un far-proprio cioè che non significa prendere possesso, impossessarsi, rendersi sovrano, quanto, all'inverso, far parte, più che avere in proprio, essere propri a qualcosa, al luogo, al mondo, che non viene affatto alla nostra appartenenza se non in quanto noi stessi vi apparteniamo con la nostra inappartenenza, essere quindi in qualche maniera, piuttosto, espropriati a noi stessi ed in ciò propri a quanto ci circonda che ci inappartiene, altro e pure proprio, essendo noi propri a noi stessi in quanto altri o, secondo il termine di Agamben, divisi, lacerati. Anche in questo senso l'etico ha a che fare con l'etologia, ed anzi è etologia, la disciplina che attiene agli animali ed all'animale uomo mai proprio a sé e al mondo che pure costruisce, sì che, se *ethos* implica l'articolazione di territori, luoghi, modi di vita, costumi, relazioni, questa, pure disposta dal soggetto, *je*, per sé, implica sempre il suo aprirsi all'altro, non compreso nel sé, il tu, in un confronto con l'altrui *visage* molto prossimo a quello posto nella riflessione di Levinas e rinviato all'essere stesso dell'uomo invece che ad un riferimento oltreumano. In quanto etologia, cioè, l'etica non attiene il bene e il male, inesistenti in natura, ma, seguendo Spinoza, implica il mettersi in relazione dell'uomo con le cose, con l'altro, l'altro uomo anche, senza volerli in proprio, ed anzi il "buono" è nel lasciarli alla loro vita ovvero alla loro libertà potendosi dire "buona" anche l'apprensione conoscitiva, in cui si manifesta la maggiore potenza umana, quella della mente, se rivolta ad ampliare il libero muoversi degli esseri.

E' in questo stesso senso allora che, in quanto etologia, ovvero maniera in cui l'uomo articola i luoghi del vivere, l'architettura è etica, estranea alla morale, a progetti che, come era nella Biennale veneziana allestita da Fuksas, si prefiggono di indicare il bene, o di adeguarsi ad un presunto bene, social-estetico, ma aliena anche all'interpretazione dell' "al di là del bene e del male" quale totale aleatorietà, come è in Koolhaas e nei vari architetti nichilisti, disponibili ad ogni avventura formale, i decostruttivisti, alla Eisenmann o Gehry, i produttivisti, alla Piano, o gli stessi transarchitetti che pure si ispirano ad un malinteso Deleuze. Ancora si assiste infatti, tra gli architetti, al conflitto tra quanti invitano, nella fine degli "eroismi" che rivolgevano il progetto al realizzarsi del bene, di un migliore stato delle cose, ad adeguarsi all'edonismo del presente, a muovere le forme architettoniche, gli spazi che allestiscono, in una performatività disponibile al consumo, al desiderio ed al piacere di massa, ad una artificiosa ed effimera bellezza che mostri altresì il perdersi di qualsivoglia verità, per un mondo in cui "tutto vale", e quanti invece aspirano a "rifondare" le norme del buon costruire intese quali misure per una nuova armonizzazione della città, dell'ambiente e della stessa vita cui si offrono, rinnovando, pure nella professione di un atteggiamento critico, come è in Gregotti, l'impegno alla costruzione di una realtà meglio adeguata all'uomo. Si tratta in entrambi i casi del riproporsi di atteggiamenti propri alla metafisica, del tutto esplicita, anche nel linguaggio, in chi tenta di rintracciare nella storia i "fondamenti" del costruire e del vivere, ma altresì presente in chi fa del nulla, della mancanza di ogni riferimento a possibili definizioni, un nuovo dio. E ciò non solo nei punti di vista teorici, quanto proprio nella pratica costruttiva, dove all'irrigidimento della vita nelle chiuse forme allestite da un Gregotti, un Purini, un Ungers, un Kolhoff, in cui si pretende di arrestarne il fluire sin verso una appropriazione del mondo, una sua disposizione nelle nostre umane proprietà, corrisponde il presunto affrancamento parametrico della formatività architettonica determinato dalla matematica computazionale, le superfici curve di Bézier, le Nurbs, come è nella Hadid, in Foster, Lynn, che nell'aspirazione di aderire alla libera casualità delle cose, mantenendole nella inappropriazione, finisce per esaltare l'inappropriato, l'assenza di regole, dove tutto si tiene fuori da ogni definizione linguistica sino a giungere all'afasia, al più estremo silenzio o, all'inverso, a rendere la libertà in controllate formule matematiche (è abbastanza significativo che, seguendo l'esempio di Zaha Hadid, una matematica, diversi matematici abbiano preso a misurarsi con l'architettura ed il design, sia pure dall'interno dei propri corsi universitari o in applicazioni per l'industria, così come è, in Italia, negli Istituti di Matematica dei Politecnici). Anche le immagini proposte da

---

... trovate un'altra parola che funziona come 'morale' a prescindere dalle persone. In effetti c'è una parola che ha la sua tradizione diversa da 'morale', è la parola 'etica'. Non a caso Spinoza scrive non 'morale' ma 'etica'... ma neanche Spinoza dice che dunque vale tutto. Di fatto sostiene che ... 'il bene e il male' non significano strettamente niente, è una formula che vuole dire e dice esplicitamente che la vera differenza passa tra il buono e il cattivo e non coincide con la differenza tra il bene e il male ... l'arte di distribuire il buono e il cattivo, di organizzare questa coppia buono-cattivo nella sua differenza con bene-male è quella che Spinoza chiama 'etica'... perché *ethos* è una parola interessante in greco, e veramente oggi la ritrovate nella cosiddetta etologia ... una disciplina che si occupa degli animali. *Ethos* significa diverse cose, i modi di vita, i territori o i luoghi ... come si articolano territori e modi di vita. Ci parla di una cosa molto diversa di quella che intendiamo con 'morale' in senso tradizionale, e in questo senso rinvia anche a costumi, e i costumi sono molto legati alle scelte ... ora è più chiaro ciò che dice Blanchot nel suo breve testo. In sostanza ci dice che questo schema antipersonologico equivale a dire che io-tu in fondo sono solo delle finzioni ..." estratto su Youtube

molta architettura attuale, fondata altresì proprio sugli aspetti più esteriori, del resto, denotano la distanza dall'etica/etologia. Oltre le reciproche accuse tra Gregotti e Libeskind circa l'adesione delle rispettive architetture a regimi autoritari o a mire speculative (ma l'accusa ad entrambi è rivolta da Franco La Cecla) non vi è chi non possa riconoscere l'assoluta assenza di relazione tra i progetti gregottiani di Tianjin e di Pujiang con la tradizione, la cultura, gli usi, della Cina (così come del resto è per il teatro degli Archimboldi e la città di Milano o per il quartiere Zen e Palermo) ovvero l'appropriarsi del luogo da parte del progetto di Grassi per il teatro romano di Sagunto, allo stesso modo in fondo della sopraffazione dell'iperedificio del CCTV di Koolhaas sul pur esteso territorio di Pechino, per non parlare del vano tentativo di alleggerirsi del Maxxi di Zaha Hadid che incombe prepotente su un fragile quartiere di Roma. Tutti esempi diversi, opposti quanto a ideologia, e pure tutti privi di senso etologico, di modi rivolti alla inappropriazione di luoghi e persone, richiamati invece, se si vuole anche affascinati, dall'arrogante imporsi delle loro forme, e, quindi di senso etico.

Se infatti, da quanto si è detto, attraversando il pensiero di Agamben e Deleuze, etica è offrirsi consuetudini che fanno della propria improprietà, che mantengono l'eventualità del vivere fuori da ogni sua sclerosi in definitive norme, o in prescritte deregolazioni, fuori dal voler agire in nome di un presunto precisato bene o in quello di una totale assenza di valori, tenendosi nella valorizzazione della vita stessa, dei suoi dinamismi ed ampliandone il moltiplicarsi delle differenze, l'architettura è propriamente etica in quanto, pur manifestando gli eventi che la dispongono, pur adeguandosi ad essi, non li "compono" né intende comporli in termini esaustivi, in definizioni concluse, per diluire anzi ogni composizione nell'aspettativa di un nuovo vivere. Definizione paradossale si direbbe, essendo l'architettura, come ben sa Derrida quando affronta la sfida lanciata da Eisenman e Tschumi, propriamente costruzione, irrigidimento nella più rigida delle terminologie, o delle scritture, quella in pietra, in materiali inorganici cioè, del vivere organico, e, pure, modalità di aprire il proprio duro "corpo" all'evento, togliendo funzionalità ai propri organi (altro che "organicismo", l'architettura di Wright, come non sapeva Zevi, è in ciò anorganica) per divenire a sua volta "corpo senz'organi". E difatti un tempio greco, una chiesa medioevale, un palazzo rinascimentale, una villa di Mies affondano certo le proprie radici nel luogo, nel tempo, nella vita che li hanno visti sorgere, per mantenere viva tuttavia, e qui l'architettura, oltre ogni irrigidimento della pietra, la propria sorgività, la capacità di risorgere ad un nuovo vivere e a nuovi eventi, oltre le funzioni, gli usi, i linguaggi e le mode stilistiche che li hanno determinati, manifestando quale proprietà, che attiene anche ai loro costruttori, l'inappropriazione, dei luoghi stessi in cui sorgono e dello stesso spazio che delimitano. Essi, è indubbio, si impongono con i loro piedistalli, i pesanti bugnati delle basi o, nel caso dell'architettura moderna, con le loro ferme radici, al terreno, ma quanto più si legano al fondo, quanto più si appropriano, circoscrivendolo, di uno posto, tanto più determinano il suolo come luogo per un aperto andare, tanto più ne fanno cioè soglia, secondo l'etimo (*solum* da *sod-lum*, ovvero dal sanscrito *sad-* e dal greco *odòs* e *oydòs*, via e soglia) area di attraversamento dei cammini, recinti, di per se stessi via, slancio dal terraneo, da cui e verso cui muovere ogni altrove, riferimento per ogni evento che si dia nella città e fuori della stessa vita urbana.

E' noto come sia stato Heidegger a mostrare come il far mondo dell'uomo si stagli sull'Aperto, che non gli è in proprio, e se si intende in esso l'Essere, l'orizzonte del disvelamento, di *aletheia*, la rilucenza che rende presente le cose, ciò che gli concede la cosa e lo concede all'evento, forse possiamo anche intuirlo nel nascondimento interno alla *physis*, "che noi chiamiamo Terra", colei "che continua a concedere", sì che si attenni nel suo pensiero l'alone metafisico che vi ravvisano Agamben e Deleuze. Questa interpretazione trova una possibile conferma nel fatto che Heidegger rileva nella Terra l'autochiudentesi protettivo/nascondente che si schiude/nasconde nell'opera d'arte e particolarmente, nell'architettura, non nell'esempio di quella più aperta o organica contemporanea, che pure conosceva bene, quanto di quella più chiusa e ferma del tempio greco, contraddetto nel suo senso metafisico ed inteso invece quale luogo in cui si manifesta il non costruito, il suolo come suolo, la sorgività, della terra, se si vuole, della vita.

(continua)



## FORMA URBANA, CLIMA E TRADIZIONE

### New Gournà di Hassan Fathy ed Harraneya di Ramses Wissa Wassef,

Adelina Picone

L'Egitto del novecento, nella cultura architettonica internazionale, trova in Hassa Fathy il suo indiscusso protagonista, tuttavia uno sguardo più profondo al panorama culturale ed accademico del Cairo dell'epoca fa emergere un'altra figura di architetto di notevole interesse: Ramses Wissa Wassef, amico, e qualcuno sostiene anche maestro, di Fathy. L'amicizia e la collaborazione tra i due, che derivava dalle frequentazioni dell'École des Beaux Arts parigina, aveva trovato un importante cemento nel lavoro cairota al College of Fine Arts, in cui entrambi hanno insegnato, per un periodo anche contemporaneamente, impegnandosi attivamente nell'organizzazione didattica dell'università. Mentre Fathy lasciò l'università nel 1956, Ramses Wissa Wassef rimase a capo del Dipartimento di Architettura fino al 1969. Il viaggio di studio compiuto insieme agli allievi ed agli altri docenti del College nelle regioni nubiane nel febbraio del 1941, è stato molto importante per Fathy, grazie all'incontro con un intero sistema di conoscenze tecnico-materiche derivate dalla tradizione, la cui reinterpretazione in chiave contemporanea ha nutrito tutto il suo lavoro successivo, per Wissa Wassef ha invece rappresentato una riscoperta delle proprie origini alto-egiziane. Nelle architetture vernacolari dell'Alto Egitto, infatti, il connubio tra forma e materia era evidente e forte, i maestri nubiani coniugavano l'uso del materiale locale, la terra cruda, con il rispetto e la rigida conservazione delle tradizioni costruttive del tempo dei Faraoni, plasmavano la materia usando tecniche antichissime, semplici ma al contempo molto raffinate, creando forme armoniose ed equilibrate, definite in relazione a collaudati modelli tradizionali. E' questo il reale motivo per cui sia Fathy che Wissa Wassef, assumono l'architettura nubiana come incarnazione della vera tradizione architettonica egiziana, al di là della semplificazione tecnica e dell'economicità. Le strutture voltate in mattoni di terra cruda erano allora considerate rivoluzionarie, ma per Ramses Wissa Wassef rappresentavano qualcosa di autenticamente egiziano, poiché le stesse forme erano state adottate in successione dalla civiltà Faraonica, Copta, ed Islamica.

Profondamente diversi per sensibilità individuale e per inclinazione progettuale i due architetti si trovarono a condividere l'idea, che diventerà portante nel lavoro di entrambi, che la nuova architettura egiziana, per rappresentare l'identità dell'Egitto contemporaneo, dovesse avere un saldo fondamento nel sistema delle conoscenze tradizionali, ed in particolare nella reinterpretazione in chiave contemporanea della

materia, quella terra cruda che dà sostanza al deserto, e di quelle tecniche tradizionali perpetratesi e perfezionatesi nel tempo in relazione alle istanze ambientali e climatiche. In altra sede<sup>1</sup> ho definito quella di Hassan Fathy una "metodologia progettuale su base climatica" proprio in riferimento a questo genere di rapporto con la tradizione. È interessante analizzare gli esiti progettuali, divergenti pur partendo da una solida idea condivisa, cui approdano i due architetti. A valle di queste riflessioni diventa fertile un confronto tra due esperienze progettuali condotte in maniera quasi contemporanea su temi analoghi: il villaggio di Harraneya progettato e realizzato da Ramses Wissa Wassef ed il famigerato villaggio di Nuova Gournà, l'esperienza descritta nel libro "Architecture for the poor"<sup>2</sup>, di Hassan Fathy.

Il villaggio di Harraneya si trova nell'immediata periferia sudovest del Cairo, nei pressi delle piramidi di Giza, il cui profilo è ben visibile dalle terrazze degli edifici del villaggio nelle giornate senza foschia. Si tratta di un nuovo insediamento di fondazione, in cui Ramses Wissa Wassef è stato totale artefice, dall'ideazione alla realizzazione non soltanto come architetto, di quello che è diventato un centro dedito alla produzione artigianale di tappeti e ceramiche, una sorta di laboratorio artistico dove una comunità autosufficiente pratica tutt'ora l'arte della lavorazione dei tappeti vivendo del ricavato del proprio lavoro. La costruzione dell'insediamento, iniziata nel 1952, è avvenuta per gradi, lungo un arco di tempo di circa vent'anni, anche se non si può considerare ancora finita, ed è la realizzazione di un'utopia. E, infatti, molto più vicino alle utopie ottocentesche tratteggiate negli scritti dei preraffaelliti e descritte nei romanzi di W. Morris, che alle esperienze di nuovi insediamenti residenziali nel deserto che si conducevano in quegli anni, a cui la stessa Nuova Gournà apparteneva. Come quelle utopie, Harraneya nasce dall'ostinato perseguire un ideale che Wissa Wassef ha coltivato sin da ragazzo. L'impegno sociale, la difesa delle classi deboli, il rispetto per l'identità culturale dell'Egitto erano temi a lui ben noti sin dall'infanzia, essendo figlio di un importante esponente dell'allora partito nazionalista WAFD, che aveva fornito un notevole contributo alla lotta per l'indipendenza del paese. Anche l'amore per l'arte, e per la scultura in particolare, erano già affiorati in tenerissima età, il senso

<sup>1</sup> Picone, A. *La casa araba d'Egitto*, Jaca Book, Milano, 2009.

<sup>2</sup> Fathy, H. *Architecture for the poor*, trad. It. *Costruire con la gente: storia di un villaggio d'Egitto/Gournà*, Jaca Book, Milano, 1985.



della plasticità della materia congiunto alla forte spiritualità nutrita anche dei valori religiosi, la sua famiglia era di religione Copta, si è raffinato nel corso degli anni anche grazie agli studi compiuti a Parigi, dando luogo ad una personalità artisticamente eclettica, dagli interessi differenziati, una spiritualità colta e raffinata che traspare anche dall'abilità nel manipolare la forma architettonica.

“Non si può separare la bellezza dall'utilità, la forma dalla materia, l'opera dalla sua funzione, l'uomo dalla creatività. Se queste funzioni vengono separate c'è il pericolo di distruggere le relazioni necessarie alla produzione e di compromettere il valore dell'opera. Quindi l'obiettivo che dovrebbe essere raggiunto è perso, in particolare nei suoi aspetti più duraturi. Il designer per l'industria non può essere definito un artigiano non più di un artista che non realizza le proprie opere con le proprie mani. Entrambi avranno perso il senso fondamentale del lavoro, la segreta fusione tra forma e materia. Il loro lavoro non risulterà mai una reale opera d'arte.”<sup>3</sup>

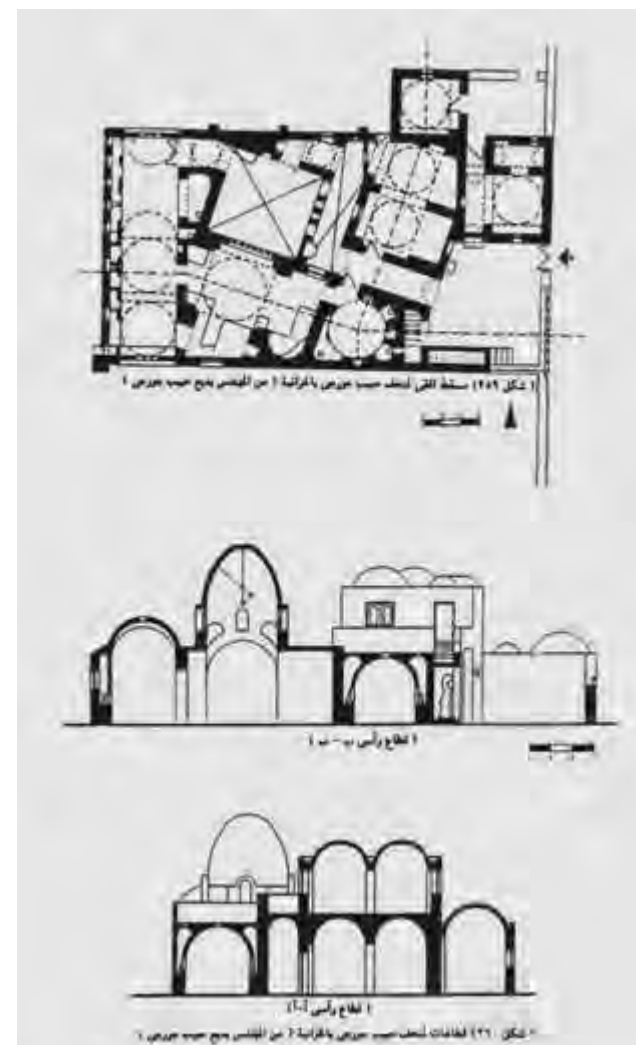
Questa segreta fusione tra forma e materia, che è per lui condizione necessaria per la realizzazione dell'opera d'arte, costituisce il centro del suo pensiero teorico anche rispetto all'architettura. La materia rappresenta il legame tra l'uomo ed il proprio ambiente naturale, plasmare la materia implica un'operazione analoga sia che si tratti di terracotta, di fibra naturale o di mattoni di terra cruda. La forma, configurata nel tempo grazie al contributo di esperienze che risalgono a millenni di storia, rappresenta invece il legame con l'identità dei luoghi. Dal viaggio in Nubia porta con sé alcuni muratori esperti ed, insieme a quella gente che andrà a formare la comunità di artisti artigiani di Harraneya, compresi i bambini che imparavano l'arte del telaio, nasce il villaggio, come esperimento di autocostruzione.

Analizzando l'impianto urbano di Harraneya non si può non compararla agli insediamenti oasiani, per comprendere a fondo le ragioni del progetto. Uno dei caratteri comuni ai villaggi delle oasi è l'impianto libero del disegno urbano, in cui il tracciato segue regole insediative apparentemente dettate dalla aggregazione casuale degli edifici, che si compongono in un unico edificio, con un disegno dei vuoti organico e fluido. Un tracciato non ortogonale, governato dall'andamento curvilineo e serpeggiante delle strade, solo a volte dettato dall'orografia. Il villaggio principale, nel suo nucleo originario, assume quasi sempre la forma di una massa compatta, un unico grande edificio, dove i pieni prevalgono sui vuoti. Sembra quasi che l'impianto viario del villaggio sia governato innanzitutto da esigenze di natura climatica, in secondo luogo da istanze socio-culturali. L'aggregazione compatta degli edifici riduce la superficie

esposta ai raggi solari, e all'interno di questo grande edificio-villaggio, le differenze di altezza contribuiscono a creare ombre mutue. La curvatura delle strade e la loro ridottissima sezione, ancor più ridotta se si confronta con l'altezza dei fronti, garantiscono la presenza di zone ombreggiate. Le strade con sezione molto ridotta hanno la stessa funzione climatica che svolgono le corti nell'ambito del sistema-casa: lavorano cioè come regolatori della temperatura. Nell'impianto urbano di Harraneya l'articolazione dei diversi laboratori e delle case è retta da un asse principale est-ovest, che è tracciato tra le due curve parallele delle schiere dei laboratori, lunghe appena dodici metri:

“Il primo laboratorio, costruito dai Nubiani nel 1954 ed ancora usato da dieci tessitori adulti, occupava il piano terra della casa di Ramses Wissa Wassef. L'interno ed una piccola corte rimane inalterata, con le sue colonne copte inglobate nella nuova costruzione, una bella cupola con mukarnas, e persiane intarsiate. Degli ampliamenti in cemento armato, dovuti alla crescita della sua famiglia, furono aggiunti alle parti terminali dell'edificio originale, verso sud e verso est. [...] L'uso del cemento armato era giustificato per ottenere l'autorizzazione per la fabbrica, che non poteva essere concessa ad una struttura realizzata in mattoni di terra cruda; c'era inoltre bisogno di un posto sicuro per conservare la collezione dei tappeti e di un tetto molto robusto, capace di sostenere il carico notevole di taniche colme d'acqua. [...] C'è un consapevole riferimento alla città tradizionale egiziana, con i suoi vicoli tortuosi e stretti, nel tracciato dei laboratori artigiani. A nord ed a sud di quest'asse si trovano le zone usate per la ceramica e la tintura; La sala per esposizione più grande è una lunga stanza con una volta a botte, con una serie di spazi coperti a volta. Delle grandi aperture a lunetta forniscono sia luce che aria al laboratorio, l'orientamento est-ovest assicura che vengano catturate le brezze che soffiano da nord. Delle pareti traforate in mattoni filtrano la luce e forniscono un ragionevole grado di privacy. Con l'asse principale in ombra per tutto il giorno, c'è una riserva di aria relativamente fresca su cui può contare il laboratorio che è rivolto a sud. Le sale espositive sono illuminate mediante gli oculi delle volte, ed è possibile integrare la luce molto fioca con dei faretti lungo le pareti.”<sup>4</sup>

Il villaggio di New Gurna, dal 1945 al 1948, è indubbiamente il più conosciuto fra tutti i progetti di Hassan Fathy, per la popolarità internazionale del suo libro, *Architecture of the poor*. L'idea della realizzazione del villaggio fu lanciata dal Dipartimento egiziano dei Beni Storici come soluzione per il reinserimento sociale di un'intera comunità di tombaroli stabilitisi autonomamente nella necropoli reale di



<sup>3</sup> Y. Wissa Wassef, *The Story of Harraneya*, scritto inedito.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Luxor. Il villaggio doveva rappresentare un prototipo, ma, piuttosto che sottostare all'idea corrente di usare un numero limitato di elementi tipologici, nel suo progetto Fathy tentò un approccio senza precedenti, alla ricerca del soddisfacimento delle esigenze individuali di ogni famiglia. Come egli stesso asseriva, «in natura, non esistono due uomini uguali. Anche se sono gemelli e identici fisicamente, differiscono nei loro sogni». L'architettura domestica nasce dal sogno; questo è il motivo per il quale nei villaggi costruiti dai propri abitanti non troviamo due case identiche. Quando poi l'architetto deve affrontare il lavoro di progettare un migliaio di case in una volta, piuttosto che sognare per le migliaia di persone che egli deve soddisfare, egli disegna una casa e le affianca tre zeri a destra, negando la creatività a se stesso e l'umanità all'uomo. Come se fosse un ritrattista con un migliaio di incarichi che dipingesse un solo quadro e ne facesse novantanove fotocopie.”<sup>5</sup>

L'impianto urbano di Nuova Gourna nasce con presupposti comuni a quelli di Harraneya, l'autocostruzione, il porsi in totale continuità con il portato culturale e tecnico che dalla tradizione proveniva, ed è stato progettato da Fathy con il chiaro obiettivo di rispondere alle istanze climatico-ambientali, che egli stesso riteneva essere l'identità profonda della propria cultura, non soltanto una risposta alle necessità climatiche. Mettendo però a confronto la planimetria di Nuova Gourna con quella di Harraneya una profonda differenza risulta molto evidente: in Nuova Gourna il disegno dell'impianto urbano è basato sull'isolato, un isolato profondamente diverso come disegno ed articolazione, da quello delle città occidentali, ma comunque presente. Nelle esperienze più mature, il progetto di New Bariz<sup>6</sup> in particolare, Fathy approfondirà ulteriormente questo modo di concepire la città, attuando un vero e proprio passaggio di scala, progettando l'isolato con principi e modalità degli insediamenti oasiani, ed arrivando anche a teorizzare questo passaggio di scala.

È evidente che nei due villaggi il disegno dell'impianto urbano rivela due atteggiamenti metodologici opposti, a partire da premesse comuni, mi urbano della città araba ha la caratteristica di essere avvolgente, ed Harraneya conserva questa qualità grazie alle geometrie, ai rapporti tra spazi urbani ed architetture, all'attenzione al comfort ambientale nelle stradine sempre in ombra ed a favore di brezza.

Harraneya accoglie non soltanto perché è un'operosa comunità nata insieme agli spazi che le appartengono, che quindi si presentano mantenuti ed in perfetto stato, ma perché in questo insediamento c'è ed è reale una totale corrispondenza tra istanze della

tradizione, idea di città, forma architettonica ed urbana, esigenze climatiche, tecniche costruttive e materiali utilizzati. Il fascino del museo Habib Gorgy<sup>7</sup> è nella sua architettura, fondata sulla considerazione della luce come un materiale del progetto, in cui l'immaterialità dell'elemento naturale è solo un accidente. Per questo edificio si potrebbe definire una sorta di *tettonica della luce*, operando una trasposizione metaforica, che deriva dal considerare come le diverse possibilità di uso del *materiale* luce naturale diano luogo ad uno specifico vocabolario di forme e di spazialità. L'individuazione e la descrizione delle varie modalità di controllo e selezione della luce attuate nell'edificio arricchisce di nuovi significati il rapporto tra forma costruita ed elementi naturali, oltre a rinsaldare il legame che l'architettura di Wissa Wassef instaura con l'ambiente naturale, che in questo caso è l'intero cosmo. Il museo è concepito per vivere in armonia con il percorso solare, la sua vita quotidiana comincia all'alba e termina quando il sole tramonta, non è infatti prevista alcuna forma di illuminazione artificiale.

Lo spazio urbano di Nuova Gourna, con tutta la sua costruzione razionale, metodologicamente assolutamente condivisibile nella ricerca di geometrie urbane legate al sole ed al vento, al contrario, respinge.

Nel 2011 l'Unesco ed il Governatorato di Luxor hanno avviato un progetto internazionale per la salvaguardia di Nuova Gourna, riconoscendone la rilevanza, pur nel suo fallimento sociale e culturale. L'interesse dell'opinione pubblica egiziana nella salvaguardia è forte, e coincide con una tendenza al *nuovo tradizionalismo* che si è diffuso negli ultimi anni nella classe dell'alta e ricca borghesia egiziana. La sensazione è però che si tratti di una scelta puramente ideologica, e forse anche strumentale, in cui la qualità della forma urbana sembra contare ben poco.



<sup>5</sup> Fathy H., *Costruire con la gente: storia di un villaggio d'Egitto/Gourna*, Jaca Book, Milano, 1985.

<sup>6</sup> Villaggio progettato da Hassan Fathy nei pressi dell'Oasi di Kharga.

<sup>7</sup> Per questo edificio è stato conferito a Ramses Wissa Wassef il premio dell' Aga Khan per l'architettura, postumo nel 1983.

## ARCHITETTURA E TELLUS IN PETER ZUMTHOR

Rossana Novello

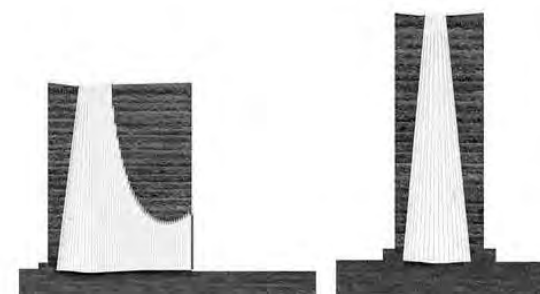
Il volume “Wieviel Licht braucht der Mensch, um leben zu können, und wieviel Dunkelheit?”<sup>8</sup> è il risultato di una ricerca condotta dall'Accademia di Mendrisio sull'incidenza della luce artificiale nel paesaggio svizzero e che viene realizzata a partire da un viaggio notturno. Il gruppo di ricercatori guidati da Peter Zumthor percorre il tragitto che da Chiasso giunge a Morbio per inoltrarsi verso il fondovalle di Muggio. Dal mare di luci della città, alla più intima illuminazione di lanterne, lampioni o di qualche finestra illuminata, il gruppo si addentra nell'oscurità del fondovalle. Di notte la natura riprende possesso del mondo, rende minuti gli interventi umani e si mostra grandiosa... “l'oscurità abita nella terra. Fuoriesce e vi ritorna come un profondo sospiro, come scrive Andrzej Stasiuk.”

“Più invecchio, più mi interessano le varie forme della luce nella natura. Espongo alla luce del sole spazi, materiali, strutture, colori, superfici, forme. Catturo questa luce, la rifletto, la schermo, la diluisco per ottenere la lucentezza al posto giusto”. Ma il modo attraverso cui i corpi reagiscono alla luce e all'aria interessa Zumthor, l'architetto noto per le sue costruzioni tettoniche, ancor più quando questa luce penetra o riflette cavità intrise degli umori della terra.

Egli ha lavorato per ben cinque anni ad un progetto di piccolissime dimensioni, un'edicola votiva dedicata a Bruder Klaus, San Nicola di Flüe, l'eremita svizzero che ha vissuto gli ultimi venti anni della sua vita nel Ranft, una piccola capanna in una gola tra le rocce. “Ha dormito con una pietra come cuscino”<sup>9</sup>, ha ricordato di lui Peter Zumthor. L'idea dei committenti, una coppia di agricoltori, di creare un piccolo altare posto nel loro possedimento agricolo, viene lentamente abbandonata a favore della costruzione di una cappella vera e propria, che si ispira a quella ancora presente nel luogo dell'eremitaggio del santo. Sono stati tagliati un centinaio di alberi per creare lunghi pali i quali sono stati poi disposti a cono seguendo la pratica costruttiva, arcaica e semplice, della capanna. Ma questa struttura è stata successivamente nascosta da getti successivi di cemento battuto e poi bruciata dall'interno grazie ad un falò acceso secondo l'antica procedura delle carbonaie. Il lento processo di combustione ha bruciato l'involucro li-

gneo della capanna e ha lasciato a vista le pareti scabre di cemento, rammemoranti scanalature di un tempio greco senza però la luce mediterranea che dà loro volume e le fa vibrare al sole: il processo costruttivo si è svolto in negativo, scavando ed erodendo, benché la costruzione non sia ipogea ma realizzata in un luogo aperto della campagna svizzera. Lo spazio della capanna ha perduto il suo estradosso ed ha assunto i caratteri della caverna. L'acqua piovana che cade dall'oculo aperto in copertura e scorrendo tra le falde di questa roccia artificiale batte sul pavimento di piombo fuso, l'odore acre di legno bruciato, le fiammelle delle candele accese presso l'altare del santo, rendono la sacralità semplice di questo spazio, antro, riparo nel ventre di una natura percepita in “modo molto elementare”.

Nel suo rapportarsi al mondo tra luce e oscurità dagli albori della storia l'uomo ha elaborato i confini psicologici e sociali della propria familiarità o estraneità al mondo. Luce e ombra sono divenute nella modernità i temi centrali di un percorso di emancipazione che ha condotto a celebrare la luce, l'aria e il paesaggio e che è culminato nella sublime esperienza dell'*espace indicible* di Le Corbusier. L'intuizione di uno spazio dalla profondità illimitata, ineffabile, aveva risuonato tra i grandiosi resti dell'Acropoli di Atene, “grido scagliato in un paesaggio fatto di grazia e di terrore”; da questa esperienza la quarta dimensione e l'architettura trasparente, capaci di dissolvere i muri e aprire l'interno verso l'esterno, erano stati il simbolo per i maestri del novecento del grande balzo verso la modernità, intesa come conquista di una libertà delle relazioni urbane, strumento per sopprimere tutto ciò che gli abitanti delle città odiavano, in particolare la claustrofobia rispetto alla città antica. Ma questa liberazione portò d'altronde ad una nuova insofferenza, quella fobia che già Simmel aveva identificato come la paura del tatto derivante da un'eccessiva vicinanza tra “sconosciuti” che la metropoli moderna imponeva, così che claustrofobia e agorafobia furono codificate già agli inizi del novecento come nevrosi tipicamente urbane. La paura di entrare in contatto troppo stretto con cose non familiari e generata dall'eccessiva trasparenza del mondo, emergente nella figura del *flâneur* benjaminiano, divennero il sintomo di un rapporto di straniamento dell'uomo nelle sue relazioni nello spazio moderno. “Mentre la strada o il percorso originario aveva sempre comportato associazioni al ‘terrore di girovagare’ insito nella coscienza mitica delle tribù, ora generava una nuova forma di terrore, quella della noia ispirata



<sup>8</sup> P. Zumthor, I. Beer, M. Marcacci, R. Hungerbühler, L. Morici, S. Wunderle, K. Maus, *Wieviel Licht braucht der Mensch, um leben zu können, und wieviel Dunkelheit?* (Di quanta luce ha bisogno l'uomo per vivere e di quanta oscurità?) Compositori, Bologna, 2005.

<sup>9</sup> C. Baglione, *Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel*, «Casa-bella», n. 747, settembre 2006.

dal monotono strato di asfalto”<sup>10</sup>. Il luogo della casa dell'uomo era divenuto, sotto il segno della trasparenza, per Kracauer “deserto senza limiti” come nell'atrio gigantesco di un hotel in cui gli individui sono sparpagliati come atomi nello spazio vuoto della fisica moderna.

Le riflessioni di Simmel, Kracauer e Benjamin divengono tanto più attuali nella città contemporanea.

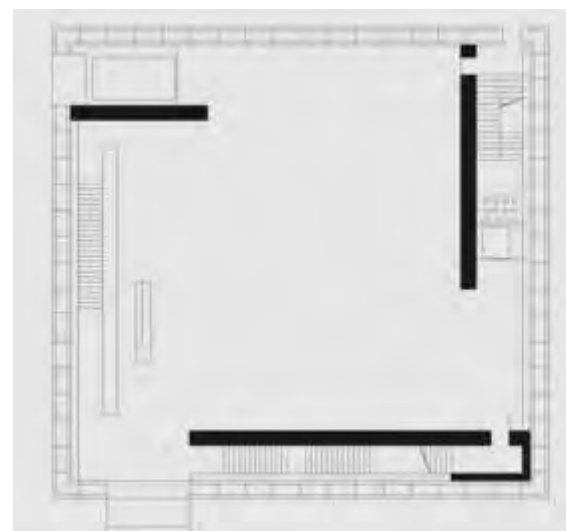
Quando Zumthor si domanda “Di quanta luce ha bisogno l'uomo per vivere e di quanta oscurità?” egli intende affrontare, al di fuori di ogni astrazione intellettuale, il tema di una possibile relazione tra gli uomini nell'aperto del contesto sociale contemporaneo. Il controllo della luce artificiale e naturale può sottrarre l'uomo alla eccessiva “esposizione alla luce” e disporlo a guardare il mondo stando al riparo. E se è vero che le sue architetture spesso sorgono lontane dagli spazi metropolitani e in contesti di vero e proprio isolamento, possiamo non di meno essere certi che il mondo attuale non abbia più confini stabili né che un'architettura, pur radicata in un determinato luogo, sia abitabile solo da quel determinato numero di persone che vi vivono stabilmente.

Nell'immaginare la città nuova sotto il vessillo della libertà, gli architetti degli anni Venti hanno progettato una città nella natura, la città di vetro aperta al paesaggio. Ma il paesaggio, insieme all'aria e alla luce che gli appartenevano, estendendosi liberamente al di sotto delle costruzioni diveniva per queste città vedute, “quadro di genere”, pura astrazione. Questa veduta trasparente aveva esposto l'uomo troppo violentemente ad un'idea astratta di libertà, allontanando, di fatto, dalle sue più intime pulsioni sensoriali. L'uomo di Peter Zumthor è di nuovo l'uomo nudo, alla preistoria della forma, incosciente dell'estetica. Misura lo spazio con i sensi e trova nell'originario stare al mondo il modo per ritrovare emotivamente e non intellettualmente la condizione di accoglienza della terra all'uomo; egli cerca nella casa un riparo, un ritorno alla terra vissuta romanticamente come forza sublime, smisuratamente più grande di lui. Lo sforzo di ritrovare questa spazialità originaria lo induce a costruire secondo i principi arcaici trilitici e megalitici. Le sue architetture assomigliano spesso a moderni *dolmen*, enormi massi di pietra che sostengono una struttura sovrastante orizzontale, una lastra rigida con tessitura bidirezionale; è il riparo primordiale, lo spazio architettonico che lascia l'uomo ancora esposto alla vita della natura. Ma in taluni casi questi megaliti si trasformano in piloni cavi, con ambienti chiusi, introversi; lo spazio aperto atavico del *dolmen*, un tetto sollevato faticosamente per ripararsi dalle intemperie o forse per commemorare il dio si complica con i volumi scavati

che ne rendono percepibile quello chiuso, la caverna in cui l'uomo cerca rifugio. la caverna, però, non isola l'uomo dalla natura, non lo chiude claustrofobicamente in una scatola, lo abbiamo visto nella cappella dell'Eifel. D'altronde la luce non è l'intellettualistica liberazione dalla materia, essa non può e non deve annullarne il buio né violarne l'oscurità. Oscurità-terra e luce-spazio evocano il tema heideggeriano della radura, dis-velamento, non-nascondimento, dell'*Aletheia*. Nell'oscurità-terra stabilmente si cela il mistero della verità. “Quello che mi interessa è lavorare sui confini, la periferia di questo vuoto misterioso. E' importante il modo in cui si irradia, come la luce si diffonde al suo interno, cosa provoca in esso.”

Lungo le rive del lago di Costanza un parallelepipedo elementare in vetro vibra nell'atmosfera cangiante dell'ambiente lacustre, della sua stessa luce. Colpisce la cura che è stata posta nel progettare la pelle esterna dell'edificio: non è semplice rivestimento ma una sofisticata e spessa struttura multistrato in acciaio e vetro. Essa è stata congegnata in maniera da non forare il vetro né fare in alcun modo uso di silicone nelle giunture; le lastre sono agganciate ai morsetti metallici e, libere le une dalle altre, fanno intravedere lo spazio interposto tra loro e la massa interna dell'edificio, apparentemente muta al *curtain wall*, contravvenendo alla tradizione modernista della facciata trasparente. Questa pelle esterna in vetro, reinterpretando la tradizionale tecnica svizzera della struttura a scandole lignea, assume così l'aspetto di “piume leggermente increspate”; l'aria del lago vi penetra all'interno. E' un muro di vetro che avvolge, abbraccia e protegge il getto di calcestruzzo che struttura lo spazio interno dell'edificio. Soltanto nella hall di ingresso il *curtain wall* mostra la sua pelle interna, e la luce colpisce tre setti ben piantati nel casone di fondazione che sostengono gli spessi solai del museo, il *dolmen* moderno esposto alla luce della natura. I “vetri acidati distribuiscono la luce diurna negli ambienti, la luce entra nella cavità, i tre monoliti assorbono la luce e la modulano. Il movimento della luce esterna dà la sensazione che il cuore di pietra respiri”<sup>11</sup>. Le sale espositive dei tre piani superiori sono invece chiuse sui quattro lati. La luce del *courten wall* della facciata permea questi ambienti “scavati” grazie ad una pannellatura vitrea del soffitto e all'intercapedine lasciata tra i solai.

Si è detto che il senso di sicurezza semplice e arcaico che abita le architetture di Zumthor è conferito da spazi tettonici che, attraverso un procedimento di scavo nella materia, ospitano l'uomo e proteggono il suo abitare. Ciò che caratterizza spesso le sue architetture è lo spesso strato di materia che ne delimita gli spazi. Questo tema è rintracciabile nelle sue ca-



<sup>10</sup> A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia Books, Milano, 2009.

<sup>11</sup> P. Zumthor, *Kunsthau Bregenz*, Archiv Kunst Architektur Werkdokumente, Hatye, 1999.

verne tettoniche laddove lo spazio si dà come sottrazione di materia. Abbiamo visto, però, che anche quando ha costruito una capanna lignea, simbolo di una condizione umana più evoluta, della capacità dell'uomo di dotarsi della tecnica costruttiva, di una tettonica, e guardare il mondo in maniera più sicura, egli abbia poi materialmente proceduto a rivestirla con un masso di cemento. Ma, in maniera sorprendente, nella *Kunsthhaus* di Bregenz, egli ha delimitato come denso strato di materia anche il simbolo per eccellenza del trasparente progresso modernista, il *curtain wall*, conferendo agli spazi interni ancora una volta l'aspetto di spazi scavati. In questo caso la luce, non più la materia, agisce come spessore dell'atmosfera e si fa della consistenza del corpo regolando lo spazio che separa l'uomo dal mondo. Questo confine che si dà come spessore materiale, rivestimento denso, si interpone alla straniante vicinanza contemporanea con le cose estranee di cui abbiamo parlato in precedenza e custodisce *die Stimmung*, l'atmosfera, lo stato d'animo. "Per me lo cosa più affascinante è il frammento di spazio compreso tra confini. Anche in una città, quando vedo una piazza o impressionanti periferie e tutto è più o meno conforme alla tradizione, percepisco questo vuoto che vive. Oppure una, due, tre case in una vallata, qui vicino, in una gola con ripidi pendii. Ecco cosa mi interessa molto, quel vuoto. Come lo crei, lo rendi pieno di atmosfera. La lingua tedesca ha un vocabolo adatto a descrivere tutto ciò: *die Stimmung*, l'atmosfera, lo stato d'animo"<sup>12</sup>.

Nel Museo di Bregenz la luce avvolge l'edificio rifratta più volte nel passaggio tra i vari strati di vetro, che possiamo adesso definire strati dello *Stimmung*; l'acqua del lago scorre materialmente nel suo corpo di pietra attraverso un sistema di tubazioni studiate per il regolamento termico; il piano interrato è interamente realizzato in vetrocemento, come in un mondo sub marino. L'occhio del visitatore deve abituarsi però alla vista di un ambiente cangiante, l'aria non è tersa né trasparente. Si rinnova la sensazione arcaica degli abitanti neolitici delle palafitte Unteruhldingen sullo stesso lago di Costanza, un abitare pieno degli umori densi dell'acqua, non il libero e vertiginoso sospendersi tra cielo e mare.



<sup>12</sup> C. Baglione, *op. cit.*

## MORFOLOGIA E LINGUAGGIO DELL'ARCHITETTURA IN TERRA CRUDA\*

Valeria Dalla Casa

La terra è stata usata per migliaia di anni per realizzare l'ambiente costruito del Pianeta. Ancora oggi una parte della popolazione mondiale vive "nella terra", spesso nelle zone dove veniva usata per tradizione e dove le popolazioni rurali sono in maggioranza, in particolare nei climi caldi e aridi.

L'incremento demografico di queste aree richiede infatti l'autocostruzione con materiali locali anche per necessità, sebbene ora si siano diffusi pregiudizi legati alla terra che hanno fatto apparire il suo uso come "povero". Questa idea ha accompagnato il pensiero che tutto ciò che proviene dall'Occidente rappresenti in qualche modo il progresso e sia ripetibile in qualsiasi parte del mondo, dimenticando la diversità di clima, culture e tradizioni locali.

E' l'ideologia industriale che trasforma la semplicità in povertà e fa apparire l'assenza di utensili e di macchine come una "carezza" o una arretratezza. Il cemento si è imposto soprattutto per questi motivi psicologici, ed ha intaccato uno stile di vita basato sull'idea di costruirsi la casa secondo il proprio gusto e le proprie tradizioni, di crearsi un'abitazione secondo il proprio linguaggio tradizionale e di vivere in uno spazio aperto dove si possa respirare.

Il condominio in cemento armato distrugge tutto uno stile di vita di tipo agricolo o delle culture della fascia caldo-arida della Terra, e con esso anche un equilibrio mentale e psicologico. Inoltre l'uso del cemento armato in tali climi ha causato la fine di un comfort naturale e di un equilibrio energetico.

Una riscoperta dell'ambiente costruito tradizionale è essenziale non per sentimentalismo o nostalgia, ma per conservare le abilità artigianali e la conoscenza dei materiali locali, per un'interpretazione ecologica che eviti gli sprechi causati dall'uso non appropriato di materiali prodotti industrialmente.

La conoscenza della situazione abitativa mondiale è necessaria per comprendere la necessità di riscoprire la terra come materiale da costruzione.

La terra ha dato corpo ai miti e alle culture ancestrali delle popolazioni che l'hanno usata per millenni. La molteplicità di configurazioni espresse nei secoli dal linguaggio della terra conferisce al materiale una ricchezza spirituale simbolica che può ben superare il pregiudizio di "povertà". Sulla Terra sono esistite circa cinquemila culture umane, ciascuna con la sua particolare scala di valori. Una di queste è la civiltà occidentale, sviluppatasi dalle civiltà greca, romana ed ebraica.

Una delle caratteristiche della civiltà occidentale è quella di dare particolare valore all'espansione. Questo fatto le conferisce la pretesa di essere universa-

le. L'espressione attuale della cultura occidentale è la civiltà industriale, che pone al vertice della sua scala di valori l'incremento indefinito degli oggetti materiali e l'eliminazione del lavoro fisico. Il sottofondo filosofico della civiltà industriale risale al pensiero di Cartesio, Bacone, Locke. E' stato infatti l'affermarsi delle idee di questi pensatori anziché di altri del medesimo periodo (quali ad esempio Bruno, Leibniz e Spinoza) che ha portato alla divisione netta fra lo spirito e la materia e all'imperativo di piegare la natura ai voleri umani. Soprattutto il pensiero cartesiano, che considera lo spirito esclusivamente proprio alla nostra specie relegando tutto il resto nella materia inerte assimilabile alle macchine, rendendo possibile la successiva massiccia aggressione alla natura vivente e non vivente, caratteristica della civiltà industriale. Sarà a seguito della spaccatura cartesiana, che nascerà infatti la fisica classica, inizialmente ad opera di Newton, la cui immagine dell'Universo è sostanzialmente quella di una macchina o di un orologio, scomponibile in parti autonome, studiabili separatamente. Dalla fisica classica, tenendo anche conto dell'imperativo baconiano di determinare un dominio sulla natura, è nata la tecnologia moderna che si è estesa in tutto il mondo sull'onda della potenza materiale dell'Occidente.

A queste idee di fondo può attribuirsi anche, successivamente, il concetto di sviluppo economico, e quindi l'abitudine di dividere il mondo in paesi "sviluppati" e "sottosviluppati" o "in via di sviluppo", secondo il loro grado di occidentalizzazione.

All'inizio del 1992, la *National Academy of Sciences* degli Stati Uniti e la *Royal Society* di Londra hanno pubblicato un rapporto che iniziava così: "Se le attuali previsioni di crescita della popolazione si dimostreranno accurate e se i modelli di attività umana nel nostro pianeta resteranno inalterati, è possibile che la scienza e la tecnologia non siano in grado di impedire il verificarsi di un degrado irreversibile dell'ambiente e il perpetuarsi di una condizione di povertà per la gran parte del mondo". Questa affermazione è l'ammissione che la scienza e la tecnologia non possono più assicurare un futuro migliore a meno che si verifichi rapidamente una stabilizzazione della popolazione umana e che si ristrutturino l'economia. Oggi l'umanità aumenta di circa 70-80 milioni di individui all'anno, in gran parte nei paesi del cosiddetto "terzo mondo". Una simile crescita è evidentemente insostenibile. Alla fine della seconda guerra mondiale, si affermò il principio secondo il quale i paesi sviluppati avrebbero dovuto dimostrare un particolare interesse per il benessere e lo sviluppo



economico dei paesi in via di sviluppo e addirittura assumersi una responsabilità collettiva per dare loro "aiuto". Questa idea era pervasa da attese eccessivamente fiduciose, particolarmente per quanto riguarda il trasferimento delle tecnologie ai paesi in via di sviluppo. La tecnologia altamente produttiva dei paesi sviluppati avrebbe dovuto essere adottata dai paesi del terzo mondo, risparmiando di conseguenza il lento e faticoso processo di crearla da sé. L'idea che il modello occidentale fosse ripetibile in qualsiasi parte del mondo fece dimenticare le diversità di clima, tradizioni, culture e condizioni locali laddove la tecnologia scientifico-industriale, se non adattata, avrebbe causato solo danni, come purtroppo è successo.

I problemi di abitazione del terzo mondo sembrano insolubili. Il deficit di alloggi è enorme e cresce di anno in anno.

Le grandi città del terzo mondo sono oggi divise in due parti: la parte "lussuosa" e le "baracche": in molte città gli abitanti del "centro" sono una piccola minoranza rispetto a quelli delle baracche e delle *bidonvilles*, dove in pratica vanno a collocarsi i 70-80 milioni di abitanti che si aggiungono nel mondo ogni anno: una vera bomba demografica.

I progetti di aiuto da parte dei governi sono infatti falliti. Essi di solito erano tesi a portare gli abitanti in grandi casermoni ad alta densità che hanno influito negativamente sugli individui. Se i governi avessero invece favorito l'autocostruzione con servizi e materiali a basso costo, gli abitanti delle baracche sarebbero stati in grado di costruirsi la casa secondo le proprie tradizioni e i propri linguaggi.

Purtroppo, la casa in cemento armato sembra essere un simbolo di sviluppo e ricchezza per i popoli del terzo mondo che vedono il futuro nelle costruzioni con materiali e tecnologie occidentali. Questi materiali sono altresì molto costosi per loro, e, se il processo di produzione del cemento ha un alto consumo energetico ed è assai sofisticato a ciò si aggiunge un elevato costo di trasporto, così che il cemento armato viene a costare dieci volte di più che nei paesi industrializzati. Oltre a limitare tali inconvenienti le costruzioni in terra sono le più adatte al clima delle aree in via di sviluppo tanto più che la terra è l'unico materiale da costruzione che può far ritrovare le tradizioni, le culture, l'arte ed i linguaggi espressivi di molte popolazioni accecate dal miraggio occidentale della ricchezza. Con il cemento è certamente impossibile soddisfare il fabbisogno di abitazioni del terzo mondo, perché:

- richiede capitali ed energia;
- le materie prime necessarie spesso non sono disponibili e quindi bisogna importarle;
- la produzione di cemento è una tecnologia su larga scala;
- il cemento non si adatta al clima e al paesaggio di queste terre.

Il tetto in lamiera e il cemento europeo sono diventati una paralisi mentale per il terzo mondo, soprattutto in Africa. Per prima cosa bisogna superare questo blocco mentale.

La costruzione di una casa in materiale tradizionale costa meno della metà di una casa in blocchi di cemento. La terra è disponibile, costa poco, ha una tecnica di costruzione semplice, è climaticamente adatta a molti paesi in via di sviluppo, richiede poca energia, è piacevole esteticamente ed è facile ottenere un condizionamento dell'aria assolutamente naturale, senza alcuna spesa ed alcun consumo. A meno che ci sia qualcuno che pensi che il terzo mondo potrà permettersi l'aria condizionata in tutte le case.

Lo studio delle interrelazioni dei villaggi rurali, i fattori esterni e l'ambiente fisico rivelano che nelle aree di campagna poco toccate dalla industrializzazione, l'uso integrato dei materiali locali rinnovabili produce edifici che forniscono un ambiente interno soddisfacente per le attività di tutti i membri della famiglia. Purtroppo l'uso di materiali "occidentali" è spesso associato con le attività di costruzione del governo e dei centri urbani: di conseguenza tali materiali simboleggiano psicologicamente il progresso e la prosperità. Il movimento attuale dalle aree rurali verso le città crea molti problemi, ma è assai difficile arrestare questa migrazione. Occorrerebbe far comprendere che la vita rurale può essere più soddisfacente di quella di città e del resto, non rendendo più attraente la vita nelle aree rurali, la stessa vita urbana conoscerà un ulteriore abbassamento della sua qualità. Inoltre, se l'architettura non è solo fatta di forma e spazio, ma rappresenta una relazione interattiva fra il costruire, l'individuo e la società, collegarsi solo ad esigenze tecniche e soluzioni standardizzate può essere peggio che non far niente del tutto, almeno a lunga scadenza.

Portare gli abitanti del terzo mondo ad alloggiare in palazzoni in cemento armato vuol dire distruggere la loro cultura e causare inevitabilmente disgregazione sociale, sbandamento e disagio mentale.

La tecnologia abitativa occidentale esportata nel terzo mondo è divenuta oltretutto uno degli strumenti di distruzione del paesaggio, tesa soltanto alla conservazione del ciclo produzione-uso-consumo.

La tecnologia invece deve essere considerata un mezzo flessibile, che serve a contribuire a produrre condizioni di vita differenziate, legate a un determinato luogo e alle richieste di un determinato momento. Aver definito le condizioni di vita e il modo di abitare in maniera unificata e totalizzante ha limitato la duttilità e l'elasticità dei mezzi tecnologici. Gran parte delle tecnologie alternative si concentrano sul problema ecologico: se ne vede la soluzione soltanto con un rapporto di cooperazione fra uomo e natura, e non più di competizione e dominio. In tal modo si può rispondere ai bisogni non materiali dell'indi-



viduo, cioè cercare di risolvere anche i problemi di alienazione.

Da circa diecimila anni, la terra cruda è stata uno dei principali materiali impiegati sul Pianeta. Ancora oggi una parte della popolazione mondiale, di minoranza ma significativa, vive “nella terra”, di solito nelle zone dove veniva impiegata per tradizione. In questi paesi (esclusi quelli petroliferi) le popolazioni rurali sono la maggioranza e l’incremento demografico impone il ricorso all’autocostruzione. Ma i pregiudizi legati alla terra sono molteplici: le costruzioni con questo materiale sono ritenute povere e vulnerabili, anche se molti esempi dimostrano il contrario. Apparentemente esse sono vulnerabili all’acqua, ma alcuni accorgimenti tecnici hanno reso possibile aumentarne la resistenza e l’impermeabilità.

I pregiudizi più potenti restano quelli di natura psicologica, culturale e politica. In più si aggiungono le manovre delle grandi potenze industriali per screditare la terra come materiale da costruzione e privilegiare l’uso del cemento, con conseguente inquinamento e consumo energetico, solo per difendere i propri interessi economici. Inoltre gli edifici in cemento sono caldi d’estate e freddi d’inverno, quindi non adatti al clima ed esteticamente incompatibili con la morfologia del luogo.

La terra è un materiale naturale presente dappertutto, non presenta spese di trasporto o trasformazioni di carattere industriale, evita il rapporto con un monopolio commerciale e consente il rispetto per l’ambiente. Rafforza l’autonomia culturale, economica ed energetica.

L’influsso più forte della civiltà industriale non è stato quello della tecnologia, ma dell’atteggiamento mentale. Si è persuaso il mondo maggiormente legato alle tradizioni di essere nel bisogno, nell’arretratezza e nell’inferiorità. Uno dei dogmi dell’economia moderna è infatti: più hai, più sei felice! Ma questa equazione è una pretesa del mondo economico-industriale, che trascura il parallelo aumento del disagio psichico e sociale, laddove in realtà essa impoverisce la mente molto di più di quanto arricchisca le mani.

Allo scopo di evitare di chiamarle esplicitamente “povere”, le società tradizionali sono chiamate con nomi diversi: preindustriali, sottosviluppate o in via di sviluppo, tutte parole che sottintendono che un giorno raggiungeranno il nostro club di fortunati (dove però i sintomi dell’angoscia, le depressioni e la criminalità aumentano inesorabilmente). Oggi non abbiamo più uno stretto contatto con la terra. Il contadino di un tempo lo aveva grazie al suo lavoro, molte culture umane lo avevano attraverso le concezioni metafisiche; invece le abitazioni della civiltà industriale allontanano dalla terra.

Ma la terra è qualcosa di vivo, che si plasma per farsi dimora: l’argilla e la mano dell’uomo creano forme affettuose, la mano crea angoli smussati come

vuole l’argilla. Molte opere dimostrano come la terra possa nascere e rinascere in tempi e luoghi diversi, con una grande varietà di espressioni, forme e linguaggi, sempre intrecciata in modo indissolubile con la vita e la mano dell’uomo.

In alcuni esempi l’architettura in terra va oltre i limiti tecnici degli edifici creando un piacere che viene costantemente rigenerato, quando ogni anno, alla fine della stagione delle piogge, le forme vengono rivitalizzate e rimodellate, come una festa rituale in cui c’è una presa diretta con la materia poiché non sono necessari strumenti complessi né alcun sapere tecnologico o accademico ma basta il desiderio di partecipare, in armonia con la vitalità delle tradizioni collettive.

La creatività di ogni singolo artefice conferisce ai muri la loro ricchezza tattile e visiva, perché il materiale consente la sintesi dell’azione costruttiva e di quella artistica. La tradizione di costruire con il fango seccato al sole è più antica di ogni storia conosciuta, ma purtroppo il distacco dalla terra si sta diffondendo nelle masse di tutto il mondo sull’onda della tumultuosa espansione della civiltà industriale.

Tuttavia c’è una speranza nell’animo, perché nel cuore stesso dell’Occidente l’abisso cartesiano ha iniziato a colmarsi con il lento avanzare del principio di indeterminazione. Lo spirito e la materia, drasticamente separati dal filosofo francese, ridiventeranno la stessa cosa. Non c’è un costruttore che manipola un materiale, ma solo la trasformazione di una sostanza vivente. Lo spirito antitradizionalista del modernismo architettonico milita contro l’architettura in terra. Gli scheletri d’acciaio e la sottigliezza del vetro portano ad un contrasto con la massa di terra. L’anonimità del movimento moderno diviene un aspetto dell’alienazione. Per evitare questa impersonalità bisogna trovare nell’architettura tradizionale non povertà, ma calore.

La terra sta scomparendo soppiantata dalla mentalità dell’uomo moderno nato con l’idea della forza e della robustezza di un materiale senz’anima. Oggi ricordiamo solo alcune costruzioni del passato, spettacolari e storicamente importanti, realizzate in terra; ma rimangono sempre realizzate con un materiale “povero” e “primitivo”, ci sembra ovvio che debbano durare poco.

L’architettura in terra è stata finora trattata ed esposta con un’analisi superficiale oppure studiata come geografia culturale. Ma quando scopriamo che la terra e il fango possono dire di più di quello che si crede, la nostra meraviglia esalta il nostro piacere. La capacità di comunicare le immagini dei modi di abitare influenzano l’osservatore facendogli rivivere la sua sensibilità. Tanti costruttori in tutto il mondo hanno avuto la capacità di dare alla terra una infinita varietà di forme e linguaggi per esprimere le specificità culturali del luogo. Le architetture vengono così



adattate, con infinite variazioni, alle condizioni ambientali, climatiche, sociali ed economiche. Scoprendo le molteplici soluzioni utilizzate nel costruire in terra, di fronte a tanta morbidezza e calore, dovrebbe essere difficile mantenere l'idea sbagliata e paternalistica di pensarle come "capanne primitive" o habitat rozzi e remoti.

Ci sono due aspetti del rapporto architettura-linguaggio che emergono: un linguaggio spaziale legato alla disposizione territoriale, alla dimensione, all'orientamento e all'uso degli edifici, e un linguaggio artistico che si esprime nelle decorazioni e nelle forme. C'è inoltre un linguaggio sovranaturale legato a cicli astrali e cicli vitali, a credenze di culto e religiose, a rapporti antropomorfici tipici della concezione animista della materia. Quando viene applicata una determinata decorazione scultorea o pittorica è perché si vuole dare alla costruzione un'ulteriore carica linguistica per fare apparire la sovrastruttura mitologica. Il linguaggio dell'architettura in terra è un linguaggio collettivo, anche quando viene lasciato spazio all'iniziativa individuale: non ha senso se non è compreso da tutti.

Se l'architettura internazionale invadesse completamente il mondo, cosa ci servirebbe fare il giro della Terra in pochi giorni, per ritrovare ovunque la stessa uniformità e la stessa noia?

Il cemento sta invadendo anche la fascia climatica per cui non è adatto. L'immissione di un materiale venuto da lontano ha provocato ancora una volta un bisogno che non c'era. Nessuno ha mai posto il problema della responsabilità dell'Occidente in questa creazione di bisogni artificiali, che mascheriamo sotto il nome di "civiltà" o di "tenore di vita" e che ha l'unico scopo di far lavorare le nostre fabbriche. Nessuno si è mai chiesto se non sia ridicolo pigiare i rappresentanti di altre culture in un condominio urbano per offrire loro un'esistenza più "razionale" o più "civile". La mentalità corrente dell'Occidente ignora che esistono migliaia di libri, veri e propri trattati che si occupano dell'architettura in terra. Non si tratta quindi di elogiare una forma "arretrata" di costruzione ma di riscoprire e diffondere un patrimonio artistico e bibliografico già esistente in varie parti del mondo. Nessuna nuova scoperta risolverà di colpo i problemi di alloggio di tanta parte dell'umanità,

quanto una riscoperta graduale di una tecnica e di un antico linguaggio artistico ed espressivo che non ha mai cessato completamente di manifestarsi in tante culture umane, soprattutto dove le condizioni climatiche erano più favorevoli.

Friedensreich Hundertwasser, il pittore-architetto viennese noto per aver anticipato alcune questioni ecologiche, ha messo in luce come "ogni opera realizzata solo con linee rette nasce senza vita. Oggi siamo testimoni del trionfo della cultura razionalista, eppure ci troviamo davanti a un vuoto. Ed è un vuoto estetico, deserto di uniformità, criminale sterilità, perdita di potere creativo. La creatività stessa è prefabbricata ...". Le case del modernismo, cioè, fatte di linee rette ci obbligano ad una piatta uniformità che diviene conformismo mentale privo di creatività. Le dimore in terra invece non sono mai concepite con linee rette, ma seguono le curve le quali, essendo proprie della natura, influenzano nella loro generatività anche il nostro inconscio profondo da tempi indefiniti, anteriori all'esistenza della nostra specie.



## CUPOLE PER ABITARE. UN OMAGGIO A FABRIZIO CAROLA

Luigi Alini

*Dome* è un'opera realizzata dagli studenti del Laboratorio di Progetto II della Facoltà di Architettura di Siracusa, di cui sono responsabile, e dalle maestranze della Scuola Edile di Siracusa<sup>1</sup>. Questa esperienza, lunga, faticosa, complessa, ha richiesto uno sforzo organizzativo straordinario, ripagato ampiamente dalla gioia degli studenti che hanno partecipato al cantiere didattico e dallo sguardo commosso di Fabrizio Carola, cui devo molto, durante la inaugurazione di *Dome*.

Realizzare questo cantiere sperimentale è stato come partire per un lungo viaggio ed attraversare territori inesplorati, un viaggio a conclusione del quale ho avvertito il bisogno di 'raccontare' questa esperienza, ordinare il materiale prodotto e verificare i risultati raggiunti in ambito didattico.

Sul piano disciplinare, *Dome* discende da un filone della cultura tecnologica del progetto per il quale la ricerca in ambito costruttivo non è disgiunta dalle qualità spaziali e figurative dell'architettura. Un modo di approcciarsi al progetto che nell'ultimo decennio ha assunto una nuova centralità<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il prototipo, esito di una ricerca da me coordinata, è stato realizzato in partnership con Ente Scuola Edile di Siracusa e AION ed in collaborazione con Cassa Edile di Siracusa, CPT di Siracusa, Mapei, Ordine degli Architetti di Siracusa, Consorzio Universitario Archimede, ANCE Siracusa e Material Design.

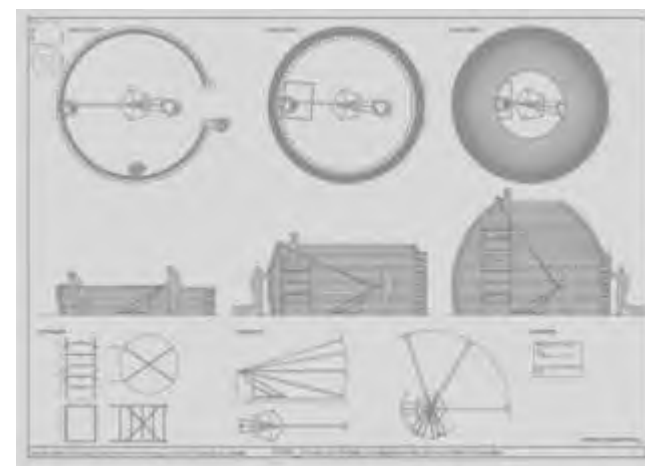
<sup>2</sup> L'efficacia di tale modello didattico è rilevabile anche dalle significative esperienze condotte dai pionieri del modernismo. Walter Gropius nel progetto di casa Sommerfeld (1920-1921) a Berlino coinvolge i suoi studenti della Bauhaus. Frank Lloyd Wright faceva compiere ai suoi allievi di Taliesin (1932) duri lavori manuali, come cavare pietre, dragare sabbia dal fiume per ricavarne calce da intonaco, pratiche che costituivano attività integrante dello studio. Analogamente, nei laboratori estivi dedicati alle strutture geodetiche, Buckminster Fuller presso il Black Mountain College (1948-1949) faceva compiere ai suoi studenti duri lavori manuali legati alla costruzione di prototipi in scala reale. L'evoluzione di questo approccio didattico, fondato sulla esperienza diretta, sulla dimensione fattuale dell'architettura, rappresenta oggi un modello formativo che caratterizza diverse scuole di eccellenza. Solo per citare alcuni esempi, ricordo la Float House progettata e costruita da Morphosis insieme agli studenti di UCLA per New Orleans; i padiglioni in Bedford Square realizzati dagli studenti della Architectural Association di Londra; i padiglioni temporanei costruiti dagli studenti di Columbia GSAPP e di Tokyo University sotto la guida di Kengo Kuma; Flight Architecture realizzata dagli studenti dell'ETH sotto la guida di Gramazio, Khoeler e D'Andrea; Fab Lab House, prototipo di casa auto-sufficiente, realizzato dagli studenti del IaaC e del MIT sotto la guida di Vicente Guallart.

<sup>2</sup> Per una ampia ed esaustiva disamina del tema 'architettura in laterizio' e delle sue evoluzioni nel tempo si rimanda a A. Acocella, *L'architettura del mattone faccia a vista*, Laterconsult, Roma, 1989.

Archi, volte e cupole in laterizio sono stati gli elementi del lessico costruttivo con cui gli allievi hanno sperimentato le potenzialità d'uso innovativo di materiali e tecnologie tipiche della tradizione mediterranea, senza rinchiudersi tuttavia entro schemi figurativi consolidati, ma aprendosi a nuove ed innovative sperimentazioni, sia sul piano delle procedure di elaborazione parametrica del progetto adottate sia sul piano della gestione del cantiere e delle risorse disponibili<sup>3</sup>. La tecnica costruttiva cui abbiamo fatto ricorso si fonda sull'impiego del 'compasso', uno strumento ed un metodo che l'architetto Fabrizio Carola impiega da oltre trent'anni in Africa ed in particolare nel Mali. Un metodo desunto dalle 'antiche tecniche' costruttive nubiane e dalle esperienze dell'architetto egiziano Hassan Fathy. Un principio generativo che abbiamo ereditato e fatto evolvere sul piano dei risultati figurativi, della ottimizzazione della *performance* ambientale del sistema e di condizioni d'uso più aderente alla contemporaneità. Questo cantiere è anche un omaggio a Fabrizio, "all'uomo della pietra" come lo chiamano i *Dogon* del Mali, l'uomo che ci ha mostrato col suo esempio la possibilità di ritrovare un più equilibrato rapporto tra architettura e luogo, tra artificio e natura, entro una visione in cui ricerca, formazione e professione non costituiscono ambiti separati.

In questo cantiere un antico sapere tecnico è stato integrato con strumenti di modellazione parametrica digitale, strumenti che ci hanno consentito di mettere a sistema informazioni relative alle condizioni ambientali, alle specificità del materiale impiegato, all'organizzazione del cantiere e alla necessità di 'semplificarne' le procedure e le sequenze di montaggio, alla ottimizzazione dei sistemi di raffrescamento passivo adottati. Il risultato è l'esito del confronto di molteplici parametri, la sintesi e l'equilibrio di diverse necessità che hanno uno scopo non un esercizio di stile sterile ed anacronistico. Perché *Dome* è il frutto di quel germe cui ho fatto cenno in premessa. Un germe che si è insediato dentro di me quando ancora studente ero affascinato delle sperimentazioni che Edoardo Vittoria realizzava con i suoi allievi di allora. Sperimentazioni di cui ho avuto un resoconto attraverso le 'cronache' entusiaste che di quelle esperienze mi hanno fatto in diverse occasioni Rosalba La Creta e Giovanni Guazzo. Il filo comune che lega

Cfr. anche *Tetti in laterizio*, Laterconsult, Roma, 1994; *Involucri in cotto*, Sannini, Firenze, 2000; Rosso Italiano. *Pavimentazioni in cotto dall'antico al contemporaneo*, Alinea, Firenze, 2006. Su costruzione in laterizio e sostenibilità, cfr. A. Paoletta, *Architettura sostenibile e laterizio*, Edizioni Ambiente, Milano 2009.



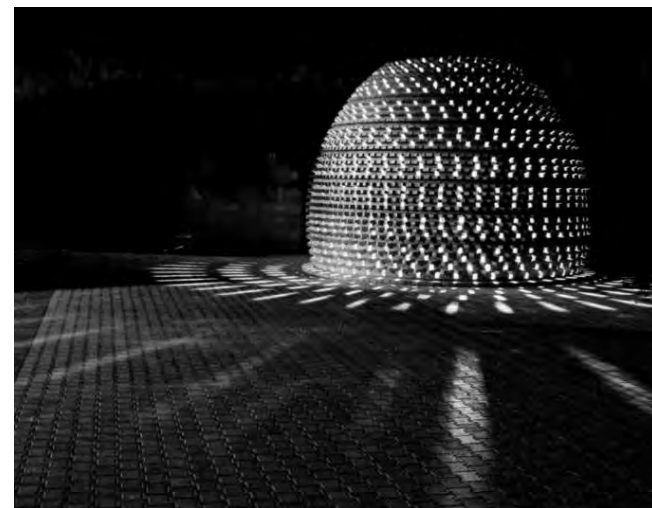
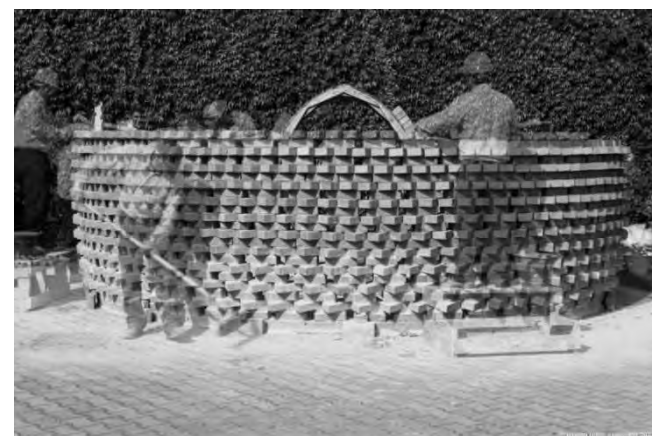
l'esperienza di Dome a questi antecedenti è soprattutto nel porre al centro dell'esperienza il progetto. L'agire non è rinchiuso entro l'azione tecnica costruttiva ma esteso alla sua dimensione progettuale, alle relazioni con l'ambiente e con l'uomo, perché «anche la bellezza (...) separata dal contesto deturpa»<sup>4</sup>. Il progetto di Dome si è nutrito della sua dimensione tecnologico-costruttiva ma non ha esaurito la sua carica entro tale ambito, perché la sola abilità tecnica è vana. Il progetto di Dome è stato incardinato entro un'azione informata all'efficienza strutturale ed energetica, alla semplificazione del cantiere, all'impiego di sistemi di ventilazione passiva, necessità messe a sistema e governate attraverso strumenti di elaborazione parametrica. Da una condizione in cui gli strumenti di supporto alle decisioni erano sostanzialmente finalizzati alla gestione della complessità, siamo passati a modelli interpretativi della complessità.

L'architettura parametrica basa la generazione di forme architettoniche su algoritmi, cosa che non comporta lo svilimento della componente 'poetico-creativa' a vantaggio dell'algida generazione di forme affidata al software, si realizza, invece, un'estensione dell'ambito entro il quale si sviluppa l'azione cognitiva, che mette in crisi le tradizionali categorie spaziali consegnateci dalla cultura architettonica di matrice razionalista. Lo spazio architettonico cartesiano, la geometria euclidea è sostituita da *superfici topologiche*<sup>5</sup> continue, fluide, dinamiche. Le coppie oppostive dentro/fuori, sopra/sotto, volume/superficie perdono di senso<sup>6</sup>. Sono più pregnanti le interconnessioni, le intergenze, che le distinzioni. La forma è una entità teorica algoritmica dotata di qualità fisiche.

Il terreno del sensibile, dell'immateriale, dell'immaginabile, orienta quello materiale, riducendo le distanze tra progettazione e realizzazione. È questa la traccia del progetto di Dome, progetto governato da parametri di tipo geometrico – siamo nell'ambito delle geometrie a doppio fuoco – che hanno determinato le dimensioni, le caratteristiche della cupola, la sua forma ogivale, ma anche la *performance* ambientale del sistema: attraverso un minuzioso controllo dell'esposizione, orientamento e permeabilità alla ventilazione è stata definita la percentuale ottimale di porosità e permeabilità del si-

stema all'aria e alla luce.<sup>7</sup> La complessità formale e costruttiva è stata governata da una raffinata e sfuggente logica soggiacente. L'utilizzo del computer non è stato circoscritto al solo discorso formale, è stato esteso alla definizione di un modello interpretativo della complessità, alla possibilità di integrare in un unico modello variabili di natura eterogenea: geometrie, ottimizzazione del rapporto struttura forma, produzione, flussi e scambi energetici ecc. La differenziazione, la variazione adattiva, l'ottimizzazione del rapporto forma-struttura, sono temi distintivi di un linguaggio architettonico il cui codice generativo è stato espresso attraverso *scripts*: formulazioni che traducono in codice alfanumerico nozioni di fisica tecnica, prestazioni energetiche, strutturali, ambientali.

Le potenzialità di questi nuovi strumenti cui abbiamo fatto ricorso per il progetto di Dome sono facilmente intuibili se spostiamo l'osservazione sugli avanzamenti della ricerca nel campo delle "strutture mutabili" - *free-form* -, delle sperimentazioni di *form-finding* e di *free-form shell*, sperimentazioni che applicate a materiali tradizionali ci restituiscono risultati inaspettati, sorprendenti<sup>8</sup>. Nell'età post-industriale, legno, pietra, laterizio hanno progressivamente perso la loro tradizionale forma d'impiego per essere soventi relegati all'ambito delle sole superfici di finitura, a vantaggio di soluzioni che apparentemente si sono mostrate economicamente più convenienti. Nel caso del laterizio, ad esempio, solo la forza della tradizionale cultura materiale in alcune aree geografiche è riuscita a garantire la permanenza di specifici caratteri del costruito, all'interno tuttavia di un repertorio di soluzioni che è pressoché invariato da secoli. La forma di innovazione più ricorrente è sovente circoscritta a nuove *texture*, relegando la ricerca su un reale uso innovativo del laterizio, anche in chiave strutturale, a pochi casi eccezionali. Diversamente, i nuovi strumenti di progettazione parametrica ci aprono oggi a molteplici forme d'uso di materiali tradizionali, attraverso un processo di aggiornamento, anche di carattere semantico, che li rende più aderenti alle istanze della contemporaneità ed economicamente competitivi con i ricorrenti sistemi costruttivi in calcestruzzo e acciaio. La prova tangibile di tale assunto è il grande interesse che hanno suscitato le sperimentazioni di Raffaello Galiotto con i "muri di pietra" o quelle di Pongratz Perbellini Architects sulle *hyper-surfaces*, insolite superfici di pietra sulle quali sembrano emergere dalla profondità "*latenze litiche*" immaginifiche<sup>9</sup>. Così come le opere di



<sup>4</sup> U. Galimberti, *L'arte di costruire, abitare e pensare*, La Repubblica del 10 novembre 2007. La bellezza in architettura e le sue relazioni con il paesaggio è il tema affrontato da Carlo Truppi in un recente saggio, al quale si rimanda per le innovative proposte formulate dall'autore circa una possibile 'politica della bellezza'. Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio. Per una politica della bellezza*, Mondadori, Milano, 2011.

<sup>5</sup> La definizione è di Peter Eisenman.

<sup>6</sup> Cfr. A. Campioli, *Laterizio e forme complesse*, in *Costruire in Laterizio*, n°124, lugl-agos., 2008.

<sup>7</sup> Sulle connessioni tra dimensione fattuale e dimensione immaginale del progetto si rimanda a C. Truppi e J. Hillman, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano, 2004.

<sup>8</sup> Cfr. L. Alini, *Materialità digitale*, in *Costruire in Laterizio* n°141, mag./giu. 2011.

<sup>9</sup> D. Turrini, *Fluide superfici litiche*, [www.architetturadi Pietra.it](http://www.architetturadi Pietra.it).

Snoetta, quelle del gruppo inglese 3XNielsen Architects o quelle di Gramazio e Khoeler nel campo della prefabbricazione robotizzata e della ottimizzazione delle performance strutturali del laterizio, in un ambiente in cui la tecnologia incontra la creatività. Tuttavia l'ottimizzazione delle prestazioni strutturali è solo una parte significativa di una più ampia 'rivoluzione' che le tecnologie digitali hanno determinato. Si tratta di meccanismi noti ai quali aveva fatto ricorso anche Antonio Gaudì per generare azione di sola compressione all'interno delle strutture concepite per la chiesa del parco Güell o lo stesso Fabrizio Carola nel ricorso all'uso del compasso, modello semplificato di approccio parametrico. Altri illustri antecedenti sono Il *Padiglione Ovale* realizzato dall'ingegnere russo Vladimir Shukhov nel 1896 a Nizhny Novgorod e più di recente le ricerche sulle strutture leggere condotte da Frei Otto<sup>10</sup>. Le regole sono note, quello che muta è il livello di comprensione intrinseca che le nuove tecnologie consentono. L'*ESO method*, ad esempio, ha consentito di determinare la forma della struttura che meglio si adatta alle condizioni di carico date. Grazie ai modelli digitali parametrici sono stati esplorati sistemi strutturali - *parametric space frame, tensegrity* - aperti e multi-performanti. Tali studi hanno dimostrato che alla 'deformazione' è possibile attribuire un valore di 'informazione'. *L'era digitale ci pone, quindi, dinanzi ad una sfida che investe non solo il 'cosa' stiamo progettando ma anche il 'come': le tecnologie, gli strumenti che impieghiamo e il loro potenziale generativo. Nella progettazione parametrica l'algoritmo generativo che definisce la geometria del sistema - morfonogenesi digitale - rappresenta un'equazione le cui variabili influenzano, sia staticamente sia dinamicamente, i modelli generati e le loro prestazioni, misurate sulla base di un ambiente simulato. Il potenziale al quale ci fa accedere la progettazione digitale è quindi nella processualità - computation - del progetto, che espresso in forma di 'regole generative' consente anche di determinare prestazioni strutturali localizzate e differenziate degli elementi del sistema. Possiamo cioè progettare le prestazioni di singoli elementi, differenziandone il comportamento strutturale anche per singole sezioni resistenti, fino a renderle più confacenti a specifiche necessità funzionali o performative.*

Questi stessi meccanismi sono alla base del progetto di Dome, strumenti e modelli procedurali attraverso i quali ne abbiamo pre-determinato il comportamento in ragione della sua forma e della sua interazione con le condizioni ambientali entro cui Dome è

'immersa'. Per alcuni questo approccio contiene in sé il rischio latente di una forma di tecnocrazia degli strumenti, facendoci confondere mezzi con fini, esaltando il ricorso a forme complesse come esercizio di puro stile. Una visione critica figlia della poca conoscenza delle tecniche di elaborazione parametrica, che per definizione prescindono da aprioristiche assunzioni formali. La forma è, infatti, l'esito di elaborazioni in cui agiscono in maniera integrata condizioni di vincolo tradotte in algoritmo. Più che alla forma la questione è riferibile invece a quali sono e come entrano in gioco i parametri che costituiscono gli elementi generativi dello spazio architettonico. E' questa la domanda che restituisce al progettista la centralità dell'azione di responsabilità sociale cui l'architetto e l'architettura sono chiamati. Una responsabilità che libera il progettista dallo svilimento di 'formalizzatore', figlio di un tempo che non è più. La responsabilità del progettista è prima di tutto un imperativo morale che lo pone dinanzi a necessità irrinunciabili, quali la ottimizzazione delle risorse, la riduzione dei consumi energetici, senza rinunciare a spingere le proprie idee oltre il già stato, verso il non ancora. Con la progettazione parametrica si apre la possibilità di indagare la natura interna della materia, la forma come *eidos*, il nucleo invisibile della sua sostanza ontologica, ciò per cui il molteplice può essere ordinato. Il processo di edificazione, non solo quella fisica, dovrebbe, dunque, saper rispondere a quest'attesa immateriale per costruire rapporti emozionali al di là dell'utile, perché «tutti gli uomini aspirano ad abitare poeticamente»<sup>11</sup>. La messa a punto di nuovi strumenti cognitivi ha infatti aperto la strada a spazialità nuove oltre che a nuovi processi costruttivi. In alcune sperimentazioni d'avanguardia parti dell'involucro, ad esempio, mutano forma e prestazioni al modificarsi delle condizioni ambientali (luce, temperatura, ecc.), secondo un comportamento adattivo simile a quello dei sistemi organici in natura.

Gli strumenti digitali ci offrono un potenziamento delle nostre abilità, sia sul piano cognitivo sia su quello fattuale. Gli strumenti di controllo digitale svincolano la forma da una condizione di arbitrarietà, determinandola in ragione di 'pressioni', forze, condizioni di vincolo, un principio che applicato ai materiali della tradizione ne estenderebbe le possibilità d'uso innovativo. Legno, pietra, laterizio, calcestruzzo armato vivono così una nuova stagione, una metamorfosi che nasce dal modo completamente nuovo di pensare ai processi di produzione, alla qualità dello spazio architettonico e alle possibili relazioni tra interno ed esterno. E' soprattutto l'involucro che amplifica la gamma delle sue prestazioni consolidate,

<sup>10</sup> Vladimir Shukhov è stato il pioniere della tecnica di calcolo di tensostrutture a membrana a doppia curvatura, tecnica ripresa e sviluppata da Frei Otto, che ha aperto la strada allo studio sulle strutture a superficie minima ancora oggi al centro delle ricerche dell'Istituto per le strutture leggere, da lui fondato, della Technisch Universität di Stoccarda.

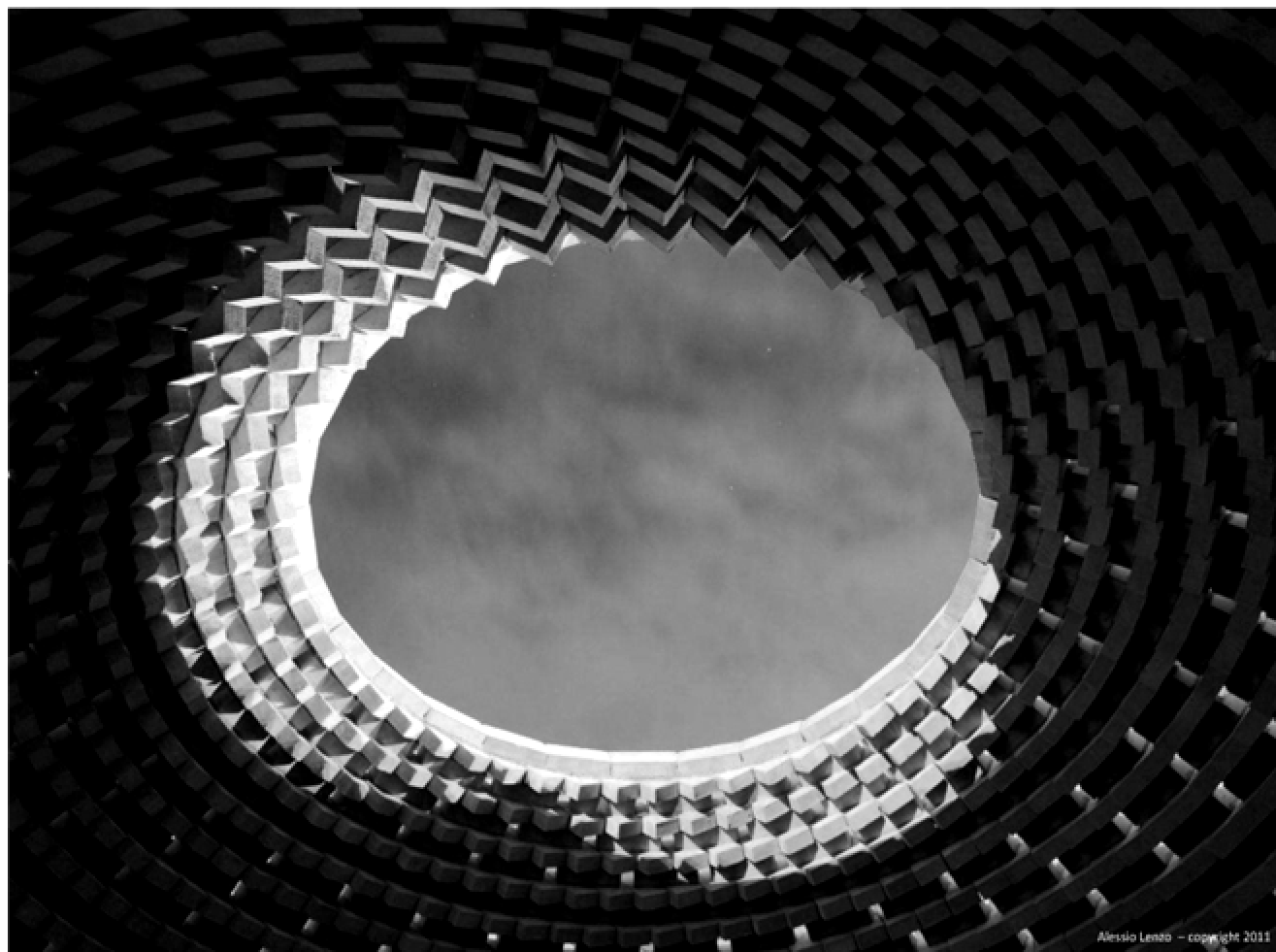
<sup>11</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *Tra normalità e meraviglia. Nuovi scenari dell'architettura*, in "La complessità del progetto contemporaneo", AA.VV., Di Baio, 2008.

assumendo sempre più un ruolo chiave in questo percorso di rivisitazione semantica.

Nell'esperienza di Gramazio e Kohler, ad esempio, l'opera muraria assorbe le istanze della contemporaneità, si adegua a nuove necessità. Nell'ambito del programma di ricerca sul *muro programmato* Gramazio e Kohler applicano al processo edilizio sistemi di prefabbricazione robotizzata trasferiti dal settore automobilistico. La possibilità di gestire l'informazione sul piano fattuale ha spinto i due ricercatori a sperimentare l'impiego della robotica nelle operazioni di taglio, giuntura e assemblaggio di componenti. La produzione di strutture verticali traforate in laterizio, legno, calcestruzzo è uno dei temi su cui si sono esercitati. *Texture* murarie diventano 'oggetti' sofisticatissimi, ottenuti 'semplicemente' con procedure standard. La luce, le ombre sono materia di progetto. L'esito è affascinante, come dimostra la collaborazione di Gramazio e Kohler con gli architetti svizzeri Bearth e Deplazes per il progetto della *Cantina Gantenbein*: ogni singolo mattone dei *louver* si comporta come un *pixel*, reagisce alla luce. L'effetto è tanto più spiazzante perché ottenuto con elementi standard, mattoni UNI. Le giaciture dei mattoni 'escono' dal piano, ruotano. La facciata da elemento bidimensionale si trasforma in schermo-scultura tridimensionale, ingloba il movimento del fruitore, in ragione del quale si mostra sempre diversa e con un grado di trasparenza che varia in funzione della posizione dell'osservatore<sup>12</sup>. I risultati cui pervengono Gramazio e Kohler evidenziano con chiarezza una nuova stagione per l'impiego del laterizio in architettura, una sperimentazione i cui caratteri rendono possibile individuare una continuità tematica evolutiva con le ricerche di Eladio Dieste, Ricardo Porro, Fabrizio Carola, fino a quelle più recenti di Massimo Carmassi, Kisho Kurokawa, Frank Gehry.

L'interazione fra digitale e processi di costruzione materiale sperimentati da Gramazio e Kohler genera una nuova realtà. La materia è arricchita dalle regole dell'immateriale. 'Ordini' espressi in forma digitale ci mostrano i materiali oltre la loro struttura primaria, ci mostrano una logica che può essere intuita, percepita, ma non necessariamente spiegata. Da una parte il materiale, dall'altra un nuovo modo di pensarlo attraverso l'informazione che lo sintetizza. La sua 'sostanza operativa' sembra rivelarci la natura intrinseca del materiale, che in condizione d'uso estreme sembra addirittura contraddire il dato sensoriale condiviso dall'esperienza comune. Il laterizio manifesta una dura morbidezza, il vetro la sua trasparente opacità. Vengono sovvertiti modelli operativi consolidati da secoli. *L'information technology* ha mutato non solo le tecniche costruttive ma anche il modo di pensare

l'architettura, fino a far emergere quella 'forma soggiacente', dinamica, fluida, legata al movimento, alla densità, alla sensibilità e alla deformabilità, che vede la materialità come sostanza mossa da una energia interna.



<sup>12</sup> Cfr. A.F.L. Baratta, Gramazio & Kohler, *Informing architecture*, Costruire in Laterizio, n. 124, 2008, lug-ago., pp. 48-51.

## L'ECOIDEOLOGIA DI SOLERI ZABRISKIE POINT

Taryn Rubicone

L'opera di Soleri sembra essere destinata a periodiche riscoperte. Dopo l'invito promosso da alcuni studiosi italiani, nel 2000, a "ri-pensare Soleri" sono seguiti di volta in volta, da parte specialmente di dilettanti della critica d'arte, improbabili riscoperte di sue architetture del tutto note o ritrovamenti di presunti "inediti", disegni o progetti, solo impolverati dalla sabbia del deserto dell'Arizona, dove si era rifugiato per attuare la sua cosiddetta "utopia". Ciò perché, forse, il suo lavoro che, nell'adequarsi alla terra sembra destinarsi all'archeologia, esalta altresì l'estemporaneo, l'azione in-progress, per cui, anche quando tutto appare sia stato detto e documentato a proposito delle sue opere, sembra vi sia sempre un dettaglio nascosto da mettere in luce, l'eventualità di offrire continuità a taluni frammenti inesplorati mediante il ricorso a documenti meno noti. Di qui la sollecitazione del dilettantismo critico, attratto dalla presunta "scoperta" o dal supposto "inedito", tanto più che, di solito, anche gli studiosi meglio attrezzati, di fronte alla sua opera, finiscono con il cedere alla lusinga di rivelare una eccezionalità, una attività intesa fuori dal comune. Ed invece niente di più comune è rinvenibile nell'architetto Soleri, di fatto un costruttore che raccoglie le regole tradizionali del costruire assunte nel Politecnico di Torino il quale, è bene ricordarlo, era una scuola di ingegneria in cui, inizialmente, il titolo di architetto veniva offerto agli ingegneri, sino all'epoca della istituzione della facoltà di Architettura, mai voluta cedere, come in altre città, all'Accademia d'Arte, caratterizzata da corsi tecnico-scientifici in comune con quelli di ingegneria. Per



niente utopista, quindi, Soleri ha una personalità molto concreta che subisce, come è del tutto noto, la forte influenza di Wright, presso il quale si reca, l'anno successivo alla laurea conseguita nel 1946, a Taliesin in Arizona, dalle parti di Phoenix. Wright in quel tempo aveva già costruito la famosa casa Kauffman in Pennsylvania, meglio nota come "casa sulla cascata", ed è probabile il giovane Soleri sia stato attratto

proprio dalle spericolatezze costruttive di tale progetto, oltre che dal rapporto della costruzione con la natura. A Taliesin, quindi, egli scopre anche l'ideologia comunitaria wrightiana secondo cui è organizzato il lavoro e la vita con i giovani che vi si recano fondati sul baratto – si ricordi che Wright era di origine gallese e Taliesin era il nome di un bardo celtico, laddove tra le popolazioni celtiche, irlandesi o scozzesi, spesso, ancora oggi, non si batte moneta – sullo scambio, nella esclusione del denaro e di ogni convenzione formale (Soleri contraccambia, ad esempio, per il suo apprendistato coltivando la terra e lavorando in cucina). Non solo, ma, avendo Wright in quegli anni già elaborato le sue idee urbanistico-sociali, con le teorie riguardanti Broadacre o Usonia, improntate alla integrazione dell'architettura nella natura, appare evidente come la stessa idea soleriana di Arcology discenda da quelle wrightiane. Nessuna utopia, allora, ma solo un impegno a considerare la costruzione quale azione collettiva attraverso cui fondare un nuovo comunitarismo. In un certo senso può dirsi che l'attività di Soleri sia impressa nel nome: Sol-eri, dove il latino sol-solis, il sole, quello rovente dell'Arizona e del sud dell'Italia, rinvia al fuoco delle faenzere, ed *er*, dalla lingua indoeuropea – *tars*, al greco ed al latino sino alle lingue nordiche *earth* e *erde*, la terra quindi, a quella del deserto in cui si impasta Arcosanti, o dell'argilla che cotta si fa colorata ceramica, essendo entrambi gli elementi, Sole e Terra, le divinità originarie della religione cosmica che è stata letta nella sua opera. Spiritualità, sacralità, utopia, comunitarismo, organicismo, ecologismo, sono tutti termini, e concetti, associati all'architettura di Soleri, all'esperienza di Arcosanti ma anche ai suoi disegni di città future sorrette da tecnologie dolci in sintonia con la natura.

Due anni dopo la permanenza a Taliesin, dove aveva progettato un ponte, avendo lasciato Wright, con cui si dice era entrato in conflitto (ipotesi poco plausibile, dal momento che il maestro americano non stringeva rapporti con i giovani che si recavano presso il centro comunitario) Soleri propone le *Arizonian houses*, per andare in giro a caccia di committenti, ovvero costruire, con le sue stesse mani, nel 1949, la Dome House a Cave Creek in Arizona, una casa in roccia coperta da una cupola in vetro, di fatto il suo primo lavoro su com-



missione. Tornato in Italia, nel 1950, in assenza di commesse, cerca il caldo meridionale e prosegue la sua vita *on the road* in costiera amalfitana, dove vive nel furgone "leoncino" con cui si sposta. A Vietri scopre la ceramica che, sin dal seicento, attraversando la città di Cava, pure ricca di faenzere, aveva adornato i pavimenti e le cupole delle chiese barocche



di Napoli. Ed a Vietri scopre anche l'essenzialità offerta dagli artisti del nordeuropa, Dolker, Kowaliska, Amos e Max Bill, che vi avevano soggiornato sino alla guerra, ai segni ceramici della tradizione. Ed ancora a Vietri, dove il figlio di Solimene (sol-imene, un altro nome ricco di sensi presente nel destino di Soleri) che voleva mettersi in proprio, gli commissiona la costruzione di una nuova fabbrica, non può non aver frequentato i giovani ceramisti D'Arienzo, Procida, lo stesso Solimene, che tanto avevano appreso dagli artisti nordici e, particolarmente, Guido Gambone il quale, non solo era passato negli anni trenta per i laboratori di Cagli e Capogrossi, ma, lavorando successivamente presso la "Ceramica Cantagalli" a Firenze, era stato influenzato dal novecentismo di Campigli e Giò Ponti e dall'esperienza artistica internazionale riferita al cubismo ed a Picasso. E' per questo che, se ad Arcosanti si può assistere allo spettacolo di ardite ingegnere, riferibili alla formazione politecnica italiana, le decorazioni che usano i modi primordiali delle faenzelle nella cottura dell'argilla, mentre sembrano rinviare all'arte moderna, in effetti sono dense della memoria dei segni appresi a Vietri, così come accade altresì nell'anfiteatro di Santa Fè. La stessa fabbrica Solimene, che, come è stato scritto, alluderebbe nel suo percorso interno alla spirale del Guggenheim, è, invece, da un lato, tributaria dell'ingegneria italiana, con le ardite sagome dei montanti e, dall'altro, nelle murature esterne alleggerite dai vasi d'argilla che diventano anche decoro, agli antichi modi dell'architettura romana. Analogamente, nella costruzione di Arcosanti, egli utilizza le sue profonde cognizioni riguardanti la statica dei materiali con la sapienza artigianale desunta dalla tradizione costruttiva. Spesso infatti le forme sono ottenute mediante scavi nel terreno in cui si

versano i cementi, o l'argilla, ottenendo grandi "ciotole" la cui configurazione in sé stessa statica, le rende utilizzabili anche in elevazione. L'argilla, la terra, ovvero il cemento, si determinano quali elementi di mediazione tra natura e cultura. Soleri, infatti, diversamente da Wright, non ha mai parlato di organicismo, non ritenendo che l'artificiale promosso dall'uomo possa rendersi alla natura. L'architettura, essendo prodotto dell'uomo, della sua mente che intellettualizza i processi naturali mutandoli, non si armonizza al paesaggio naturale, ma anzi lo violenta. L'uomo quindi, seguendo il pensiero di Theilard de Chardin, è per lui una sorta di mediatore attraverso il quale deve rendersi l'osmosi tra natura e cultura, materia e spirito, per cui anche il suo ambiente di vita, la casa, la città, irrimediabilmente artificiale, deve essere arcologico (architettura-ecologia) modo di aprire alla natura senza annientarla, pur non essendo naturale. Di qui l'artificiosità delle visioni di città che sono state dette utopiche, concluse come sono in un'unica complessa costruzione, dove Soleri assume il principio della verticalità non per esaltare la tecnica che pure conosce ed usa, quanto in funzione della "tridimensionalità", intesa quale modalità del necessario interferire, non solo di natura e cultura, quanto delle



medesime diverse vite degli uomini, interpretando la stessa azione costruttiva come “arcologica”, come misurato modo di determinare rapporti comunitari, sì che l’accento degli analisti sul suo comunitarismo e, quindi, il rilievo di un’enfasi utopica non coglie il carattere di concretezza, invece, della sua opera.

Più che l’ideologia comunitaria, più che la vocazione ecologica, infatti è il duplice carattere, tecnologico ed artigianale, moderno ed antico, essendo l’uomo anche mediatore tra passato e futuro, a caratterizzare la sua opera, laddove il timbro ideologico probabilmente la tradisce.

In fondo anche l’architettura di Wright non è affatto spiegabile solo alla luce dell’ideologia comunitaria e naturalistica e per entrambe vale probabilmente l’esempio della loro utilizzazione nel cinema che ne svela una diversa dimensione nel collegamento alla *way of life* americana di cui sono rese simbolo.

Spiegando a Francois Truffaut il suo film *North by Northwest* (Intrigo Internazionale), Alfred Hitchcock incorre in un lapsus. Manifestando al regista francese l’idea di aver voluto per la scena con maggiore suspense una villa che esprimesse il massimo lusso possibile, essa stessa sospesa su un precipizio, su una roccia su cui far proseguire l’azione thriller, Hitchcock afferma di avere scelto quindi una villa di Wright, il quale, appunto, consigliava di non porre edifici in cima ad una roccia, ma poco al di sotto di essa, librati nel vuoto. In realtà, considerando la difficoltà a far rientrare nel budget del film un’opera di Wright, più ricca e costosa della più lussuosa delle ville americane, la produzione commissionò ai *set designers* una villa wrightiana che fu effettivamente realizzata secondo i dettami dell’architettura del maestro: muri in pietra, legno a massello, ampie vetrate,



doppia altezza del soggiorno, ed interni molto moderni con mobili scandinavi, pezzi cinesi, statue precolombiane, tappeti greci, a rilevare il profilo internazionale del personaggio interpretato da James Mason. Unico neo i grandi sostegni rivolti a mantenere lo sbalzo che Wright non avrebbe mai usato. Malgrado non costruita da Wright, la villa, non solo nella rimozione di Hitchcock, ma nell’immaginario del pubblico mondiale, è intesa come suo progetto, ovvero, smentendo ogni credo del maestro americano, luogo del più sfrenato lusso e della più ardita intrusione nel paesaggio, nella natura.

Anche Antonioni, quando si pone a girare “Zabriskie Point”, che uscirà nel 1970, vuole una casa analoga a quella di “Intrigo Internazionale”. Il set scelto è un luogo vero, la Death Valley della California. Antonioni è influenzato dalla contestazione giovanile, ma non ama le ideologie, ed il giovane Mark, studente californiano, nella sua ribellione è altresì ribelle anche verso i riti delle assemblee, le vocazioni comunitarie, oltre che verso i riti sociali borghesi d’America. Fuggito dalla università di Los Angeles perché accusato di aver ucciso un poliziotto, dopo aver rubato un monoposto aereo, Mark vola verso l’Arizona, Phoenix, dove è diretta in automobile anche Diana per raggiungere la casa del suo datore di lavoro, forse suo amante, che vi tiene una riunione d’affari. Vista l’auto Mark vi volteggia sopra spaventando Diana la quale si ferma. Mark finisce la benzina ed atterrato conosce Diana. Raggiunta insieme in auto la località di Zabriskie Point, il punto più basso dell’America, in una depressione desertica, i ragazzi si amano accomunando nel sesso, nella intimità del corpo oltre ogni comunitarismo sociale, tutta la gioventù del mondo. Quindi si lasciano, dal momento che Mark vuole riportare indietro l’aereo e proclamare la propria innocenza, certi però di rivedersi in città, forse all’università. Giunto all’aeroporto però i poliziotti gli sparano e l’uccidono e Diane apprende la notizia nell’auto per radio. Recatasi quindi alla casa sulla montagna dove è il suo principale con gli ospiti che discutono di affari la ragazza è vinta dal dolore e, invece di seguire le indicazioni del suo amante-padrone va via. Il finale vede il ripetersi della scena dell’esplosione della casa, immaginata da Diane, compresi vestiti, cibarie, elettrodomestici, suppellettili, librerie e altri beni di consumo, ripresa da diversi punti, al rallentatore, con infiniti frammenti polverizzati che volano sul deserto e con il sottofondo di *Ca-*



*reful with That Axe, Eugene* dei Pink Floyd voluti dal regista, a rappresentare la necessità di far saltare la patria del capitalismo e del consumismo, esplicitamente manifestata in un'altra scena, tagliata dall'MGM, con l'aereo che scrive in cielo "Fuck You, America".

La casa, che rappresenta tutti i mali americani, come quella di "Intrigo Internazionale", è costruita secondo i dettami wrightiani, in legno e non si pone in sommità della montagna ma appena sotto la vetta con uno sbalzo dalla roccia, essendo stata progettata da Paolo Soleri. Appare quindi singolare che proprio l'architetto maggiormente critico del consumismo e dei modelli di vita americani, dell'utilizzazione dell'automobile e, in generale, dell'uso spinto della tecnica, che affida alla costruzione manuale casa ed ambienti del vivere, improntandola ad una attività non aggressiva nei confronti della natura, che una sua architettura, cioè, sia presa quale simbolo dei guasti d'America, del suo affarismo capitalistico, della sua violenza. Tale singolarità viene meno se si tiene conto della lettura disincantata che fa Antonioni dell'America, leggendo, come il suo Mark, vittima sacrificale che a sua volta rende possibile il perpetuarsi del modello americano, anche la contestazione quale espediente della borghesia e del capitalismo per un proprio rilancio.

In fondo questo è il rischio anche delle ideologie ecologiche alla Wright o Soleri, così come di quelle attuali, essendo l'America, del resto, fondata sul mito naturalistico attribuito anche ai conflitti interni al capitale. Non il rischio invece delle opere di questi architetti che, emendate dell'ideologia comunitaria ed ecologica, dell'astratto spiritualismo, manifestano concretamente i modi con i quali la costruzione, pur emergendo dalla natura, non vi si oppone, tentando un colloquio e restando così a segnare il tempo e lo spazio.



## ARCHIBALD QUINCY JONES E IL CASE STUDY HOUSE PROJECT N.24

### Declinazione di una poetica dell'abitare tra paesaggio e utopia.

Riccardo Renzi

Secondo le teorie interpretative di Reinach<sup>1</sup>, Bègouen<sup>2</sup> e Breuil<sup>3</sup>, l'arte del periodo paleolitico è stata sviluppata seguendo la ricerca di un tipo di spazio dotato di caratteristiche sovranaturali. Assimilando alla sfera del *magico* le profondità di buie caverne in cui venivano prodotte incisioni, bassorilievi e dipinti parietali, l'uomo del tempo immaginava una vicinanza ideale e spirituale capace di stimolare una sensibilità a cavallo tra magia e spazio sacro, accostandosi allo spazio ipogeo ed al contatto fisico con l'interno della terra<sup>4</sup>.

Tale associazione tra spazio sacro e spazio interato ha prodotto in maniera diffusa un vastissimo repertorio di esempi in diverse epoche, dalle piramidi egiziane con i loro labirinti verso le sale ipogee, alle tombe etrusche ed ai primi luoghi di culto cristiani nel mondo romano (poi trasformati in catacombe) lasciando apparentemente al mondo greco la caratteristica di aver elevato lo spazio sacro e spirituale univocamente a livello umano, posizionando l'*omphalos*<sup>5</sup> di Delfi all'interno del tempio di Apollo.

Dunque lo spazio ipogeo, che da sempre è accostato al mondo magico e simbolico-alchemico, si pensi al ninfeo del mondo romano, alle grotte nel giardino rinascimentale come quella della villa medicea di Castello e la grotticina di Madama al palazzo Pitti<sup>6</sup>, trova pochissimi contatti con lo spazio della residenza.

Oltre le evidenti ovvietà dovute a fattori fisici che ne determinano condizioni di insalubrità inadatte al vivere quotidiano, la ricerca di luce ha da sempre regolato l'espansione dei volumi architettonici nella composizione del panorama urbano e rurale del mondo occidentale. Basterebbe citare banalmente la definizione di Le Corbusier "*Gli occhi sono fatti per*

*Là, troviamo il passaggio dal puro consumo alla produzione, dall'individualismo primitivo alla cooperazione.*  
Arnold Hauser *Storia sociale dell'arte* 1955

*vedere le forme nella luce*"<sup>7</sup> dove proprio la luce solare determina, grazie al sistema naturale di ombre e chiaroscuri, il contrasto capace di far emergere le differenze plastiche tra costruito e non.

Il caso di seguito preso in analisi è inserito invece nel panorama della storiografia dell'architettura quale rarissimo esempio di residenza concepita per essere inserita in contesto semi-ipogeo, non per necessità geografiche od orografiche, non solo per qualità tecnico-prestazionali ed ancora non per velleità artistica e compositiva, bensì per tutta una serie di motivazioni legate ad un profondo ripensamento delle condizioni dell'abitare nell'America post Seconda Guerra Mondiale.

La nascita del progetto *Case Study House Program*, lanciato nel 1945 dalla rivista californiana *Arts & Architecture*<sup>8</sup> al tempo curata dall'editore John Entenza e nel cui comitato scientifico vi erano nomi di rilievo quali Charles e Ray Eames e Richard Neutra, ebbe come scopo quello di intraprendere una ricerca attinente il tema dell'abitare nell'era post-bellica, che fosse in grado di tracciare un insieme di elementi convergenti aventi come comune denominatore lo sviluppo di residenze monofamiliari, ripetibili in serie a comporre quartieri di insediamento extraurbani.

Il momento storico americano, superata la crisi degli anni Trenta ed in forte crescita economica dovuta alla produzione per la Seconda Guerra Mondiale, stava gettando le basi per la rinascita di un medio benessere diffuso nella società che si sarebbe sviluppato nel rapporto tra città produttiva ed insediamenti suburbani nei primi anni Cinquanta<sup>9</sup>.

Ma nel 1945 l'America si stava ancora interrogando su quali fossero i corretti strumenti di sviluppo urbano nell'approccio con il territorio<sup>10</sup>, a cavallo tra una grande domanda abitativa ed un'apparente risposta semplificata fornita dai nuovi standard del processo di prefabbricazione su larga scala. Così il programma di ricerca lanciato dalla rivista ebbe una grande importanza nel processo socio-culturale, grazie alla qualità dei progetti presentati nel corso dei venti anni di attività da molti di quei professionisti



<sup>1</sup> Reinach S., *Répertoire de l'art quaternaire*, Leroux, Parigi, 1913.

<sup>2</sup> Bègouen H., *Les statues de bison en argile de la caverne du Tuc d'Audoubert*, in «L'Anthropologie» n. 23, 1912, pp. 657-665.

<sup>3</sup> Breuil A., *Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification*, in atti del "Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique", Ginevra, 1912, pp. 165-238.

<sup>4</sup> Ucko J. P. e Rosenfeld A., *Arte Paleolitica*, ed. Il Saggiatore, Milano, 1967, p.150.

<sup>5</sup> Herrmann H.V. *Omphalos*, Aschendorff, Munster, 1959, pp.98 e segg.

<sup>6</sup> Si veda Zangheri L., *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Olschki, Firenze, 2003.

<sup>7</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura*, Parigi, 1923, p. 37.

<sup>8</sup> Il progetto di ricerca fu lanciato nel 1945 e durò fino al 1964.

<sup>9</sup> Tafuri M. e Dal Co F., *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976, pp. 270-276.

<sup>10</sup> Il programma del *Case Study House Project* venne pubblicato nel numero di Gennaio del 1945 della rivista «Arts & Architecture» riprendendo il dibattito culturale acceso anche da altre riviste.

che erano già figure di rilievo nel panorama architettonico mondiale, come gli Eames, Neutra o Saarinen<sup>11</sup>, e quelli che, proprio grazie alla pubblicità della rivista, stavano nascendo, si pensi a Craig Elwood o a Pierre Koenig. Il trentaduenne Archibald Quincy Jones<sup>12</sup> nel 1945, appena rientrato dal servizio di Guerra svolto in Marina nell'Oceano Pacifico, aveva aperto il proprio studio professionale e stava iniziando a progettare, tra l'altro, cinque residenze monofamiliari concentrandosi sul tema dell'abitare, in linea con le ricerche del tempo<sup>13</sup>.

La composizione architettonica dei primi progetti di Jones mutua accostamenti sia con la poetica spaziale Wrightiana che, in alcuni episodi, con le successive elaborazioni che ne sviluppò Richard Neutra, lasciando completamente fuori dalle intenzioni di progetto quelle della residenza monofamiliare media, per concentrarsi su aspetti verosimilmente dedicati alla tipologia della villa di piccole dimensioni.

Il merito della ricerca del tempo è proprio quello di aver rivoluzionato il concetto di abitazione su scala nazionale, portando a sviluppare gli standard costruttivi verso il culto della residenza monofamiliare adattata ai parametri della vita contemporanea e realizzata con materiali innovativi e con budget contenuti, dotata inoltre di tutti i comfort in linea con le aspettative del cittadino e dell'uomo suburbano, posizionata poi in agglomerati anche essi dotati di sistemi di servizi specificamente dedicati alla comunità<sup>14</sup>. Ma Quincy Jones non fu solamente l'architetto delle ville per clienti di buon portafoglio, diventando socio con Frederick Emmons ebbe la possibilità di sviluppare un grande studio e di gestire una moltitudine di progetti di ampia scala, rimanendo però di fatto profondamente legato al tema della residenza come metro di misura fondante per tutto il proprio

<sup>11</sup> Il primo contributo scientifico è di Esther Mc Coy con il libro *Modern California Houses: Case Study Houses* pubblicato da Reinhold a New York nel 1962 quando ancora il progetto era aperto.

<sup>12</sup> La figura di A. Quincy Jones fu attiva in California dal 1945 al 1978, prima nel proprio studio poi entrando in società con Frederick E. Emmons per il periodo 1951-1969. Jones fu anche professore alla University of southern California divenendone presidente della Facoltà di Architettura tra il 1975 ed il 1978). Per un profilo completo si vedano: Mc Coy E., *A. Quincy Jones: a tribute* ed. California State University, 1980, Process n. 40 del 1983 dal titolo *A. Quincy Jones. The oneness of architecture*, Buckner C., *A. Quincy Jones*, ed. Phaidon, Londra, 2002, Buckner C., *Touring California with architect A. Quincy Jones - the remarkable modern design of Jones & Emmons* su [eichlernetwork.com](http://eichlernetwork.com)

<sup>13</sup> Del periodo 1945-1950 sono la *Nordlinger house* a Los Angeles, la *Jacobson house* a Phoenix, la *Fared house* a Los Angeles, la *Kenasto house* a Laguna Beach e la *Chappel house* sempre a Los Angeles

<sup>14</sup> Frampton K., *Un programma per uno stile di vita moderno: la casa americana e la pax americana 1945-1965*, in Frampton K. *Capolavori dell'architettura americana. La casa del XX secolo*, Rizzoli, New York, 2002, pp. 88-93.

percorso professionale e di ricerca<sup>15</sup>.

Nel 1957 insieme al socio ed a John L. Chapman, Jones pubblicò un libro dal titolo *Builders' home for better living*<sup>16</sup>, il cui soggetto non era lo sviluppo di residenze come singoli oggetti architettonici nelle loro qualità compositive o tecnologico-funzionali, bensì un nuovo concetto di insediamento extraurbano, connotato per la prima volta dalla assenza di ripetizione canonica di edifici simili tra loro, identificabili quali causa di perdita di identità e di riconoscibilità per l'abitante. Inoltre al contesto suburbano vengono riconosciute come necessarie attività commerciali e servizi dedicati alla comunità, di fatto tentando di risolvere il problema della differenziazione funzionale tipica del contesto americano del tempo.

Nel 1961, pur avendo già avuto occasione di pubblicare progetti e di entrare a far parte della commissione scientifica della rivista, si presentò l'occasione per Jones di partecipare al progetto di ricerca di *Arts & Architecture*<sup>17</sup>, grazie all'illuminato costruttore Joseph Eichler che gli aveva commissionato lo studio per un nuovo grande insediamento residenziale nella San Fernando Valley in California.

L'impianto generale di progetto è contraddistinto per la regolare linearità dell'insediamento che ricalca quella di moltissimi altri ad esso contemporanei, sia in California che in generale nel territorio degli Stati Uniti; vi si trova infatti una viabilità principale interna ed un sistema a pettine con sottoviabilità che conducono ai lotti, tutti adiacenti, delle residenze monofamiliari.

La vera novità del progetto di Jones risiede nel concetto di paesaggio che viene abbinato all'insediamento residenziale. Esso infatti non viene concepito come sistema di relazione tra strada, lotto ed edificio dove negli spazi liberi usualmente si innestano piante e si sviluppano giardini di proprietà delle abitazioni, ma al contrario l'intero intervento è pensato come calato fisicamente nel terreno. La tradizione di *landscape gardening* negli Stati Uniti è fortemente radicata nella cultura dello spazio urbano, si pensi a Frederick L. Olmsted ed i progetti per le maggiori città della costa est, e del loro spazio extraurbano. Per Jones l'uso del terreno non è semplicemente un dato quantitativo per lo sviluppo del progetto di architettura e del suo insediamento. Già dai tempi del piano redatto per la Mutual Housing Association del 1946-50 infatti il territorio divenne per il progettista matrice geografica da seguire nel disporre gli elementi architettonici che, sviluppati su un solo piano, si prolungavano idealmente verso l'esterno nel

<sup>15</sup> Jones sviluppò un totale di 37 progetti su larga scala molti dei quali per grandi insediamenti residenziali in cui vi sono una moltitudine di singole residenze. Un regesto completo, vista l'ampiezza del materiale, non è disponibile al momento.

<sup>16</sup> Pubblicato dalla casa editrice Reinhold a New York

<sup>17</sup> *Arts & Architecture* del Luglio 1961.



tentativo di unificare le due dimensioni spaziali, nucleo e giardino, insieme con il paesaggio naturale delle vallate<sup>18</sup>. L'idea da cui scaturisce il progetto per la casa-tipo

del 1961 pubblicata sulla rivista è derivata dalla volontà di trasferire le proprietà del parco diffuso entro la matrice compositiva dell'insediamento residenziale, mantenendo livelli di quota diversificati che garantiscano una diffusa presenza di lievi movimenti di terra in grado di nascondere parzialmente le abitazioni, e di rompere quella logica di gestione del verde tra casa e lotto, trasferendo i giardini privati entro il perimetro della singola unità e lasciando di fatto a parco comune tutte le porzioni di terreno dell'insediamento.

Il prospetto di insieme mostra a confronto due ipotesi: in alto una situazione classica, di quelle già realizzate peraltro dallo studio Jones ed Emmons, con abitazioni monofamiliari, seppur con forme lievemente differenziate nel complesso sommate a comporre un insieme suburbano di tipo largamente diffuso, e sotto la nuova proposta con terreno non livellato ma ad andamento naturale che ingloba le residenze e ne nasconde molte parti alla vista. I primi schizzi mostrano poi le capacità di isolamento della soluzione proposta che, con tre pareti su quattro interrate nei naturali movimenti del terreno e grazie alla vegetazione arborea, risulta essere schermata dalle sorgenti di rumore esterne e capace di non diffondere i propri suoni verso le altre monofamiliari. Essa inoltre è pensata per prevenire l'eccessivo irraggiamento solare a fronte dei quaranta gradi estivi. Una importante linea di forza del progetto è ben decifrabile nello sviluppo in sezione, dove si qualificano le attività abitative. Al centro sono previste le zone giorno che ricevono luce sia dal fronte che dai giardini interni posti ai lati, oltre che da piccoli lucernari sul tetto. L'intero progetto è incassato all'interno dei movimenti del terreno che viene riportato addossandolo attorno a murature perimetrali a contenimento delle spinte ed a protezione dell'ambiente interno. Ma è osservando la pianta che si comprende quale sia il vero scopo del progetto proposto. Già in alcuni altri casi documentati dalla ricerca della rivista infatti erano apparsi sistemi di giardini interni al perimetro che garantivano un sistema di privacy rispetto ai giardini esterni nati attorno alle architetture. È il caso del Case Study House Project n.17-2 di Craig Elwood del 1956 dove il giardino privato delle stanze dei bambini è protetto da un perimetro realizzato in vetro satinato. Il principio guida segue inoltre le linee del progetto di Mies van der Rohe per il Padiglione tedesco di Barcellona del 1929, dove lo specchio d'acqua con la scultura di Kolbe risulta racchiuso da un perimetro regolare esterno che è parte stessa della composizio-

ne dell'oggetto architettonico. Lo sviluppo planimetrico della casa-tipo di Jones si rifà alla tipologia distributiva a corte inversa, con soggiorno, cucina ed ambienti di servizio posti al centro, e corridoi laterali a servire i cortili interni, suddivisi in giardini d'ombra e giardini solari. La zona notte è invece posizionata nella parte opposta all'ingresso e si affaccia direttamente sui cortili privati dedicati esclusivamente alle singole camere da letto. L'intromissione del verde regola tutta la composizione planimetrica che regge sul delicato equilibrio tra spazio aperto e spazio coperto, alternando gli ambienti sulle due linee distributive dei corridoi e intercalando tra zona giorno e zona notte un blocco ludico con la presenza di una piscina interna in corrispondenza di due cortili solari. Il progetto proposto per la grande lottizzazione non si concretizzò a causa del rifiuto della commissione municipale di Sna Fernando Valley che intravede nella grande quantità di territorio lasciato a libero parco comune, un possibile elemento di difficile gestione economica e di manutenzione, rimanendo di fatto un sogno utopico di uno dei più importanti, per quanto sconosciuto ai più, soprattutto in Europa, maestri americani del periodo recente.



<sup>18</sup> Si veda Buckner C., *op. cit.*, p. 14.

## L'ARTE DELLA TERRA

Gabriella Galdi

Le critiche all'industrializzazione ed alla metropoli, avanzate già nel corso del moderno, all'indomani del secondo conflitto mondiale che, nel ricorso alla tecnica, aveva condotto a tanta distruzione, sembrano trovare nuovo vigore. Il saggio di Heidegger, da una conferenza del 1953, su *La questione della tecnica* rileva così, oltre l'interpretazione che vede nel "pericolo" dello sviluppo tecnologico il crescere della "salvezza", la necessità di "salvaguardare", di non "sfiancare" la terra, considerata la fonte stessa dell'essere, il suo luogo, data la sostanza terrena dell'esser-ci. Può dirsi che qui forse si riassumono le due tendenze artistiche degli anni sessanta riferibili, da un lato, all'aspirazione di scoprire i dispositivi "concettuali" interni all'uomo nella sua relazione con le cose, quelli che determinano lo stesso riconoscimento dell'arte quale luogo del senso, nella sua "salvezza" possibile attraverso l'osmosi, pure nella astrazione della tecnica e del linguaggio, con il mondo, e, dall'altro, alla volontà opposta di porre in primo piano ciò che è esterno all'uomo nella sua forma e nel suo luogo più elementare, primario, originario, vale a dire la natura, la terra, su cui si addensa l'artificiosità

E' però particolarmente in America che, dal suo retroterra pionieristico, si sviluppa nell'arte, anche attraverso artisti europei, l'attenzione alla natura, agli spazi di una possibile postmetropoli, per una esistenza che si inoltri nella terra. Il nome che viene offerto alle nuove esperienze artistiche degli anni sessanta di Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Richard Long, Dennis Oppenheim, Barry Flanagan e Marinus Boezem. è infatti, non a caso, *Land Art*, dal titolo del film di Gerry Schum del 1969, che documenta le loro opere, dove *Land*, come è noto, significa propriamente *terra*. L'introduzione in galleria di grandi opere le quali nella loro scala riferita ad ampi contesti geografici, possono essere documentate spesso solo attraverso video o fotografie, ovvero testimonianze dell'operare con la stessa natura fuori dagli spazi tradizionali dell'arte, comunque lascia aperta l'interpretazione della stessa *Land Art* quale arte "concettuale", come è esplicitamente in Richard Long (che è inglese) o Walter De Maria: che cosa fa infatti di solchi e righe di calce tracciati nel terreno o di una striscia di pietre bianche in galleria (Long, De Maria) o, ancora, del *The Lightning Field* (De Maria)



delle creazioni umane, se si vuole l'arte stessa da ricondurre ai suoi primitivi valori legati al mistero dello stare al mondo, del vivere terreno. In entrambi i casi comunque, memore anche dell'avanguardia, del Dadaismo che aveva contaminato le due sponde atlantiche, vi è la necessità di uscire dalla galleria, invadere con l'arte la vita, quella della mente e quella del corpo.

l'installazione di appuntiti pali metallici nel deserto del Nuovo Messico ad attirare fulmini, un'opera d'arte, se non la riflessione, "concettuale" sull'arte stessa? L'uso di geometrie primarie, il cerchio o la linea, ha fatto pensare, per l'opera di Long, al "minimalismo", ma, in questo caso, lo stesso artista ha precisato che l'insistenza su forme elementari, in uso in ogni cultura, vuole rinviare non tanto ad un artefat-

to, sia pure minimale, quanto alla primordialità del rapporto con la natura evocato dalla stessa forma semplice, comprensibile in ogni latitudine.



Il desiderio di invadere l'intero globo con l'arte per rendere la terra in se stessa luogo di creatività, di un eros connesso alla propria materia, al proprio spazio, si manifesta nella mostra "Earth Works", organizzata da Robert Smithson nel 1968 presso la Dwan Gallery di New York, cui partecipano lo stesso Smithson con Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Dennis Hoppenheim, Stephen Kaltenbach ed il "cocettuale" Sol LeWitt. Il termine *earthwork* è in uso tra gli archeologi ad indicare protuberanze o leggere depressioni del terreno che, inavvertibili di solito sul suolo e visibili dall'alto, indicano la presenza di possibili reperti archeologici ricoperti dalla natura. E' il caso di *The Spiral Jetty*, che sarà realizzata a Great Salt Lake (Utah, 1971) con una spirale di terra di riporto la quale si insinua nel Lago Salato segnando la natura in una sorta di fecondazione – si ricordi che la spirale è il segno del femminile, dell'utero – possibile anche in luoghi apparentemente del tutto freddi ed astratti. Il segno di terra di Smithson è infatti non leggibile dal suolo, data la sua grande dimensione, e solo alzandosi in volo è percepibile con la sua vocazione generativa sul piatto lago bianco. Malgrado l'aspirazione a valorizzare il ripro-dursi della natura rispetto alla riproducibilità tecnica, la mostra "Earth Works" riprende il titolo di un romanzo di Brian W. Aldiss, l'autore di un racconto da cui Arthur Clarke trae la sceneggiatura del film *Odissea nello spazio* di Ku-

brick, nel quale si prospetta un futuro catastrofico dove le ineguaglianze politiche e sociali si sommano a una situazione di precollasso ambientale in cui il

suolo stesso appare elemento prezioso causa di conflitti e distruzioni ulteriori. Essa sembra pertanto porsi, e porre il luogo dell'evento, quale piccola cellula di salvezza in un mondo votato al disastro dove il gioco della scala, del rapporto tra la piccola e la grande dimensione, ripreso ancora da Aldiss (v. la raccolta di racconti *Galassie come granelli di sabbia*) è esso stesso un elemento dell'arte di Smithson il quale assimila una piccola crepa nel muro, osservata in una opportuna distanza, al Gran Canyon. Nella possibilità di relazionarsi in termini diversi alle diverse dimensioni del mondo, la *Land Art* si orienta quindi verso il "comportamentismo", l'arte-processo, la performance, come è per le passeggiate di Long che la-sciano la traccia sul terreno a testimoniare l'estemporaneo evento, o per gli *Accumulation Cut*, i tagli con motosega dei ghiacciai di Ithaca operati da Dennis Oppenheim, sino a sconfinare nelle rappresentazioni di Bob Wilson improntate dalla lentezza dei gesti che evocano il senza-tempo dei tempi della Terra, nei quali si muta ogni cosa lasciando inalterato il suo tratto generativo.

L'azione dilungata in uno spazio che, sebbene a volte concluso, appare senza limiti, orientamenti definiti, tende a manifestare la limitatezza dell'uomo nel mondo sì che i suoi segni non possono che destinarsi alla trasformazione, ad inserirsi nel processo naturale sino al possibile degrado ed alla rovina, intoccati in luoghi inaccessibili, quasi a testimoniare la



futura scomparsa dell'umanità. Malgrado l'accento pessimistico, però, permane nelle opere della *Land Art* l'aspirazione a rinfrancarsi con la natura, l'idea di appropriarsi della Terra, non attraverso il dominio della tecnica quanto, per assecondarne la generatività, mediante un operare creativo che utilizzi mezzi strettamente naturali, pietre, legni, sabbie, tessuti vegetali, al modo degli uomini primitivi i quali, come ricorda Long, allestivano i propri segni vitali, così come egli tende a fare, con "quasi nulla", onde fare dell'intero universo il luogo di una pacificazione estetica, in una interpretazione dell'artista quale sorta di sciamano in grado di trasformare i mezzi poveri della natura in elementi preziosi di vita, ovvero ad offrire alla morte, pure naturale, i segni della rigenerazione. Di qui l'assimilazione della *Land art*, pure



nel rilievo delle differenze, all'opera tutta europea di Joseph Beyus o all'*Arte Povera* italiana, sino a risalire alla relazione empatica con la materia, propria all'Informale, ovvero ai *cracklè* di Burri, il quale, a sua volta, a Gibellina, estende l'opera dalla cornice del quadro alla scala del territorio onde invadere a propria volta la terra. Una utopia, quella dell'arte estesa al mondo, probabilmente negli anni 60-70 già esausta, segnata, non a caso, dall'alone catastrofista che l'accompagna, su cui sembra abbia già nel 1960 ironizzato il genio di Piero Manzoni con l'opera "Base del mondo", un parallelepipedo di acciaio di lato 90 cm. per 100 cm. installato capovolto nel parco della fabbrica Heming a reggere, letto a testa in giù, la Terra, quasi a dire che solo l'arte, la cultura, può sostenere ancora, forse, una sua possibile fruizione estetica.



## IL PARCO URBANO E LA RAZIONALIZZAZIONE DELLA CITTA'

Luisa Mauro

Il fenomeno delle relazioni tra le parti di un sistema non può prescindere dalle peculiarità di ciascun elemento che ne fa parte. E' sicuramente giusto cogliere, nel rapporto uomo-ambiente, una motivazione umana piuttosto che scientifica, un'attitudine esistenziale piuttosto che una tradizione meramente intellettuale, un'esperienza vissuta piuttosto che concettuale ed un bisogno piuttosto che una ragione. La discrepanza tra l'autonomia soggettiva dell'individuo e quella della Terra, intesa come insieme di componenti fisiche (acqua, cielo, forme di vita materiali, vegetali, animali ed umane) che si costituiscono per l'uomo anche in termini paesaggistici, si rende tangibile ad ogni disciplina che ne curi taluni aspetti. La razionalità funzionale della "architettura paesaggistica" in tal senso non fa parte di un sistema che possa essere di significanza "ultima" per gli individui che hanno sempre vissuto una sorta di "umanesimo" ansioso nel trasformare effettivamente la loro condizione di vita con la trasformazione del paesaggio naturale. In riferimento ad un ambito progettuale, vasto ed ancora incompiuto, Francesco Dal Co, nel saggio *landscape architecture*<sup>1</sup>, individua con il termine "in-cursione" una nuova pratica progettuale che fa del paesaggio il tema centrale del progetto. Egli riflette sulla necessità di abbattere i confini tra città e spazi residuali, facendo coincidere il suo pensiero con quanto afferma anche Frederick Law Olmsted che li definisce "muraglie ben più alte di quella cinese". Il concetto di "residuo" è strettamente legato anche a quello della "diversità" e deriva dall' "abbandono di un terreno precedentemente sfruttato"<sup>2</sup>. Residuo è, dunque, ciò che "si situa ai margini" e diventa "un territorio di rifugio per la diversità", intesa nell'insieme di specie viventi, animali, vegetali ed esseri più semplici. Gilles Clément lo definisce "Terzo paesaggio", interno alla città, quale insieme di luoghi di possibile compensazione. Anche Pierluigi Nicolini, in *La Terra incolta*, antepone alla sua trattazione il concetto di residuo. "Gli architetti del paesaggio tendono a prediligere la forza e la suggestione della terra incolta. Soprattutto negli Stati Uniti e nel nord Europa, si è diffuso un gusto per gli spazi residuali, i luoghi abbandonati o desertici. In effetti ciò che si usa denominare 'terrein vague' è stato per anni oggetto di preoccupazioni da parte di una cultura che, affrontando il fenomeno da un punto di vista sociale ed economico, ne ha restituito un'immagine di puro de-

grado. È attraverso lo sguardo di alcuni artisti che questi luoghi abbandonati sono stati presi in considerazione da un punto di vista estetico, non più come ambiti da cui rifuggire, ma al contrario con un'attitudine romantica tesa alla ricerca del sublime nelle pieghe della civiltà contemporanea.

Anche in passato parchi e giardini sono stati talora ricavati da aree depresse o malformate e tuttavia la ricerca attuale dei luoghi marginali non si limita a registrare uno stato di fatto, ma mette in discussione molti luoghi comuni della tradizione estetica del paesaggio. Questi spazi ambigui sono diventati simbolo tanto dell'estraneità quanto dell'attesa dell'altro, indicano un'apertura, per quanto vaga, al futuro e all'utopia. Nota Ignaci de Solà-Morales: "Esattamente come di fronte alla natura, di nuovo di fronte al manifestarsi dell'altro, la città risponde con l'arte, volta a preservare questi spazi alternativi, estranei e stranieri rispetto all'efficienza produttiva della città. Se il movimento ecologista lotta per gli spazi incontaminati di una natura mitizzata come madre inaccessibile, anche l'arte contemporanea sembra lottare perché vengano preservati questi spazi d'alterità all'interno della città". Il parco tradizionale estendeva i principi architettonici al paesaggio per trasformare la natura secondo un concetto umanistico, ora invece sembra prevalere un'istanza a lavorare per preservare gli spazi incolti come luoghi del possibile sottraendoli a imposizioni predeterminate. I paesaggisti, per canto loro, vanno alla ricerca di una nuova dimensione del progetto, cercando di non cadere nelle tradizionali limitazioni dell'architettura e dell'urbanistica e l'intervento del paesaggista, da opera di riutilizzo, sta diventando lavoro di predisposizione del suolo per uno sviluppo urbano meno alienato. Afferma in una sua nota Peter Walker: "E' necessario che la nostra opera di paesaggio sia abbastanza valutata da indurre a buone costruzioni, buone coltivazioni e, aspetto forse ancora più cruciale, alla manutenzione". Ritorna in tali affermazioni il fascino delle figure dei grandi architetti paesaggisti del passato come Olmsted, con il loro esempio e la loro capacità di determinare direttive essenziali allo sviluppo urbano attraverso la progettazione di parchi e quartieri nel verde<sup>3</sup>. Compito primario dell'architetto del paesaggio, secondo Olmsted, consiste nel vagliare le potenzialità e i limiti di ogni luogo, ma anche nel "raffinare" le pratiche progettuali e collaborare con gli amministratori pubblici nel governare e ordinare le "energie" che spingono milioni di persone a concen-



<sup>1</sup> F. Dal Co, *Landscape architecture* in «Casabella» n. 790, giugno 2010, pp. 2-3

<sup>2</sup> G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, (2004), trad. it. di F. De Pieri., Quodlibet, Macerata, 2005, p. 7

<sup>3</sup> P. Nicolini, *La Terra incolta*, in «Lotus», n. 87, Nov.1995, p. 32.

trarsi nelle grandi città. La natura non deve essere imitata poiché, con la mera imitazione, non si produce arte ed Olmsted, definito da Francesco Dal Co “cantore della natura”, sostiene che la composizione di pochi dettagli permette di “scoprire la legge dell'armonizzarsi di moltitudini di altri dettagli”<sup>4</sup> e che solo così si ha la possibilità di creare un'opera d'arte.

In America, già negli anni '60 del XIX secolo lo sviluppo economico e quello urbanistico-territoriale erano strettamente congiunti. In quel periodo, la formazione del capitale privato statunitense derivava in parte dallo sviluppo delle reti ferroviarie ed in parte dalla diffusione dei nuovi centri urbani che si sviluppano intorno alle fabbriche, le cosiddette “company towns”. Alla base della visione culturale di Olmsted, influenzato dal pensiero di Jeremy Bentham, vi è l'interesse per il risanamento della struttura urbana, per riforme igieniche e dell'ambiente, cui vengono attribuiti compiti pedagogici. Lottare contro la disgregazione della comunità, contro le disfunzioni urbane e la miseria significa, per lui, usare in modo corretto la scienza e la tecnica, alleandole alla natura. Per questo, l'ambiente culturale in cui Olmsted è immerso dà tanto peso alla costituzione di parchi urbani: i servizi pubblici sono invocati come strumento di lotta contro i sistemi corrotti di gestione urbana, come simboli dell'intervento coordinatore dell'operatore pubblico, come luoghi per cementare le comunità lacerate da conflitti sempre più aspri<sup>5</sup>. Tra il 1821 ed il 1855, New York aveva quasi quadruplicato la sua popolazione. A causa dell'espansione della città, i newyorkesi si ritrovarono a disporre di pochi spazi aperti essendo solo immersi nella rumorosa e caotica vita della città. Molto tempo prima il bisogno di un grande parco era già stato espresso attraverso le pagine dell'Evening post dall'editore della testata, nonché poeta, William Cullen Bryant, e dal primo architetto paesaggista americano Andrew Jackson Downing, che iniziò a pubblicizzare il bisogno di un parco già nel 1844. L'opportunità di un posto accogliente come il Bois de Boulogne a Parigi o l'Hyde Park di Londra iniziò a essere sentito anche da altri intellettuali newyorkesi, e nel 1853 viene individuato un grande squarcio verde, vero polmone di uso pubblico, come correttivo dell'appropriazione privata della città. L'area viene identificata in un enorme rettangolo di 624 acri, fra la 59esima e la 106esima strada (prolungata nel 1859 fino alla 110esima strada) e, nel 1857, si forma una Park Commission, che indice un concorso per il disegno del parco. In collaborazione con l'architetto inglese Calvert Vaux, Olmsted realizza il progetto denominato “Greensward Plan” grazie al quale, nel 1858, vince il concorso e ottiene l'incarico per la progettazione del Central Park, che nel 1873

viene aperto con enorme successo al pubblico. Il Central Park di New York, concepito nella tradizione del pittoresco inglese, è pianificato come scena continuamente variabile, luogo di riequilibrio metropolitano, in un susseguirsi di attrezzature sociali, per lo sport di massa, per la ricreazione, per l'educazione, attraversato da quattro strade che assicurano la sua perfetta integrazione alla città, senza interrompere la continuità del “landscape”, mediante un sistema di traffici differenziati e indipendenti con ponti e sottopassaggi. Il parco diviene quindi simbolo di una collettività ritrovata nell'uso sociale del tempo libero, ma esso è anche una formidabile fonte di rendita urbana, dato che la sua presenza ha l'effetto di far salire i prezzi delle aree contermini, determinando un nuovo assetto tra gli imprenditori della costruzione, favorendo cioè i grandi capitali finanziari, interessati alla speculazione sui suoli ed in grado di sostenere gli oneri per le opere pubbliche come Central Park, rispetto ai tradizionali costruttori che avevano operato nell'urbanizzazione di Manhattan. Il concetto di parco pubblico nasce dal riformismo degli anni Trenta e Quaranta del XIX secolo; per Olmsted esso è sinonimo di giustizia sociale e di partecipazione democratica: il parco è uno strumento di livellamento sociale e di educazione del popolo alla responsabilità collettiva e del benessere in quanto anche le classi inferiori, abitualmente segregate nella città, possono godere della natura equamente accessibile<sup>6</sup>. Se si considerano le vicende legate allo sviluppo di New York e di Manhattan, però, si può notare come lo stesso concetto subisca un vero e proprio ribaltamento di senso; l'intervento pubblico è considerato uno strumento regolatore dell'economia edilizia e la dimostrazione di ciò la si può riscontrare nella realizzazione, a cavallo del crollo di Wall Street, delle ultime grandi imprese edilizie nei cuori terziari di Manhattan e di Philadelphia. In tale panorama emerge la figura di Raymond Hood che, dopo l'elaborazione del piano per Manhattan, partecipa ad una delle imprese più significative della vicenda urbana newyorkese, alla progettazione, cioè, del Rockefeller Center: con esso la speculazione assume non solo un volto pubblico, ma anche l'aspetto di un “bene” in senso proprio, di un'impresa che pretende di arricchire la collettività, nella misura in cui aumenta per il privato il tasso di interesse sul capitale investito<sup>7</sup>.

Il discorso romantico sui parchi, così, si è trasformato in un progetto che, scontrandosi direttamente con i meccanismi della rendita e prevedendo di modificarne l'assetto, inizia ad individuare la prospettiva di una riforma amministrativa della città, trovandosi coinvolto in polemiche sui sistemi di tassazione e sul

<sup>4</sup> F. Dal Co, *op. cit.*, p. 3.

<sup>5</sup> M. Tafuri e F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976 (ristampa 2001), p. 18

<sup>6</sup> F. Dal Co, *Dai parchi alla regione*, in G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri-Elia, M. Tafuri, *La città americana, dalla guerra civile al New Deal*, Laterza, Roma, 1973, pp. 176, 179.

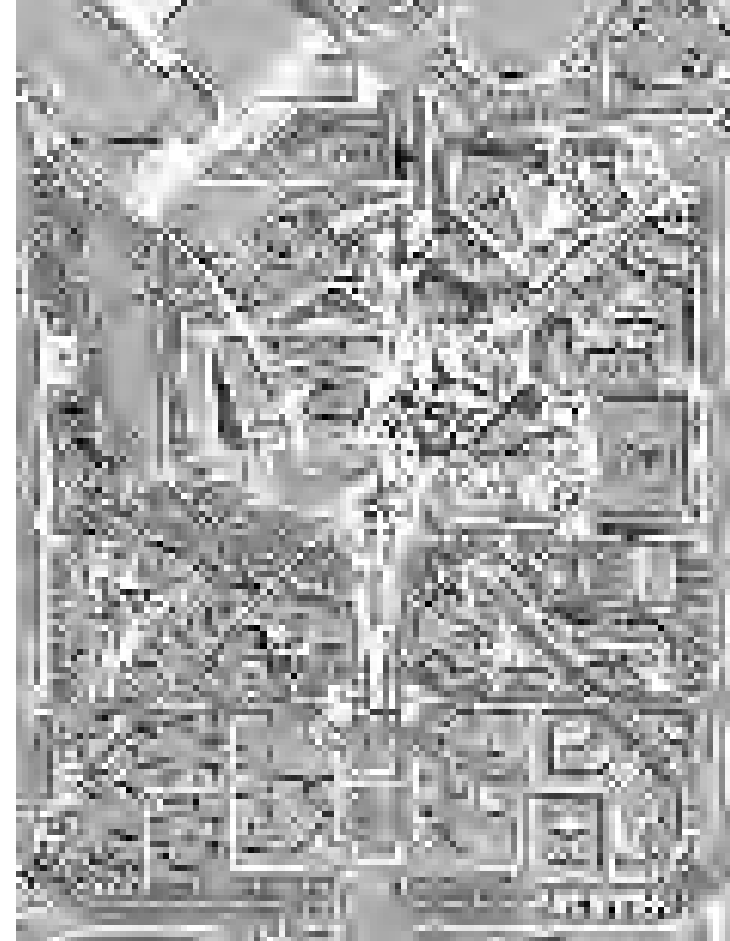
<sup>7</sup> M. Tafuri, *La montagna disincantata*, ibidem pp. 527-528

ruolo della spesa pubblica<sup>8</sup>. Oggi, la vista dall'alto dell'isola di Manhattan colpisce non solo per i grattacieli, quanto per la loro assenza all'interno dei 340 ettari di verde, il rettangolo di 4 km × 800 m del Parco che, pur essendo urbano, è caratterizzato da rilievi, collinette, rocce che contribuiscono a conferirgli il senso di luogo naturale. Del resto, a volergli conferire un aspetto naturale, tra il 1860 e il 1873 ben 14.000 metri cubi di terreno agricolo furono trasportati dal New Jersey, sia perchè la terra presente sul posto non era idonea al sostentamento delle numerose essenze arboree che dovevano essere piantate secondo il piano Greensward, sia per creare rilievi e zone collinari offrendo al terreno un andamento lievemente ondulato anziché piatto, in modo da differenziare, distribuendoli su livelli diversi, i percorsi pedonali dai percorsi destinati alle carrozze..

Dopo la Guerra Civile, Olmsted crea, sempre in collaborazione con Vaux, il Prospect Park a Brooklyn, dove viene posta la massima attenzione ai collegamenti del parco alla città e a Manhattan. Due parkways avrebbero dovuto legare il parco all'oceano e al Central Park, con una rete continua di infrastrutture. Olmsted punta in questo caso direttamente ad un intervento di scala metropolitana e regionale, attribuendo all'operatore pubblico il compito di controllare, attraverso il disegno delle infrastrutture i processi di urbanizzazione, intervenendo anche, nella richiesta agli imprenditori di tassazioni per i servizi, sugli assetti del mondo finanziario legato all'edilizia, con un metodo che esporterà nelle città di Philadelphia, San Francisco, Newark, Buffalo, Chicago, Bridgeport, Washington, Milwaukee, Detroit, ecc.<sup>9</sup>.

L'esempio di Central Park e della costruzione dei parchi nella fase di metropolitanizzazione delle città americane appare essere canonico non solo nei modi di ottimizzare lo sviluppo urbano in senso fisico e sociale, quanto in quello di razionalizzare il capitale nell'intervento speculativo sui suoli, nel privilegio del momento cioè della grande impresa finanziaria, capace di investimenti di lungo termine, rispetto ai tradizionali imprenditori edili. E tale razionalizzazione sembra altresì caratterizzare l'intervento nella nostra città più produttiva ed altresì più legata al mondo finanziario, Milano. Qui è l'idea di una intercomunicabilità di ambienti diversi in una dimensione multicentrica ad animare, nel 2010, il progetto del "Parco fra le montagne e la natura" dell'architetto paesaggista Gustafson Porter. Il concorso internazionale di progettazione ad inviti "Nuovo Parco per Milano", indetto dal City Life S.r.l., soggetto attuatore del Programma Integrato di Intervento "Quartiere storico Fiera Milano", prevede la realizzazione di un nuovo parco urbano delle dimensioni di circa 168.000 mq. quale do-

tazione del nuovo quartiere, integrato con il sistema urbano esistente. Gustafson Porter, primo classificato, amalgama, con il suo progetto, natura, rispetto per l'ambiente, sostenibilità ed estetica, senza mai tralasciare gli aspetti funzionali della nuova città.<sup>10</sup> In tale progetto la parte sud del Parco rappresenta le pianure del sud della Lombardia, un paesaggio acquoso alimentato da fontanili, caratterizzato da ampi spazi aperti, ricca agricoltura, frutteti e filari di alberi. Percorsi elevati e canali consentono gli spostamenti in un paesaggio antropizzato. Il raggio verde attraversa l'area di intervento da est a ovest lungo l'asse sud in un avvallamento trattato a bosco. Imponenti assi diagonali collegano le zone residenziali a sud-est e ad ovest, mentre stretti percorsi attraversano i boschi ricoperti con piante tuberose che arricchiscono il sottobosco in primavera. Il paesaggio e le piante riecheggiano i terrazzi alluvionali e i fiumi del nord della Lombardia. Un *Prunus avium* crea lo sfondo mentre iris e canne ornamentali permettono di realizzare un primo piano alla passerella e un palcoscenico informale alla base del pendio. L'ingresso a nord attraversa un giardino boscoso che richiama visivamente le vicine Prealpi e contiene principalmente querce. Uno strato di piante erbacee boschive porta verso un fondale di fasce di Camelie, colorite e brillante, con fiori rosa, rossi e porpora, sottostante le chiome di pini silvestri, gerarchizzando l'ingresso al parco e al Museo d'Arte Contemporanea dal viale Duilio. Il motivo lineare nella piazza Tre Torri è creato dalle rotaie del tram inserite in due tonalità di pavimentazione in granito che offrono anche l'opportunità di creare avvallamenti dove l'acqua è raccolta e incanalata verso il centro. Quando piove, i piccoli canali si riempiono d'acqua ed emerge un secondo disegno. Nei punti in cui le rotaie convergono si formano dei bellissimi ed astratti emblemi e si creano bizzarri e forti riferimenti visivi al ruolo di interconnessione che l'acqua ha in quel luogo. I fontanili, le vasche a cascata e le rotaie diventano quindi parte di uno stesso sistema<sup>11</sup>. La progettazione, come è evidente, contempla il congiungimento del centro della città con le sue propaggini verdi a Nord-Ovest e la campagna lombarda determinando elementi di sintesi e di unione tra le diverse funzioni residenziali, direzionali, culturali e del tempo libero. Il "Parco fra le montagne e la natura" di Gustafson Porter appare proteso a soddisfare "le esigenze della cittadinanza e la migliore fruizione del tempo libero" e con un intervento ampio di trasformazione urbana che offre la possibilità in un vasto polmone verde a servizio del quartiere. In realtà, se si considera che i grandi quartieri della periferia milanese costruiti in seguito alla variante del Piano tra il 2003 ed il 2006 sono in gran parte



<sup>8</sup> F. Dal Co, *op.cit.*, p. 192.

<sup>9</sup> M. Tafuri F. Dal Co, *op. cit.*, p. 19.

<sup>10</sup> M. Dallochio, *Un nuovo parco per una nuova città*, in *Allegato a «Casabella»*, n. 808, dicembre 2011, p. 4.

<sup>11</sup> G. Porter, *op.cit.*

vuoti, appare evidente come, allo stesso modo di Central Park, il parco milanese aspira a rilanciare la grande impresa della costruzione con i suoi caratteri speculativi, attraverso l'intervento naturalistico, interpretando la costruzione quale base per "derivati" finanziari. L'uso della natura come maschera per discutibili interventi immobiliari è altresì palese in alcuni progetti di residenze di Stefano Boeri. Boeri ricopre a Milano il ruolo di Assessore alla Cultura, Moda e Design ed è tra i fondatori di Multiplicity.lab, un gruppo di ricerca che studia le trasformazioni della condizione urbana contemporanea ed elabora strategie di intervento sulle città entrando in relazione con gli attori coinvolti da tali trasformazioni. Nel suo lavoro predilige la ricerca sul campo e l'approccio multidisciplinare, attraverso il confronto con professionisti dell'architettura, del design, dell'arte, della geografia, dell'economia e della comunicazione. In tal senso i suoi due progetti "Bosco Verticale" e "Casa Bosco" dovrebbero essere rispettivamente modelli di residenza sostenibile e di edilizia sociale. "Bosco Verticale" vuole portare nel cuore di Milano, nel quartiere di Porta Nuova, un nuovo concetto di abitare, che concili la vita urbana con il profondo desiderio di natura del cittadino contemporaneo. Il progetto si inserisce nella pratica di densificazione in verticale e porta in altezza il verde, andando a creare un vero e proprio paesaggio naturale sulle facciate degli edifici. Esso si compone di due torri di 110 e 76 metri di altezza che ospiteranno, una volta ultimate, un impianto vegetativo composto da più di cento specie diverse di arbusti, piante da fiore e frutto<sup>12</sup>. Boeri, nel descrivere le torri le definisce "grattacieli residenziali ecosostenibili". In realtà, secondo l'opinione di Fusco e Nijcamp, la sostenibilità per poter essere concretizzata deve essere studiata sotto tre differenti aspetti: quello ecologico, quello economico e quello sociale mentre il progetto "Bosco Verticale" contempla solo il primo di questi aspetti. Dal punto di vista economico, infatti, l'inserimento di specie arboree sui terrazzi delle abitazioni non fa che aumentare il costo delle case, rendendo le stesse adatte non più all'auspicato mix sociale ma solo alle classi più agiate, entrando così in conflitto anche con l'aspetto sociale della sostenibilità. A questa considerazione ne va aggiunta una ulteriore: l'esigenza del cittadino contemporaneo di avere in città spazi aperti e, possibilmente, verdi, rispecchia il suo desiderio di poter nuovamente socializzare con coloro che gli stanno intorno, superando l'individualismo esasperato dall'accentuazione della proprietà privata, laddove, portando il verde nei singoli appartamenti, oltretutto di un grattacielo, tipologia non rivolta in sé stessa alla socializzazione e definita a tal proposito da Tafuri

"individuo anarchico" e "cattedrale del lavoro", Boeri non fa che invitare gli abitanti delle sue residenze a continuare a stare chiusi in casa, evitando qualsiasi rischio di eventuali relazioni sociali. "Casa Bosco", invece, propone un nuovo tipo di edilizia sociale in affitto, a densità medio-bassa e tipologie di utenti miste, con interventi di sutura di piccole aree urbane e periurbane non utilizzate. Il progetto consiste in undici alloggi di varie dimensioni per un totale di circa 1000 mq di superficie. Tra i temi contemplati da tale progetto possiamo menzionare il coinvolgimento di capitali immobiliari sociali per gli alloggi, la possibilità da parte dei futuri abitanti di partecipare alla progettazione dei layout interni, la riduzione dei tempi di realizzazione grazie alla prefabbricazione e all'assemblaggio a secco, l'ottimizzazione degli standards qualitativi e tecnologici. L'iniziativa è applicativa della legislazione regionale in materia di *social housing* ed anticipa le possibilità di sviluppo assicurate nel settore dal PGT (Piano di Governo del Territorio) approvato dal Comune di Milano nel 2005 e riapprovato con il suo assessorato in atto, nel 2012. Pur sembrando, questa, un'iniziativa positiva, i numerosi forum dedicati ad essa dimostrano il contrario. Così come per gli interventi cooperativi, che vedono spesso i cooperatori, impropriamente, già proprietari dei suoli, nel caso milanese non si comprende la relazione tra proprietà dei terreni, futuri abitanti e costi di costruzione, per cui, pur essendo in molti a rispondere agli appelli lanciati dai progettisti, le domande restano tali facendo così apparire "Casa Bosco" una sorta di chimera, un esperimento che forse non vedrà mai la luce. La complessità di relazioni che sottendono a tali realizzazioni, dunque, devono indurre ad una visione non parziale, solo produttiva, dell'ambiente, non ad un rigido rapporto causale con i luoghi della vita, quanto ad una ricerca autentica di quella ricchezza "congenita" dei "mondi viventi" di cui negli esempi degli autori precedentemente citati, pur criticabili, è messa in rilievo l'esigenza. All'architetto del paesaggio non è dato il controllo economico delle proprie operazioni e tuttavia gli spetta il compito di indagare in forma orizzontale, con altri specialisti, sul funzionamento di compiuti sistemi ecologici, sociali, umani, economici ed urbanistici, ed anche, attraverso una prospettiva diacronica, in forma verticale, quello di comprendere i meccanismi e le ragioni del mutamento di quei sistemi nel tempo. Sarà la sua consapevolezza a rendersi forse anche in coscienza collettiva.



<sup>12</sup> M. V. Capitanucci, *Milano. Le nuove architetture*, Skira, Milano 2012, p. 96.

## L'ARCHITETTURA IN TERRA DI DIEBEDO FRANCIS KÈRÈ

Francesca Buonincontri

In alcuni luoghi del mondo *l'architettura di terra* dà forma, da sempre, al paesaggio e ne racconta la storia e la cultura. Ancora oggi si costruisce, specialmente nei paesi emergenti, con la terra, in quanto materiale naturale, economico e dalle ottime qualità d'isolamento termico, utilizzato soprattutto per realizzare blocchi pressati e stabilizzati, i quali si prestano ad una produzione seriale, fatta sia manualmente sia con macchinari, tali da assicurare una ottimizzazione della costruzione, data la compattazione e regolarità della forma derivante dall'uso delle presse. Le tecniche utilizzate nell'impiego della terra per la costruzione sono diverse, oltre una dozzina, di cui sette le principali. Quelle ancora oggi più usate sono solo tre: *l'adobe* (con questo nome è comunemente noto il blocco di terra seccato al sole), il *pisé* e i *blocchi compressi*. I blocchi d'*adobe* sono sagomati e realizzati a mano con terra e paglia, vengono fabbricati entro stampi di forma prismatica, in legno o metallo. Con la tecnica del *pisé* la terra viene invece compressa, strato per strato, con un pestello, entro cassature di legno. Infine i *blocchi compressi* vengono realizzati comprimendo la terra negli stampi con un coperchio molto pesante, spesso con procedimenti meccanizzati e, a differenza di quelli *pisé*, consentono di costruire strutture murarie di spessore contenuto.

La costruzione con terra è il metodo che è stato utilizzato da uno dei più noti tra i pochi architetti africani conosciuti, Diebedo Francis Kèrè, nato a Gado, in uno dei paesi più poveri della terra, il Burkina Faso, il quale, attraverso la sua architettura e il suo impegno, promuove modernità e sostenibilità adattando la tecnologia del mondo industrializzato, dopo averla semplificata, alle diverse condizioni sociali e climatiche del suo paese. Kèrè, individuando i molteplici benefici, ambientali, economici, sociali, che si possono trarre dall'utilizzo e valorizzazione delle risorse locali, si è assunto il compito di renderne consapevoli, attraverso un'architettura particolarmente riuscita, le comunità locali. Conoscendo le potenzialità e i vantaggi delle usanze costruttive tradizionali in termini di materiali, sa anche che esse trovano capacità di esecuzione nella diffusione delle maestranze, anche femminili ("... le donne sanno benissimo come fabbricare piastrelle di terra. Si servono di utensili primitivi per compattare il materiale alla perfezione, secondo la maniera tradizionale. Oggi, è importante mettere a frutto questi saperi straordinari") così come conosce il valore artistico dei tessuti creati dalle donne del Burkina Faso pure utilizzati nelle sue architetture

<sup>55</sup>. Come per qualsiasi altro esempio di bioarchitettura l'architetto africano analizza dettagliatamente l'inserimento nel difficile contesto ambientale, caratterizzato dal continuo e costante aumento delle temperature massime e dalla piovosità, e applica la sua idea guida di non lavorare contro il clima ma di utilizzarlo, attraverso la creazione di dispositivi che creino una ventilazione naturale che assicuri un costante ricambio di aria, quali ad esempio i doppi tetti, le ampie aperture per lasciare entrare il vento, le strette feritoie in alto al soffitto che attirano l'aria interna, calda, la quale risalendo crea correnti fresche.

Kèrè ha studiato in Germania e non è l'unico architetto africano che si è formato in Europa per riscoprire le proprie radici. L'uso ingegnoso dei materiali e della luce cui unisce l'impegno a diffondere, attraverso l'architettura, la democrazia, caratterizza ad esempio anche l'opera di David Adjaye per il quale, ispirandosi ad Oscar Niemeyer e a Hassan Fathy, la progettazione rappresenta uno strumento sociale di aggregazione: "... il filo conduttore del mio lavoro si può riassumere in due concetti: accessibilità universale e democratizzazione architettonica. Considero l'architettura come una specie di *performance* e m'interessa soprattutto per il suo potere di mediatore sociale, per essere uno strumento che permette che le cose succedano"<sup>56</sup>. Analogamente Joe Osae-Addo, con la sua architettura che definisce "inno-nativa", contribuisce al miglioramento delle condizioni di vita delle popolazioni del Ghana mediante progetti di edilizia sociale a basso costo realizzati con prodotti a base di materiali locali come il bambù: "... sono i paesaggi e gli spazi interstiziali a definire l'architettura tropicale, non si tratta di costruire grandi edifici, quanto di incanalare gli elementi - alberi, vento, sole e acqua - per creare una certa armonia, invece della perfezione cui aspira il modernismo" (Alvar Aalto, Glenn Murcutt e Ray Kappe sono i suoi riferimenti).

<sup>55</sup> In Sophie Djerlal, «Vogue Italia», Gennaio 2011 n. 725), p. 80.

<sup>56</sup> David Adjaye ha costruito il Pavilion Visionary Africa, nella piazza principale di Ouagadougou, la capitale del Burkina Faso, un collegio in Ghana, un centro comunitario a Johannesburg, una Business School a Mosca e sarà lui a firmare il Museo della Storia Afro-Americana a Washington, fortemente voluto da Obama, che si inaugurerà nel 2015. In USA ha realizzato un nuovo parco a New Orleans e partecipato alla ricostruzione della città, così come in Qatar collabora con tre studi inglesi alla ricostruzione di Doha, la capitale. A proposito di Fathy suo ispiratore ha detto: "pioniere del recupero delle tecniche costruttive tradizionali e soprattutto dell'uso del mattone di terra, per favorire la refrigerazione passiva degli edifici. Era un visionario pragmatico, che insegnava personalmente agli abitanti delle zone rurali a costruire le loro case con i materiali del luogo in cui vivevano".



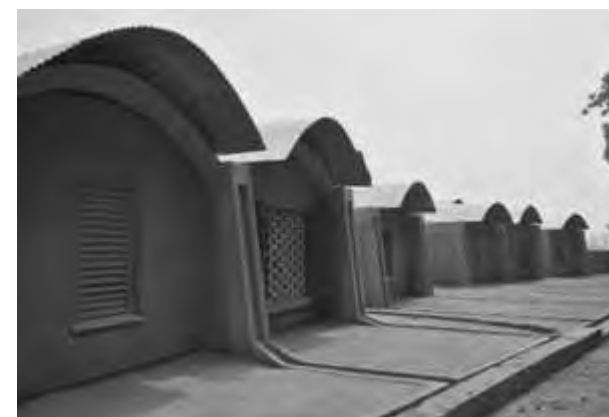
Gli architetti originari dell'Africa sono accomunati dall'impegno di utilizzare le conoscenze acquisite all'estero per migliorare le condizioni di vita dei loro popoli, nella consapevolezza di dover modificare ed adattare il loro sapere alle realtà ed alle tradizioni completamente diverse dei propri paesi. Gli studi in Europa hanno fatto conoscere a Kéré tecniche costruttive realizzate con sofisticati macchinari, ideate per il clima nordico ma non utilizzabili in luoghi caldissimi, privi di elettricità e di manodopera specializzata, sì da fargli ritenere le stesse costruzioni in terra studiate a Kassel presso Gernot Minke, considerato il "re dell'argilla", non adatte alle condizioni africane. Dopo aver appreso, quindi, a Brandeburgo, l'intero processo di produzione e tutti modi per formare mattoni, Kéré ha tratto da tali conoscenze le nozioni necessarie per ideare un nuovo tipo di mattone, composto da argilla fortificata con l'8% di cemento industriale, capace di resistere alle forti piogge. Questa innovazione è stata necessaria per creare edifici alternativi a quelli abitualmente costruiti *in loco* dagli europei, con strutture autoportanti che, col tempo, per mancanza di materiali e competenze, andavano in rovina. "Abbiamo avuto il coraggio di non copiare un'estetica occidentale consolidata", dichiara orgogliosamente Kéré. Nelle sue architetture egli ha sempre usato questo tipo di mattoni utilizzando l'argilla reperita sul luogo, con una eccezione, la Scuola d'Educazione Superiore di Gando in cui il metodo costruttivo si è servito dell'argilla come di un cemento gettato in opera, attraverso una miscela di argilla ghiaia, calcestruzzo, sabbia e calce riversata in casseforme metalliche riutilizzabili. "Adesso non facciamo più muri di mattoni, si getta soltanto. L'argilla non deve neanche più essere setacciata. Aggiungiamo alla terra, così come arriva dalla cava, ghiaia, calcestruzzo, sabbia e calce. Questo la rende più compatta, fa risparmiare sui processi di lavorazione ed è un procedimento semplice. Alla fine, non dovevamo neanche più tracciare lo spessore delle pareti, perché i muratori locali sapevano perfettamente come procedere".

Kéré nel 2010 è stato insignito del BSI Swiss Architectural Award<sup>57</sup>, che premia quegli architetti che contribuiscono in modo rilevante "alla cultura architettonica contemporanea, dimostrando una particolare sensibilità al contesto paesaggistico e ambientale". La motivazione del premio ha evidenziato "la singolare capacità del progettista di creare edifici che sono saldamente radicati nella tradizione culturale e nel tessuto sociale del proprio Paese africano di ori-

gine, il Burkina Faso, e sono l'esito di un intenso coinvolgimento delle comunità locali"<sup>58</sup>.

Nato nel 1965 nel Burkina Faso, Diébédo Francis Kéré è il primogenito del capo del villaggio di Gando ed è stato l'unico, tra i circa 3.000 abitanti concittadini, ad aver potuto terminare l'apprendistato di falegname, nella capitale Ouagadougou<sup>59</sup>. Dopo essere stato docente a corsi di formazione professionale organizzati con il sostegno del *Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung* della Repubblica federale tedesca, nel 1990, grazie a una borsa di studio, si trasferisce a Berlino, dove compie gli studi secondari ed universitari, fino alla laurea nel 2004, presso la Facoltà di Architettura della *Technische Universität*. La sua attività di architetto inizia già durante gli studi. Nel 1998 costituisce con colleghi-studenti berlinesi, la "Schulbausteine für Gando", grazie alla quale raccoglie fondi per la costruzione di una nuova scuola primaria nel proprio villaggio. L'intera comunità di Gando, uomini, donne e bambini, è coinvolta nella costruzione della scuola che, cominciata nell'ottobre 2000, termina nel 2001, offrendo lo spunto per la costruzione di scuole in altri due villaggi. Le stesse autorità locali hanno condiviso il progetto e con il supporto di *Locomat*, ente governativo in Burkina Faso, sono state formate figure esperte nella tecnica di costruzione e utilizzo di blocchi di terra stabilizzati e compressi, occupando i giovani specializzati in progetti pubblici. L'ottima vivibilità degli spazi della Scuola di Gando ha attirato un sempre crescente numero di alunni, rendendo necessario, nel 2008, un ampliamento con nuove aule. Già nel 2004 sono realizzati alloggi per i docenti, nel 2010 si è costruita la Biblioteca, il Centro per le donne e nel 2011 la Scuola Superiore. Attualmente la Scuola a Gando educa circa 500 bambini ed ha ottenuto numerosi riconoscimenti internazionali<sup>60</sup>.

Nel progetto della Scuola Primaria di Gando le esigenze climatiche hanno dettato la forma, la struttura e l'orientamento dell'edificio. Tre aule rettangolari allineate sono separate tra loro da due spazi porticati per le attività ricreative, i corpi, sollevati da terra, hanno i muri portanti formati da circa 30.000 blocchi di terra stabilizzata, uniti da malta di terra. I



<sup>57</sup> Cfr. *BSI Swiss Architectural Award 2010*, a cura di Nicola Navone, Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale, Mendrisio-Milano, 2010.

<sup>58</sup> Il premio vede la selezione di architetti (di età non superiore a 50 anni) che abbiano fornito "un contributo rilevante alla cultura architettonica contemporanea, dimostrando una particolare sensibilità al contesto paesaggistico e ambientale".

<sup>59</sup> Lo stesso Kéré nota l'incongruenza di essere "stato addestrato in carpenteria per un paese dove non c'è legno, siamo nel Sahara, abbiamo pochi alberi e inoltre è infestato dalle termiti".

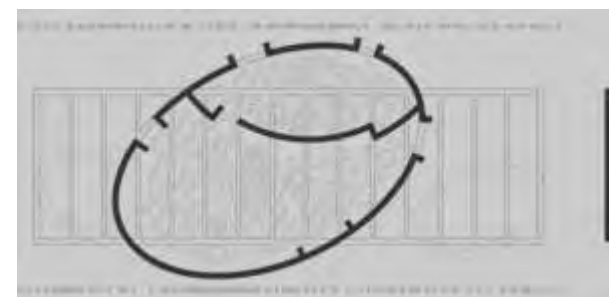
<sup>60</sup> Nel 2004 il *Khan Award for Architecture*, nel 2007 il *Zumtobel Award for sustainable Architecture*, nel 2009 il *Global Award for Sustainable Architecture*, nel 2010 il *BSI Swiss Architectural Award*, e nel 2011 il *Marcus Prize* e il *Regional Holcim Award for Africa and Middle East*.

mattoni sono stati compressi, con una macchina costruita sul luogo, al numero di circa 2000 mattoni al giorno, tanto che la scuola, per 120 studenti, è stata terminata in sole sei settimane. La realizzazione dei muri portanti delle aule, in mattoni di terra cruda, consente un buon assorbimento del calore e contribuisce a mantenere costante il microclima interno delle aule. La ventilazione è favorita dalle grandi finestre, schermate da persiane a lamelle, dalle fessure tra il primo soffitto e le pareti, e dalla seconda copertura metallica, molto ampia, che produce ombra sui prospetti e ripara l'edificio durante la stagione delle piogge. La copertura, secondo un metodo che Kéré riprenderà anche in seguito, è dunque doppia, formata da un primo soffitto e da un secondo grande tetto. Da muro a muro, trasversalmente, corrono travi in cemento, su cui poggia un'orditura longitudinale di barre di acciaio dalla quale s'innalza una soletta in mattoni di terra compressa, voltata a botte, arrestata poco prima dei muri perimetrali, lasciando in questo modo un passaggio per la circolazione dell'aria. Il secondo tetto è costituito da una tettoia in sottile lamiera ondulata tenuta sollevata da una struttura "metallica leggerissima, quasi una trina, realizzata saldando tra loro i tondini di ferro usati per armare il cemento". La seconda grande copertura è un modello di innovazione. Fortemente aggettante e distanziata dall'appoggio, è realizzata da una struttura a traliccio metallico (richiamo estetico all'intreccio dei rami degli alberi) formato da tondini che creano leggere capriate su cui poggiano pannelli in lamiera grecata, materiale usato comunemente, robusto, e capace di proteggere dalla pioggia ma con lo svantaggio di riscaldarsi molto. Kéré ha perciò pensato di tenere il grande tetto, leggermente a botte, sollevato, in modo da permettere un'efficace ventilazione naturale degli ambienti. La forma del tetto è derivata dalla difficoltà di trasportare per molti chilometri elementi di grandi dimensioni e per la mancanza di macchinari adeguati come gru per sollevarli. Sono quindi state realizzate travature leggere servendosi di seghe manuali, saldatrici e comuni ferri da costruzione. All'interno del campus Francis Kéré ha poi realizzato, nel 2003, sei residenze per gli insegnanti e le loro famiglie le quali, costruite sul confine meridionale del complesso, lungo una linea ad arco, presentano un tetto a botte ricoperto da una copertura aggettante di lamiera e muri spessi circa 40 cm. formati da blocchi di terra, sopra fondazioni in pietra.

La realizzazione della Scuola Superiore a Gando, iniziata nel 2011, è prevista per il 2014. Sono state già costruite le prime pareti, poi ricoperte con una pellicola di plastica, in attesa del tetto. È orientata verso ovest per difendersi dalle tempeste di sabbia che arrivano da nord-est e, come le fattorie coloniali vicine, è riparata dal vento da un muro di delimitazione.

L'Istituto è costituito da 12 aule suddivise in 5 padiglioni, una struttura per le residenze degli insegnanti, una costruzione rotonda per l'aula magna e alcuni ambienti di servizio. Spiega Kéré: "Un paesaggio artificiale protegge l'edificio da vento e polvere. Sotto questo 'paesaggio', passano dei canali d'aria che servono a rinfrescare gli spazi interni"<sup>61</sup>. In questo edificio, oltre al sistema costruttivo, anche il sistema di aerazione è diverso da quello abitualmente usato da Kéré. Infatti l'aria fresca, prima purificata da alcune piante poste davanti all'apertura di un canale sotterraneo, entra attraverso questo nelle stanze interne raffrescandosi ulteriormente attraverso l'acqua freatica, usata per irrigare, che scorre nei canali scavati intorno alla scuola e pompata verso l'alto da una turbina eolica, mentre l'acqua piovana o quella raccolta dai pozzi è conservata in giare d'argilla, poste su un basamento di terreno, penetrando nei canali d'aria attraverso la porosità dell'argilla o microfessure appositamente realizzate. "I vasi d'argilla 'sudano' da soli", spiega Kéré. "L'acqua si raffredda già nei vasi, e sgocciola sotto terra. Il fresco evaporato può essere poi condotto nelle stanze". Oltre alle scuole e alle residenze degli insegnanti a Gando negli ultimi anni sono stati costruiti pozzi, un ambulatorio medico e una Biblioteca (2010, costo € 30.000), composta da "una sala di lettura e un luogo dove conservare i libri, che funziona anche da collegamento tra le prime due strutture scolastiche", quale cerniera tra la scuola primaria e il successivo ampliamento. In asse con il prospetto corto del corpo rettangolare delle aule si prolunga un telaio in cemento sostenuto da pali di eucalipto, mai prima utilizzati a fini architettonici, i quali, posti ritmicamente, definiscono una zona cuscinetto tra l'esterno e l'interno che, posto trasversalmente al telaio della copertura, è formato da un corpo ellittico in cui si racchiude la Biblioteca. Il soffitto del corpo ellittico è costruito affondando nel cemento sezioni di vasi di argilla fatti a mano e tagliati in anelli di diverse dimensioni in modo che attraverso essi passa l'aria fresca e la luce, creando all'interno uno straordinario effetto visivo. La seconda copertura, che poggia sul telaio rettangolare, è formata da una struttura reticolare di barre di ferro su cui poggia un tetto di policarbonato ondulato traslucido, che protegge l'edificio dal calore del sole e dai danni della pioggia..

La Scuola Secondaria di Dano (2007), realizzata in collaborazione con i giovani che erano già stati formati attraverso precedenti progetti promossi dalla "Schulbausteine für Gando", è stata costruita utilizzando i materiali disponibili *in loco* e adottando soluzioni a basso costo ma capaci di dare adeguate risposte alle specifiche situazioni climatiche. L'edificio



<sup>61</sup> J. Kunsmann, *Utopia di terra*, in «Domus» n. 962, Ottobre 2012

ad L è composto da tre blocchi suddivisi in aule e da un laboratorio di informatica, collegato a uno spazio ufficio con accesso diretto dall'esterno. La costruzione è orientata verso est-ovest, in modo da ridurre la radiazione solare diretta sulle pareti e delimita l'angolo meridionale del complesso. Due aule, ciascuna con accesso indipendente, sono collegate tra loro, uno spazio esterno comune di forma ovale, da utilizzarsi durante le pause di riposo o per particolari attività didattiche, separa queste due aule dalla terza che costituisce il lato corto della L. Le pareti, poggiano su una piattaforma di granito, e sono realizzate in blocchi di argilla ricavati sul posto, le ampie finestre sono protette da persiane formate da lamelle in metallo colorato che possono essere regolate per permettere la circolazione dell'aria e il passaggio della luce.

Sono presenti molti dei particolari costruttivi già utilizzati nella Scuola di Gando, come il sistema di doppia copertura che permette il raffrescamento del tetto. Quello superiore, in leggera lamiera ondulata, poggia su una armatura realizzata con elementi modulari ottenuti con barre d'acciaio saldate sul posto che formano voltine a botte. Sagomata, inclinata e molto aggettante, copre l'intera struttura, contribuendo a proteggere dal sole le pareti e a difenderle dalla pioggia. Il soffitto, simile alle onde, come spiega Kèrè, è realizzato con elementi di calcestruzzo sospesi a sottili piatti di acciaio che formano volte a botte rovesciate con fessure nel punto d'incontro che permettono all'aria calda di uscire.

Un importante, ambizioso e forse un poco folle progetto è quello iniziato in collaborazione con il regista-artista Christoph Schlingensief: l'Opera Village Remodoo (2009) e continuato anche dopo la morte del coautore avvenuta nel 2010. Inizialmente si doveva costruire il solo Teatro lirico, considerato strategico per l'Africa secondo quanto ha dichiarato Kèrè ("Abbiamo bisogno di questo edificio. E' una finestra che aiuterà l'Europa a capire l'Africa. In questo edificio abbiamo semplicemente raccolto e riunito ciò che già esiste, e lo mostriamo in Occidente") ma, in conseguenza delle devastazioni causate dalle gravi inondazioni dell'agosto del 2009, si è reso indispensabile l'aiuto agli abitanti per ricostruire da sé le proprie abitazioni ed egli ha allora previsto un prototipo di casa adatto alle condizioni e alle esigenze di vita locali.

Un nuovo villaggio a Laongo, a 20 km a nord-est dalla capitale, Ougadougou, sede dal 1969 del Pan African Film Festival, è stato quindi ideato intorno all'Opera su di una piccola collina di 12 ettari di terreno che fornisce un palcoscenico naturale alla manifestazione, circondata com'è da sculture in pietra su una vasta pianura savana. "L'edificio è una improvvisazione" - dice Francis Kéré - "noi andremo avanti a costruire continuamente, nulla è lineare, con-

tro chi dice che non sarebbe in sintonia con l'Africa. In Africa tutta la vita è una improvvisazione". Sostentuto da sponsor, il progetto, previsto in 4 fasi, ha realizzato, con circa 500.000 euro, 13 abitazioni costruite con blocchi pressati di creta con cemento e la scuola primaria. Sono previsti ancora uno studio di registrazione, alloggi, una mensa, laboratori teatrali e una stazione medica.

Il Teatro dell'Opera sarà costruito nella fase successiva, ma una serie di piloni conficcati nel terreno disegnano già la futura forma a lumaca, con una copertura alta 15m. Per i sedili e le pareti interne saranno utilizzati tessuti realizzati dalle donne del Burkina Faso, famosi nel mondo. Il villaggio è costituito da semplici moduli di base che variano a seconda delle finalità e i moduli più semplici sono realizzati in auto-costruzione. I materiali utilizzati sono quelli reperibili *in loco* quali argilla, cemento, legno, gomma, mentre gli elementi di rinforzo, travi, pilastri, travi ad anello e fondazioni, sono in calcestruzzo. Per difendersi dalle alte temperature Kèrè ricorre alle tecniche già utilizzate nei suoi precedenti progetti: muri massicci e un sistema di copertura a doppio tetto.

Oltre ai progetti in Burkina Faso, Krancis Kèrè ha progettato prototipi di scuole in tre diverse fasce climatiche dello Yemen<sup>62</sup>, e, nel 2005 un Centro Congressi internazionale, a Fuerteventura nelle Isole Canarie. Ha poi realizzato in Mali due progetti per la Fondazione Aga Kahn, nella capitale Bamako: il ripristino del Parco Nazionale, con la realizzazione di un ristorante, integrato perfettamente entro la spettacolare vista sul parco e sul vicino lago ed un centro sportivo composto di tre padiglioni posti intorno a un parco giochi ellissoidale con gli edifici disposti in modo da dare la massima ombra al parco. Sempre nel Mali, a Mopti, ha costruito il Museo per l'architettura della Terra (2010), con alcuni dispositivi usati negli edifici scolastici del Burkina Faso, quali i tre edifici collegati da due superfici del tetto e completamente costruiti in blocchi di terra compressa con aperture di ventilazione nelle pareti e volte. Nel 2010 ha anche progettato a Togo un Centro di Formazione in collaborazione con lo studio DAZ e l'Esposizione permanente per il Red Crescent Museum, a Ginevra, curando insieme ad altri architetti la Mostra Permanente della Croce Rossa Internazionale e della Mezzaluna Rossa Museum<sup>63</sup>.

Osservando gli edifici realizzati da Kèrè si nota

<sup>62</sup> Nello Yemen, noto per le costruzioni in argilla, Kèrè ha manifestato critiche alla limitazione della libertà delle donne.

<sup>63</sup> "In tutto il passato, l'umanità è sempre stata disposta a tornare alle sue radici e restare vicino alla natura che è ancora il caso di oggi. Questa riconciliazione.. con l'ambiente permette agli esseri umani di guardare avanti e andare verso un futuro sostenibile. La mostra si propone di rivelare i vari aspetti di questo tema, coinvolgendo il visitatore in diversi livelli sensoriali."



chiaramente che essi giocano su variazioni di una soluzione unica in cui i materiali locali sono combinati a soluzioni tecnologiche spesso ripetute, quali doppie coperture, pareti porose, aperture a livelli diversi. Noto inoltre è la capacità di Kéré di trovare il miglior posizionamento della costruzione, sia in ragione del paesaggio, sia per le soluzioni climatiche. Ma il lavoro di questo architetto è importante soprattutto perché costituisce un ponte vitale tra l'Africa della carità e l'Africa della cultura. Infatti tutte le sue realizzazioni esaltano la cultura autoctona e fanno perno sull'orgoglio nazionale nel ritenere importante che le persone possano modernizzarsi recuperando

gli usi autonomi del proprio luogo. Secondo Mario Botta, presidente della giuria del BSI Swiss Architectural Award: "Con Diébédo F. Kéré l'architettura ritrova i suoi significati più profondi, legati a una attività in grado di affrontare importanti problemi là dove ristagnano sacche di povertà e sottosviluppo che non si possono ignorare. Il suo linguaggio ci ripropone immagini di fondamentali elementi di grammatica compositiva. Un'architettura di grande umiltà che indica con forza come l'etica del costruire talvolta conduce ai meravigliosi silenzi del linguaggio poetico".



## LA LUCE E IL COLORE DI BERNARD LASSUS NEL PAESAGGIO DEL CILENTO

Gaetana Laezza

*Basta guardare il paesaggio nel suo insieme, vedere come interagisce con i colori e con la luce, per intervenire, magari anche con un po' di ironia, e rendere piacevolmente fruibile ciò che non lo è.*  
Bernard Lassus

Indubbiamente Bernard Lassus, di scuola francese, tra i paesaggisti contemporanei, con la sua utilizzazione del colore e della luce nella trasformazione dei luoghi, appare essere uno dei più originali e innovativi progettisti del paesaggio, sia nella scala territoriale che in scale minori.

Nella maggior parte dei suoi interventi il paesaggista francese ha affrontato spesso situazioni in cui era necessario mitigare e nascondere vistose fratture nel paesaggio. Ha affrontato infatti diversi progetti di paesaggio legati ai sistemi delle infrastrutture e delle aree dismesse, divenendo proprio in Francia il consulente delle autostrade nazionali. Ma il progetto che ha redatto per il comune di San Mauro Cilento, in provincia di Salerno, è totalmente diverso da quelli di solito realizzati durante la sua carriera di paesaggista. Qui la frattura era visibile non solo percorrendo l'area in questione, ma anche e soprattutto dal mare, costituita da un'ampia "macchia bianca", quella di alcune case di nuova costruzione, che risaltava nel verde della costa cilentana.

Paola Capone ha sottolineato nella presentazione di un volume illustrativo del progetto che in esso, e generalmente nel lavoro di Lassus, "il punto di partenza è lo sguardo che aiuta a proporre una pratica sistemazione dei luoghi: esso incontra gli oggetti e le loro relazioni, ne studia contesti e collocazioni, presupponendo il superamento di abitudini e luoghi comuni e considerando soprattutto spazi e ambienti". Secondo il paesaggista francese ogni conformazione, anche quelle più degradate, possono migliorare attraverso i due elementi primari, la luce e colore.

L'idea, nell'esperimento cilentano, era di dare una nuova impronta all'invasivo complesso edilizio, costituito da seconde case al centro di una collina e realizzato lungo il tratto di costa di San Mauro Cilento. Chiamato per "guarire" il tratto di costa dalla ferita che le è stata inferta con la realizzazione del complesso residenziale, il progetto è stato per Lassus l'occasione dove poter sperimentare pienamente, su un caso-limite, le sue teorie sulla percezione e la visibilità.

E' il settembre del 2004 quando riceve l'incarico di rielaborare l'inserimento del già realizzato Parco Baia dei Pini nel sito naturalistico, attraverso la stesura di un piano di restauro che sembra non rispecchiare l'iter progettuale tipico degli architetti italiani. La sua conoscenza dell'area d'intervento ha inizio da una visita a piedi del parco per poi passare ad una lettura morfologica dal mare che gli ha mostrato in tutta evidenza la "macchia bianca". Si pone quindi già nei

primi sopralluoghi l'avvertita necessità di intervenire mediante il colore seguendo le sue teorie ed il suo metodo: "credo che luce, colore, visibilità e immaginazione sono gli elementi di una percezione originale e nel contempo classica del paesaggio, che sorreggono l'eterogeneità di un mondo unitario, dove le cose appaiono, ma possono essere altre da quelle che sono".

Nella descrizione dell'intervento operato nel Cilento Lassus ricorda un suo viaggio a Stoccolma nel 1969. Arrivava dal mare e di fronte a sé vi era una quinta, quella di una nave, la quale risultava per niente stonata dal momento che si mimetizzava perfettamente con il paesaggio circostante grazie all'utilizzo dei colori. Dopo questo viaggio il paesaggista francese intuisce che la percezione fisica degli oggetti cambia al modificarsi della luce e dei colori sì che, oltre a possibili interventi nel paesaggio con l'introduzione di elementi naturali, gli appare possibile costruire figurazioni paesaggistiche mediante elementi artificiali colorati, quasi a voler dipingere con la natura dipingendo la stessa natura. Questa sua teoria sulla percezione attraverso la luce e i colori ha quindi trovato applicazione anche nel progetto della Baia dei Pini, una lottizzazione con presenze abusive che sembrava non avere possibilità di recupero.

Secondo Lassus il colore è lo strumento indispensabile nella progettazione paesaggistica sia per valorizzare la natura con elementi cromatici artificiali, sia per armonizzare il costruito all'ambiente circostante. Come per i pittori impressionisti così per Lassus sono fondamentali, nella stessa realtà, i giochi di luce e colore. E' noto, ad esempio, come, nei quadri raffiguranti la "Cattedrale di Rouen", Claude Monet dipinga lo stesso soggetto in ore diverse della giornata, dall'alba al crepuscolo, e in diverse condizioni climatiche, con la nebbia, la pioggia, in autunno, in primavera, tanto da far apparire il monumento sempre diverso, realizzando trenta tele molto suggestive con trenta immagini analoghe e pure differenti.

Lassus sembra quindi applicare alla lottizzazione della costa cilentana la stessa teoria della corrente pittorica francese invertendo il percorso dal soggetto al colore per partire dal colore e giungere al soggetto, nel senso che, guardando il gruppo di case nelle diverse ore del giorno ed in diverse condizioni di stagioni e di clima, è riuscito a trarre dallo stesso paesaggio i colori ed i toni con cui colorare le case in modo tale da determinare, nelle diverse luci, una nuova omogenea visione, priva di stonati contrasti, all'intero contesto. E ciò in linea con quanto egli



stesso scrive: “Quello che noi percepiamo, ammirando un paesaggio, è qualcosa di indipendente dagli oggetti che lo compongono: è una sintesi”.

Lassus ha redatto il progetto di riqualificazione paesaggistica del Parco Residenziale della Baia dei Pini nell'area che va da Agnone ed Acciaroli, nel comune di San Mauro Cilento. Il parco residenziale ha subito profonde trasformazioni, anche di carattere abusivo, a partire dagli anni '80, tanto che, su richiesta degli enti preposti, doveva essere demolito sino alla richiesta di mitigazione, da parte della Soprintendenza BAAPSA di Salerno, dopo il netto rifiuto di condono.

Per il paesaggista francese il progetto, in termini si direbbe pittorici, riguarda “una grande macchia chiara e pietrosa, inquadrata da un verde carico, a strapiombo sul mare Mediterraneo”<sup>1</sup>. Infatti, secondo Lassus il paesaggio è una sorta di dipinto costituito da alcuni colori che si modificano come i luoghi a cui appartengono. Il tema della percezione è stato quindi centrale nel progetto di riqualificazione paesaggistica della Baia dei Pini attraverso lo studio del colore con cui far apparire il nuovo assetto. Assumendo inoltre che “Le cose, dunque, si mostrano e possono essere, nell'apparenza e a distanze differenti, altre da quelle che sono da un punto di vista più ravvicinato”<sup>2</sup> egli si è rivolto a guardare il parco residenziale dal mare verificando come quanto più ci si allontana dalla costa più il costruito si individua come elemento di rottura del paesaggio. L'approccio adottato per mitigare la frattura è stato affidato quindi ad una *analisi inventiva*, ovvero ad una analisi del territorio in cui è stata offerta la stessa importanza al costruito ed all'elemento naturale della collina e della costa del Cilento. Di qui la necessità di conoscere i materiali del luogo, ma anche le inclinazioni estetiche della popolazione che lo abita e che lo vive quotidianamente in un processo di urbanistica partecipata che aspira a rispondere alle esigenze sia del territorio che della popolazione che lo vive. A proposito del metodo utilizzato da Lassus scrive Paola Capone: “Ogni tipo di informazione gli serve per individuare ciò che egli chiama un *paysage mille-feuilles*, un *paesaggio millefoglie*, testimonianza delle stratificazioni del tempo che valuta in pieno la molteplice contemporaneità dei luoghi, come coesistenza di tempi diversi che hanno caratterizzato la loro forma attuale, leggibile in profondità”<sup>3</sup>. Dopo la lettura del paesaggio e delle trasformazioni che questo ha subito, non solo attraverso la realizzazione del complesso residenziale, Lassus, dall'idea secondo cui anche un *intervento minimale* può mutare l'immagine dei siti, si è

rivolto a conoscere i motivi che hanno spinto gli abitanti del luogo a modificare le residenze, ognuno con il proprio segno che varia dall'uso dei materiali alla realizzazione di piccoli giardini, onde comprendere, individuare le loro esigenze, le loro aspettative, le loro richieste (Lassus si rivolge in tutti i suoi progetti ai fruitori del luogo sino a coinvolgerli talvolta persino nelle fasi del disegno creativo). Per giungere al progetto di recupero, più che di “restauro” (di fatto il sito non è stato ricomposto in termini di restauro ambientale.naturalistico), dopo tale attività informativa, decide di recarsi sul posto in periodi diversi dell'anno per valutare come l'immagine della costa possa essere diversa in ragione della luce e dei colori stagionali.

Sarà pertanto dalle esigenze degli abitanti e dalle considerazioni “impressioniste” sull'immagine del sito che deriverà il privilegiamento del colore quale elemento determinante del progetto in una soluzione pittorica che si è avvalsa della creazione di una apposita tavolozza che Lassus ha affidato alla chimica degli stessi elementi naturali presenti. Naturalmente non mancano nell'ipotesi progettuale variazioni architettoniche, muri di contenimento che si fanno fioriere, nuovi percorsi di verde, sebbene sembra quasi che, nel previsto intervento, non solo i materiali costruttivi quanto le stesse nuove essenze si articolino in relazione alle scelte cromatiche.

Nel 2006, dopo vari sopralluoghi e dopo alcuni incontri con gli enti locali, tra cui la Soprintendenza, Lassus propone le prime ipotesi progettuali che rappresenta sotto forma di schizzo. La prima proposta è quella di semplificare e trasformare proprio alcuni elementi edilizi esistenti, tra cui i muri di contenimento che verranno coperti da una fitta vegetazione di tipo rampicante e verranno dipinti attraverso un preciso studio dei colori. In seguito sperimenterà diverse possibili colorazioni dei volumi, ovvero dei loro diversi piani sino a giungere a definizioni diverse, quasi come è nel citato esperimento di Monet, formulando nello spazio invece che sulla tela, un quadro, ovvero una molteplicità di quadri, si direbbe di carattere cubista (si ricordi che Lassus ha conosciuto Le Corbusier e, con lui, Ferand Léger). Guardando i grafici, che utilizzano tecniche diverse, dai pastelli ai render informatizzati, appare evidente come la scelta della tavolozza sia studiata nei minimi dettagli attraverso sopralluoghi continui dei territori oggetto dell'intervento, sopralluoghi effettuati sia da terra che da mare. I colori e la loro collocazione non solo devono rispettare le caratteristiche morfologiche, storiche, visive della costa, ma devono, viste dal mare, garantire un'uniformità visiva che non costituisca essa stessa altro elemento di frattura. Infatti ogni tavola di progetto vede allegata una scelta di colori ben definita che si adatta solo ed esclusivamente a quello specifico intervento, nel senso che la stessa variante di colori non è applicata alle singole tipologie artifi-



<sup>1</sup> Capone P. *Il Restauro impossibile. Un progetto di Bernard Lassus per il Cilento*, Area Blu, Cava de' Tirreni, 2011, p.8

<sup>2</sup> Capone P., *op.cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> Capone P., *op.cit.*, p. 41.

ciali, le residenze, i cancelli, gli infissi, i muri, ma ogni intervento avrà una sua gamma cromatica ben definita sino a giungere a precise individuazioni per le persiane e gli infissi così come per le tende, in una scala cromatica di soli 5 colori per tutti gli elementi mobili, differenti dagli elementi definiti *in evoluzione*, quelli naturali, ovvero le essenze di piante, scelte e posizionate con la collaborazione di un botanico seguendo l'idea di "vegetalizzare il massimo della superficie", attraverso l'utilizzo della viminata data la forte pendenza dell'area.

In seguito alla prima bozza Lassus ha chiesto di effettuare nuovi sopralluoghi così da poter "rendere visibili i suoi sogni colorati" sino ad elaborare con minuziose verifiche la stesura finale.

La questione che l'intervento di Lassus pone, forse discutibile dal punto di vista "politico", ma sicuramente di grande valore per l'esperienza progettuale, riguarda la possibilità di agire, nei confronti di invasivi insediamenti abusivi, in termini alternativi rispetto all'abbattimento dei volumi che recano oltraggio al paesaggio. Ma può un tale intervento riuscire a risolvere un problema tanto grave per il nostro paesaggio? Può l'uso del colore riuscire a riconnettere quelle parti del territorio che hanno subito, a causa delle forti manomissioni dell'uomo, profonde fratture? O è preferibile utilizzare sempre la soluzione dell'abbattimento?

Forse il tentativo di Bernard Lassus sembra essere l'unico possibile in un contesto quale quello italiano dove gli abbattimenti degli abusi spesso non si verificano anche in seguito a sentenze, dal momento che mostra come, anche solo attraverso la scelta di precise indicazioni cromatiche, si possa riuscire a ricomporre il paesaggio.

"Baia dei Pini è un esempio che può suggerire una nuova possibilità per affrontare l'indagine dell'architettura e del paesaggio avvalendosi non solo dei saperi tradizionali, storici o scientifici, ... ma anche di una percezione complessa, affinata attraverso una visione e un ascolto singolari"<sup>4</sup> scrive infatti ancora Paola Capone, cui si deve l'incontro tra Lassus ed il Cilento.

In termini generali, considerando che il filo conduttore del progetto per la Baia dei Pini è stato il colore, la tavolozza cromatica della costa cilentana, ovvero quella delle terre e della macchia mediterranea, può dirsi che l'intervento previsto, forse quello più esemplificativo, se non il più significativo, del paesaggista francese, costituisca ormai un esempio di scuola, un possibile riferimento per analoghe azioni nel nostro paesaggio. Il metodo utilizzato da Lassus nel Cilento è il medesimo che in altre occasioni, ma è qui che il colore, secondo una sua inclinazione poetica, conosce un'ampia applicazione. Se negli inter-

venti per le aree di sosta, a Nimes o a Crazannes, il recupero paesaggistico si determinava attraverso la conservazione di elementi per così dire "vili", reperti di costruzioni e cave preesistenti, che, inseriti nel disegno generale, offrirono al paesaggio tutto il senso della sua stratificata formazione nel tempo, alla Baia dei Pini sono i colori cilentani che, valorizzando i "reperti" di una speculazione edilizia, li valorizza in modo che essi stessi possano partecipare al racconto dei luoghi. Ciò che differisce, rispetto ad altri progetti, è il fatto che, in Cilento, Lassus può finalmente dare pieno sfogo, con un risultato clamorosamente significativo, alla sua inclinazione di pittore materiale dei luoghi, offrendoci in termini più espliciti, la coscienza della artificialità dello stesso paesaggio naturale, il quale, pur essendo, ed anzi, proprio essendo costruito dall'uomo, necessita del nostro rispetto anche attraverso una reinvenzione che cogliendo i suoi aspetti visivi, solo apparentemente di superficie, ci sappia rendere i suoi sensi profondi di sedimentazione della storia.



<sup>4</sup> Capone P., *op.cit.*, p. 47.

## L'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO CONTEMPORANEO IN ITALIA

### Sei progetti per un nuovo linguaggio

Stefania Brancaccio

*“Bisogna trovare quali siano oggi gli elementi che permettano di “vivere” lo spazio aperto. Occorre inventare! Senza invenzione non si fa niente, dal giardino del singolo al paesaggio, la necessità dell’invenzione è utile, sempre.”*

Ippolito Pizzetti

L'Italia per secoli è stata un punto di riferimento per la progettazione di giardini, in Europa e oltre. Il “giardino all'italiana” ha rappresentato un modello che ha prodotto esempi tra i più belli al mondo ma anche un peso culturale che ha provocato un'impassa nell'evoluzione progettuale dell'architettura del paesaggio verso un linguaggio contemporaneo già da anni adottato in altri Paesi.

Il cospicuo patrimonio di giardini storici ha indirizzato le azioni istituzionali verso operazioni quasi esclusivamente di conservazione e restauro, coltivando una classe di architetti poco inclini all'invenzione in campo paesaggistico. Il perdurare della denominazione “Arte dei Giardini” tra le discipline universitarie, solo da pochi anni sostituita dalla più attuale “Architettura del Paesaggio”, testimonia la difficoltà ad inserirsi in un panorama contemporaneo che abbraccia tutti gli aspetti del paesaggismo e inoltre li connota con quella valenza sociale che costituisce la finalità prima dei più recenti interventi a livello mondiale. Ciò non ha aiutato a maturare un gusto collettivo per lo più orientato verso un linguaggio tradizionale che fatica ad abbandonare stilemi classici nella personale visione di un giardino o di un parco e ancor più a superare quella finalità esclusivamente estetica che per troppo tempo ha caratterizzato i progetti di giardini italiani.

Eppure si sono avuti momenti di straordinaria invenzione in cui il giardino è stato inteso non solo come luogo contemplativo ma come luogo che sorprende e coinvolge, suscitando meraviglia e mistero. Il Sacro Bosco di Bomarzo, attraverso le sculture di *facce horrende, elefanti, leoni, orsi, orchii et draghi* volute dal suo proprietario Vicino Orsini nel 1552, rappresenta una geniale eccezione alle regole rinascimentali sottese al giardino di quel periodo e un incredibile antecedente di un modello che si sarebbe sviluppato 400 anni dopo: il parco-museo di scultura contemporanea.

In Italia il primo parco-museo è il Parco di Pinocchio del 1956 che, a differenza degli altri, è un parco a tema volto a celebrare, nella cittadina di Collodi, il personaggio della celebre fiaba. Ma è il parco-museo di Villa Celle, aperto nel 1981, ad ospitare la più grande collezione di installazioni di arte contemporanea in Italia. Sebbene le opere si inseriscano all'interno di un parco paesaggistico dell'800, esse sono espressione delle più attuali correnti artistiche internazionali, in particolare della Land Art che in Italia

conta una presenza assai esigua. Il merito delle installazioni nel parco è di un collezionista privato, Giuliano Gori, proprietario della villa, così come ad altri collezionisti privati e a fondazioni si devono la maggior parte dei parchi-museo presenti nel nostro Paese.

Pochi sono i giardini che nel corso del '900 mostrano tracce di modernità e ancor meno lo sono i parchi pubblici. Una rielaborazione del giardino all'italiana è presente nei lavori di Pietro Porcinai, considerato il più grande paesaggista italiano del '900 e autore, con Marco Zanuso e Pietro Consagra, del “Paese dei Balocchi” all'interno del Parco di Pinocchio.

Dalla fine degli anni '30 fino agli anni '80, i suoi interventi propongono una mediazione tra tradizione e modernità in cui i materiali, vegetali e non, spesso sono composti secondo motivi astratti che dialogano con motivi più formali.

Il suo campo di intervento non si limita ai giardini ma comprende parchi, stabilimenti balneari, piazze, sistemazioni paesaggistiche, recupero di cave, parchi archeologici, cimiteri, in Italia e all'Estero, abbracciando un repertorio che oggi è proprio dell'architettura del paesaggio contemporanea.



Sacro Bosco di Bomarzo, ideato da Vicino Orsini e realizzato da Pirro Ligorio. Bomarzo, Viterbo, 1552



Pietro Porcinai. Villa La Terrazza, piscina, Firenze, 1951 (sopra), Villa L'Apparita, teatro, Siena, 1965 (sotto)

Pietro Porcinai. Villa Il Roseto, Firenze, 1961 (sopra a sinistra), Piazza della Chiesa di S. Ambrogio, Zoagli (GE), 1983 (sopra a destra), Villa Ottolenghi, Acqui Terme (AL), 1955 (sotto).

Ma a parte Porcinai, la figura dell'architetto del paesaggio, intesa come nelle altre nazioni, è assente dal panorama italiano e la lacuna perdurerà in un paese dove sembra esserci poco spazio per un'architettura non fatta di pietra e dove solo architetti come Carlo Scarpa e Francesco Venezia riescono ad operare con sensibilità negli spazi aperti, sebbene si tratti di interventi di modeste dimensioni e spesso privati.

Ancora più trascurato, nell'Italia del '900, è lo spazio pubblico urbano e il ritardo con cui l'argomento viene affrontato è notevole rispetto alle altre nazioni europee. Solo nell'ultimo decennio del secolo si assiste ad una produzione maggiore di progetti di riqualificazione di ambiti urbani ma, tranne poche eccezioni, i risultati sono abbastanza modesti, sia per l'estensione dell'area d'intervento dei progetti che per la loro qualità, lasciando trasparire, da parte dello Stato e delle singole municipalità, la chiusura verso un'internazionalità dei firmatari dei progetti, e, da parte dei progettisti, una carenza di inventiva o, nel migliore dei casi, un timore ad osare e a sperimentare nuove forme e materiali.

Con il nuovo millennio le cose sembrano migliorare, i concorsi per la riqualificazione di ambiti urbani aumentano e allo stesso tempo nascono studi di architettura attenti alle problematiche contemporanee e in grado di rispondere alle richieste cittadine con innovazione e creatività.

Iniziative come "Ortus Artis", organizzata da Achille Bonito Oliva nei giardini delle celle dei monaci della Certosa di Padula, mostrano come paesaggi contemporanei possano coesistere con contesti storici, per anni ritenuti intoccabili dalle Sovrintendenze, ed anzi arricchirli. La reinterpretazione, da parte di paesaggisti internazionali, degli spazi di chiusura dei monaci vuole dimostrare che "conservare" non significa "cristallizzare" ma, al contrario, accettare un processo evolutivo che si adegui ai cambiamenti delle esigenze del mondo contemporaneo e delle funzioni dei contesti in cui si va ad operare.

Con lo stesso spirito, nel 2004, il Comune di Verona ha accolto la proposta dell'architetto americano Peter Eisenman di realizzare un'installazione temporanea nello spazio esterno del Museo di Castelvecchio, restaurato tra gli anni '50 e '60 da Carlo Scarpa. Ed è proprio al restauro terminato quaranta anni prima che si lega l'intervento di Eisenman proponendo un giardino composto da cinque aree di sosta che riprendono, traslate parallelamente alla facciata e con le stesse dimensioni, le cinque sale interne del piano terra restaurate da Scarpa. Le cinque piazzole esterne, che sembrano venir fuori da corrugazioni ad onde del terreno, sono frammentate in una rilettura decostruttiva secondo una griglia in acciaio laccato di rosso che riprende la giacitura ruotata del ponte di Scarpa. I piani scomposti delle cinque aree sono realizzati con gli stessi materiali, cemento e pietra, e lo stesso disegno a strisce realizzato nelle sale interne dall'architetto veneziano.



Peter Eisenman. Giardino dei Passi Perduti, Museo di Castelvecchio, Verona, 2004 (sopra e sotto)



Certosa di Padula, giardini delle celle dei monaci: West 8



Certosa di Padula, giardini delle celle dei monaci (da sinistra a destra): Stefan Tischer, Henri Bava, João Ferreira Nunes

## Parco del Portello

Autori: Charles Jencks; Andreas Kipar

Località: Portello (MI)

Committente: NUOVA PORTELLO S.r.l./AUREDIA S.r.l.

1a fase: 2002/2008

2 fase: 2009/2010

3a fase: 2011/2013

Area: 65.000 m<sup>2</sup>

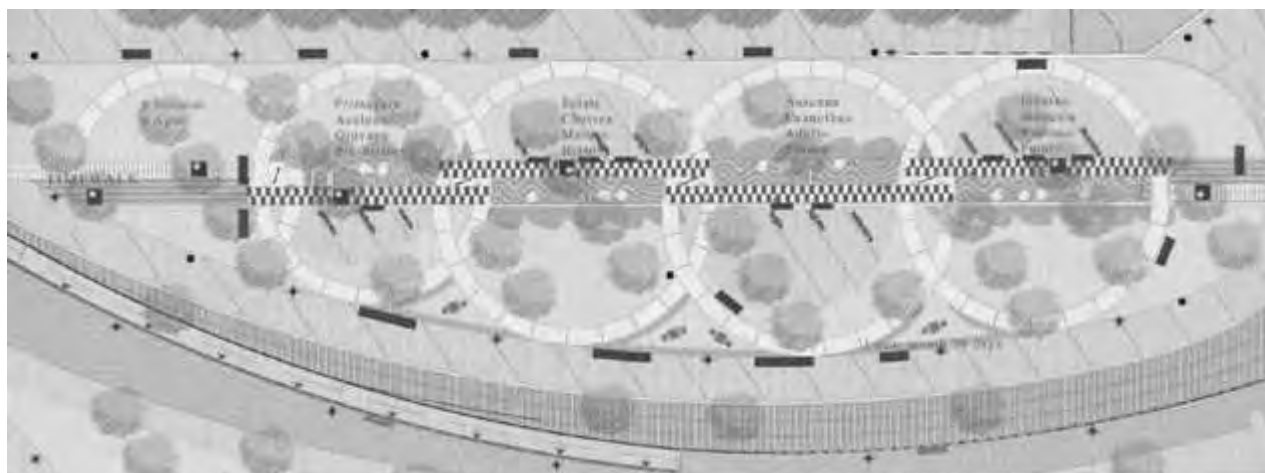
La realizzazione del parco costituisce una parte del programma di recupero dell'area del Portello, lasciata libera dalla dismissione delle fabbriche dell'Alfa Romeo e della Lancia, che prevede un sistema di residenze, piazze, servizi, attività commerciali e terziarie.

Charles Jencks riprende le teorie cosmologiche e genetiche già precedentemente applicate nei suoi lavori per sviluppare un progetto che al tempo stesso è celebrazione dell'universo e della natura, e rievocazione della memoria storica del luogo. Temi come spirali ed eliche, infatti, si legano alle forme delle galassie e alla struttura del DNA ma anche alle immagini del movimento e della velocità che riassumono la storia delle automobili. I tre volumi di terra che articolano il progetto simbolizzano questi concetti e raccontano dello scorrere del tempo attraverso tre momenti: Preistoria, Storia e Presente. Ogni volume, con una forma e un'altezza differenti, propone un percorso sinuoso a diversa pendenza che lo avvolge, come nella collina del Presente, o lo sovrasta, come nella spirale della Preistoria o nella mezza luna della Storia, offrendo al visitatore sensazioni e prospettive diverse sul parco e la città circostante. Arbusti rosso-bruni di Photinia e Berberis sono piantati in fasce curvilinee lungo i terrapieni in terra rinforzata della spirale della Preistoria, per esaltare il dinamismo del volume vegetale e creare un forte contrasto cromatico; sulla sommità, un'area di sosta è realizzata con sedute in pietra e pavimentazioni in ciottoli che propongono ulteriori contrasti cromatici in bianco e nero.

Il volume dedicato alla Storia mostra richiami alle automobili che hanno segnato il passato dell'Alfa Romeo, mentre una scultura del DNA domina la collina del Presente, simboleggiando la vita. Uno specchio d'acqua circolare, attraversato da una lingua di terra, è racchiuso dai tre volumi. In una zona più appartata, in prossimità di un ospedale per malati di Alzheimer, si trova il Giardino del Tempo, inno alla natura e alla vita attraverso una simbologia dei loro cicli rappresentati attraverso scritte, colori, profumi, materiali che invitano alla scoperta del tempo individuale.

Quattro cerchi concatenati richiamano i tempi dell'universo (preistoria, storia, presente, futuro) ma anche le stagioni (primavera, estate, autunno, inverno) associate ognuna a un'età (giovane, maturo, adulto, anziano) e a una pianta che fiorisce nella rispetti-

va stagione (Azalea, Choysia, Ceanothus, Mahonia). L'alternanza del bianco e nero nella pavimentazione a lastre rimanda al giorno e alla notte, mentre la pavimentazione in ciottoli rappresenta il battito cardiaco. Ulteriori simboli raccontano la storia dell'universo, attraverso gli eventi principali.



## Round Blur

Autori: nicole\_fvr/2A+P

Località: Torino

Committente: Artegiovane

Progetto: 2003

Realizzazione: 2005

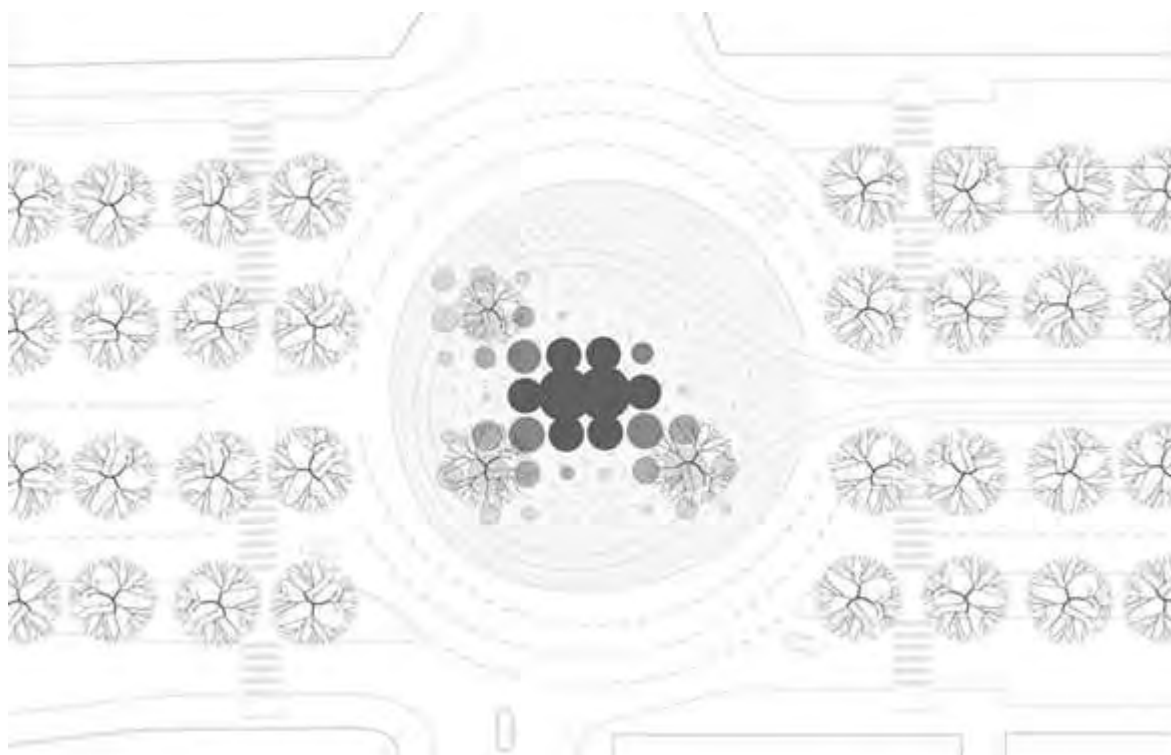
Area: 2.000 m<sup>2</sup>

Dal 1997 l'Associazione ArteGiovane di Torino, con il patrocinio del Centro Congressi "Torino Incontra", della Fondazione per l'arte San Paolo e della Fondazione CRT, ha istituito il premio annuale "Torino Incontra ... l'Arte" per promuovere il lavoro di artisti italiani, al di sotto dei quaranta anni, e la creazione di opere d'arte negli spazi pubblici offrendo, agli artisti vincitori, la realizzazione della loro opera. L'iniziativa vuole sensibilizzare i cittadini alla conoscenza dell'arte e della propria città.

L'edizione del 2003, organizzata in collaborazione con il Gruppo Torinese Trasporti (GGT), prevedeva la realizzazione di opere permanenti sulla linea tranviaria 4. L'opera vincitrice, progettata dal gruppo di Roma nicole\_fvr/ 2A+P, è pensata per la rotonda situata all'incrocio tra Corso Unione Sovietica e Strada del Drosso, capolinea della linea. La forma della rotonda ne suggerisce la campitura con motivi circolari realizzati in prato sintetico, nella parte esterna, e con piante di erica di tre differenti colorazioni, nella parte centrale. I cerchi verdi sono disposti, apparentemente in maniera casuale ma in realtà secondo una griglia ortogonale, su una superficie asfaltata colorata di bianco con la stessa pittura catari-frangente adoperata per disegnare le strisce pedonali. Sulla dura superficie asfaltata sono disseminati centinaia di fiori artificiali, catafiori (pellicole catadriottiche di tre colori su steli metallici). Pochi elementi, costi bassissimi, di realizzazione e manutenzione, per un'opera geniale e innovativa in cui semplicità e intuizione si fondono in nome di un nuovo modo di rileggere la forma della città.

Il termine blur indica una sfocatura e suggerisce per la rotonda il luogo di un sogno, il sogno sfocato di chi la percorre sul tram (il luogo non è accessibile ai pedoni) e non riesce a mettere a fuoco ciò che artificiale e ciò che è naturale, prato sintetico e manto erboso, fiori artificiali e fiori veri, immagine diurna e immagine notturna.

Il progetto è stato accompagnato da una campagna pubblicitaria affissa sui tramway della linea 4 per incuriosire i viaggiatori e stimolarli a proseguire fino alla rotonda, trasformando un normale tragitto in un viaggio di scoperta verso un luogo trasfigurato magicamente dall'arte contemporanea.



## Parco San Donà di Piave

Autori: Cino Zucchi Architetti

Località: San Donà di Piave (VE)

Committente: Comune di San Donà di Piave

Progetto: 2004

Realizzazione: 2008

Area: 20.000 m<sup>2</sup>

L'intervento si inserisce in una zona periferica della cittadina che ha subito, negli ultimi anni, una rapida espansione non accompagnata da una buona progettazione degli spazi urbani, e comprende anche un edificio residenziale che affaccia sull'area. Il parco di quartiere di Cino Zucchi cerca di migliorare la qualità urbana fornendo agli abitanti molteplici funzioni che possano rispondere a richieste differenziate. Nota distintiva del progetto è il contrasto tra il verde soffice del prato, che ricopre superfici piane e dune, e il bianco dei percorsi, reso duro e rugoso da ciottoli di fiume bianchi gettati in un impasto di cemento anch'esso bianco. Come una colata continua che scivola sulla superficie del progetto, il cemento assume una valenza plastica conformando, oltre ai percorsi, i muretti di contenimento, una lunga seduta, un auditorium, una fontana, un'area di sosta, e un'area picnic. Uniche deroghe alla superficie bianca sono l'area di parcheggio, accanto all'entrata principale, dove la pavimentazione asfaltata è stata colorata con tinte contrastanti per marcare i posti auto secondo un disegno non convenzionale, e l'area giochi per bambini. Qui, macchie di colore in durflex, rivestimento sintetico resinoso usato per i campi sportivi, accolgono giochi sonori, altalene e trottolo. Una recinzione a steli degradanti in legno di iroko avvolge lo spazio e di sera lascia filtrare all'esterno la luce di un alto lampione dalla forma arborea. L'illuminazione del resto del parco è affidata a esili lampioni che sottolineano le curve del percorso principale e a luci radenti che fanno risplendere il bianco del cemento. Pioppi e frassini lungo il perimetro mediano il passaggio con l'edificio circostante e ombreggiano l'area del parcheggio. All'interno le alberature sono usate come esemplari scegliendo specie ornamentali in base all'aspetto cromatico e olfattivo per sottolineare le diverse zone: liquidambar vicino alla fontana, quercia nella piccola area di sosta, melograni nella zona d'ingresso, lasciando a prato la zona centrale marcata solo da sottili percorsi lineari e da un'area con sedute informali. Al contorno, l'ampia larghezza del percorso principale e la sua conformazione offrono ai bambini un'articolata pista ciclabile.



## La Craquelure

Località: Badalucco (IM)

Autori: mag.MA Architetture

Committente: Comune di Badalucco

Progetto: 2006

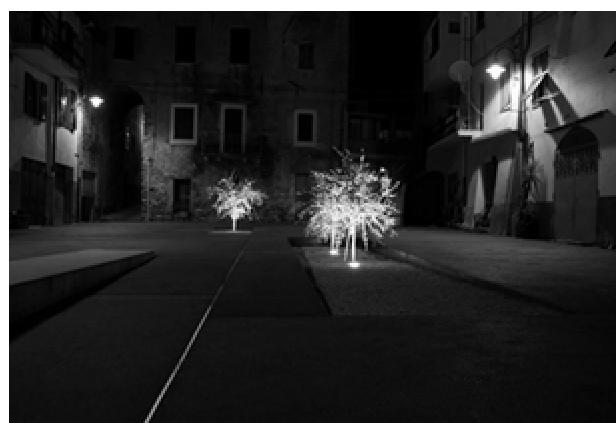
Realizzazione: 2008

Area: 650 m<sup>2</sup>

L'intervento si inserisce nel centro storico di Badalucco, in provincia di Imperia, in uno spazio, Piazza Matteotti, precedentemente occupato da un parcheggio. Obiettivo del Comune è rivitalizzare il centro storico realizzando spazi per la socializzazione che al tempo stesso contribuiscano a migliorare la qualità urbana.

Il gruppo di progettazione mag.MA interviene sul luogo attraverso una rilettura del contesto: i profili degli edifici prospicienti la piazza sui due lati lunghi sono proiettati sul suolo e forniscono la maglia compositiva del progetto; il colore delle sfumature della pietra locale suggerisce la tonalità argillosa della pavimentazione in asfalto decolorato in cui il bitume adoperato, trasparente, rende visibile la colorazione rossastra degli inerti utilizzati; le poche alberature impiegate, olivi, riprendono la specie arborea prevalente nella zona; le fenditure create a terra dalla proiezione degli elementi verticali restituiscono un'immagine di frammentazione del suolo che richiama la tecnica del craquelé utilizzata anche per le ceramiche che si possono ammirare nella cittadina; fasce rettangolari bianche, che in alzato corrispondono ai vuoti dello skyline architettonico, creano un contrasto cromatico con la pavimentazione rossastra ed emergono o affondano in essa, fungendo una da seduta continua e le altre da aiuole, ricoperte di ciottoli.

Un intervento minimalista, rispettoso del luogo, sottolineato di notte da led inseriti nelle fenditure del suolo e da luci incassate nelle aiuole e proiettate sotto la chioma delle alberature.



## Piazza Fontana

Località: Quinto de Stampi, Rozzano (MI)

Autori: Labics

Committente: Comune di Rozzano

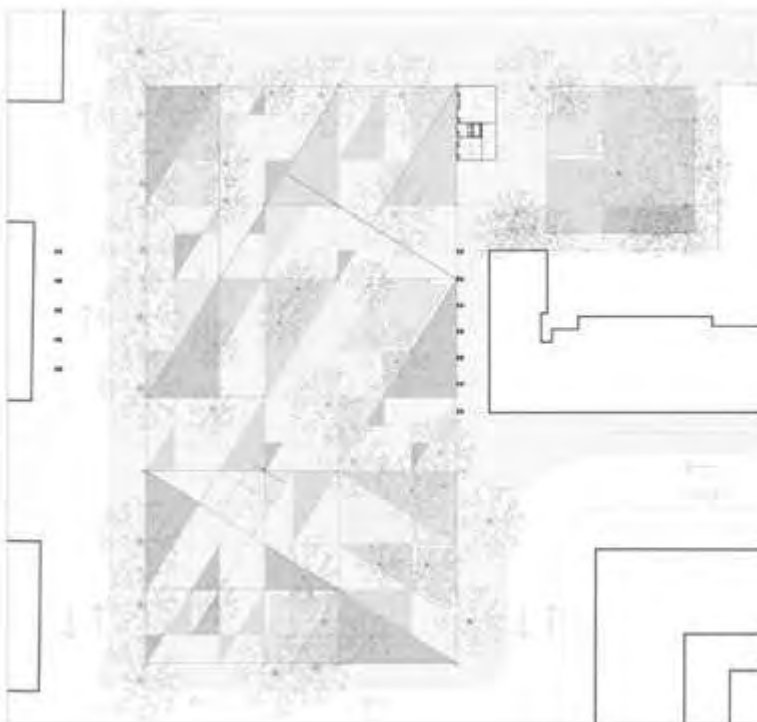
Progetto: 2007

Realizzazione: 2009

Area: 6,200 m<sup>2</sup>

Come per molti altri interventi di riqualificazione urbana, l'area era originariamente usata come parcheggio. Il progetto suddivide lo spazio in un reticolo di rettangoli aurei di varie dimensioni, successivamente scomposti in triangoli da un fascio di linee parallele. Un secondo fascio di linee parallele, perpendicolare al primo, crea ulteriori intersezioni e nuovi triangoli che indirizzano verso una differente direzione. L'impressione finale è quella di una serie di piegature del suolo effettuate secondo l'arte dell'origami utilizzando fogli con facce bicolori. Infatti la griglia di triangoli creata è campita con colori diversi realizzando un disegno astratto in cui ad ogni colore corrisponde un materiale e un uso diverso del suolo: superfici a prato, con fiori e con arbusti; superfici in legno, in asfalto, in pietra chiara e in pietra scura; specchi d'acqua; aree giochi. Anche due sculture, elementi simbolici in acciaio laccato di bianco, sono caratterizzate da vele triangolari. Una moltitudine di elementi declinati secondo la figura del triangolo che, all'interno di un'ottica compositiva omogenea, cercano di rispondere a una pluralità di esigenze da parte dei fruitori, assecondandone la flessibilità d'uso.

Un progetto articolato che necessita però di una manutenzione costante, non facile da garantire in una frazione "difficile" come Quinto de Stampi. Infatti, poco dopo la sua realizzazione, l'intervento è già preda del degrado: fontane spesso fuori uso e riempite di rifiuti, triangoli fioriti ridotti a vasche di terra, costose sedute in legno rovinate, punti illuminanti divelti.



## Sensational Park

Località: Frosinone

Autori: Nabito Architects

Committente: Comune di Frosinone

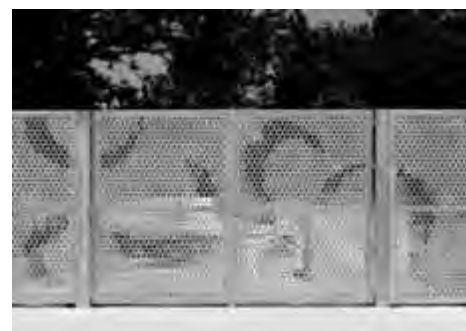
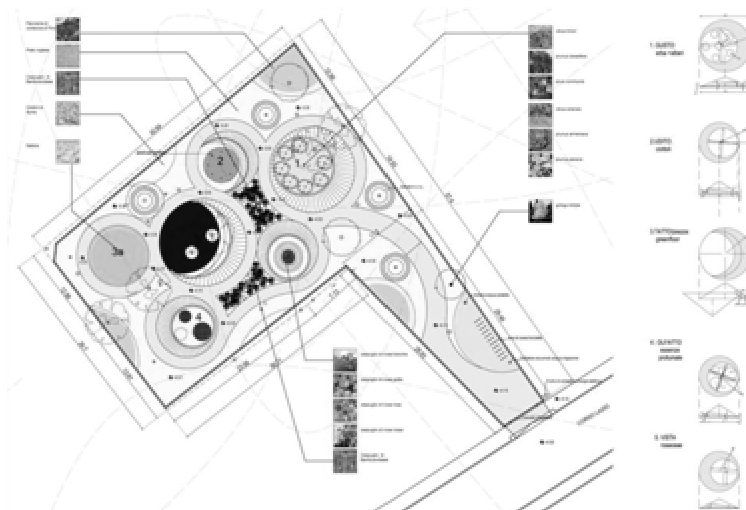
Progetto: 2007

Realizzazione: 2011

Area: 2300 m<sup>2</sup>

Con la realizzazione di questo piccolo giardino, il Comune di Frosinone ha inteso colmare la carenza di spazi verdi pubblici in uno dei suoi quartieri, Corso Lazio, e al contempo offrire ai suoi abitanti uno spazio in cui riscoprire socialità e senso ludico. Il progetto propone un percorso curvilineo che avvolge una serie di elementi circolari e disvela gradualmente il tema del giardino, incentrato sui cinque sensi. Infatti, ognuna delle stazioni tematiche, realizzate in calcestruzzo e resina, ha una propria orientazione così da non essere tutte visibili in un solo colpo d'occhio. Il percorso si snoda tra esse dilatando il senso dello spazio e amplificando le reali dimensioni del giardino. Il cambio di prospettive, colori, materiali, vegetazione produce nel visitatore sensazioni in continuo mutamento attraverso le quali, come auspicato dagli stessi progettisti, "ritrovare la gioia di vivere": un cerchio di rose di tutti i colori attira il senso della vista; elementi sonori in acciaio e un nastro di ciottoli di fiume occupano l'area dedicata all'udito, rivestita in resina rossa; salvia, lavanda e rosmarino sono usati per l'area olfattiva; limone, ciliegio, pero, arancio, albicocco e pesco sono piantati in circolo per stimolare il gusto; un'area gradonata, colorata con resina blu, e una in sabbia richiamano il senso del tatto.

Il cerchio costituisce la matrice del disegno che si anima attraverso la sua campitura con colori e materiali differenti, artificiali e non, che dialogano tra loro e connotano non solo le stazioni tematiche ma ovunque inducono ad evocare sensazioni: aree di sosta nelle quali il cemento bianco della seduta è incorniciato dalla pavimentazione in resina gialla; aiuole con pacciamatura in corteccia di pino; elementi in resina gialla sui quali attraversare boschetti di bambù; fino al motivo del cancello realizzato in lamiera microforata.



## Conclusioni

Da una comparazione tra i sei progetti illustrati emergono diversi presupposti comuni: il rifiuto di creare parchi o giardini concepiti come rifugio dalla realtà, inseguendo visioni naturalistiche poco adatte alla città contemporanea; la proposta di qualcosa di totalmente diverso da ciò che finora poteva sembrare adatto, in grado di seguire le dinamiche di sviluppo urbano e sociale; una progettazione volta a fornire non solo sequenze di esperienze atte a stimolare la curiosità e la sensibilità individuali, ma anche spazi polivalenti in cui gli utenti possano trovare una propria idea di spazio pubblico; la volontà di creare progetti innovativi ma che allo stesso tempo si leghino al passato dei luoghi d'intervento. Ma ciò che colpisce maggiormente, e unisce gli interventi analizzati, è il modo in cui tali presupposti sono tradotti in forma: in tutti gli schemi planimetrici si evincono chiare matrici geometriche che traggono riferimento dalle arti figurative, in particolare dall'astrattismo: composizioni lineari che richiamano dipinti di Piet Mondrian (la Craquelure) o di Sarah Morris (piazza Fontana); composizioni circolari che ricordano i "Cerchi nel Cerchio" di Kandinsky (Round Blur) o la "Joie de Vivre" di Robert Delaunay (Sensational Park, in cui, forse per combinazione, il fine degli autori è far ritrovare agli utenti la "gioia di vivere"); composizioni curvilinee che riprendono i ritmi cromatici di Robert Delaunay (il giardino del Tempo nel parco del Portello, basato proprio sui ritmi) o i collages di Hans Arp (parco San Donà di Piave). In tutti i progettisti la ricerca figurativa non è fine a se stessa, ma è il mezzo per esprimere l'iniziale idea progettuale attraverso un linguaggio nuovo.

## Bibliografia

- AA.VV., *Fattoria di Celle. Collezione Gori. Un Percorso nell'Arte Ambientale*, Gli Ori, Pistoia, 2007.
- A. Gao, *Public Square Landscapes*, Design Media, Hong Kong, 2011-
- M. Berrini e A. Colonetti a cura di, *Green life. Costruire città sostenibili*, Compositori, Milano, 2010.
- A. Massa, *I parchi Museo di Scultura Contemporanea*, Loggia de' Lanzi, Firenze, 1995.
- M. Matteini, *Pietro Porcinai. 1910-1986*, Electa, Milano, 1991.
- A. B. Oliva, *Le Opere e i Giorni. Ortus Artis*, Skira, Milano, 2006.
- L. Tian, *New concept Urban Landscape*, Phoenix Publishing Limited, Pechino, 2012.
- F. Zamora Mola, *The sourcebook of contemporary Urban Design*, Harper Design, Barcelona, 2012.
- A+T, n. 27, *Collective Spaces*. In *Common III*, primavera 2006.
- DD n. 36, *Intertwined Systems. Nabito Arquitectura, Spain/Italy*, 2011.
- Dlle 1001, *Waterfront; Resewing the City; Plaza and Square in Europe*, 2009.
- Domus n. 885, ottobre 2005.

Paisajismo n. 27, maggio 2010.  
Paisea, n. 15, *Urban Furniture*, dicembre 2010



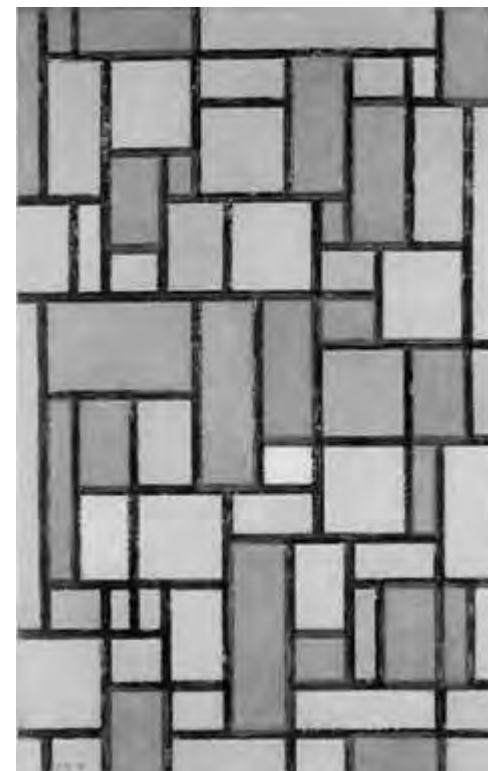
Sarah Morris.



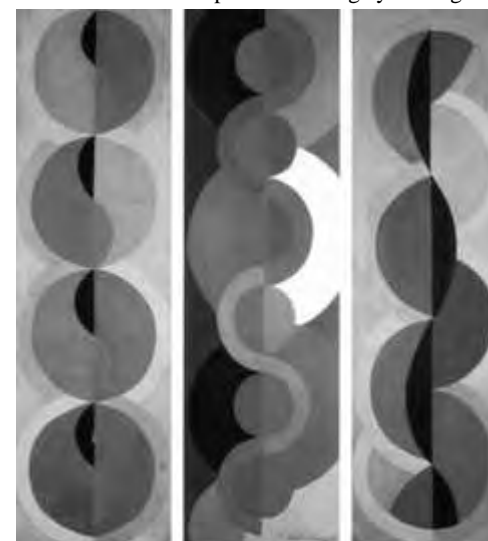
Jean Arp. Constellation, 1960



Robert Delaunay. Joie de vivre, 1930



Piet Mondrian. Composition with gray and light brown, 1918



Robert Delaunay. Rhythm without End, 1933



Vasilij Kandinskij. Cercles dans Cercle, 1923

## DA DISCARICHE A LUOGHI D'ARTE\*

*Vito Cappiello*

I casi di Danehy Park (Cambridge, Massachusetts); Fresh Kills (Staten Islands, New York); Hiriya Dan (Israele); Norman J. Levy Park (Merrick, New York); Font Santa (Barcellona); Al Azhar Park (il Cairo); Schelpenproject (East Scheldt, Olanda).

E' esistito fino ad oggi un rapporto diretto fra il livello di "benessere" di una nazione e la quantità di scorie, rifiuti, materiali di scarto che questa civiltà produce.

Nei paesi più progrediti questo rapporto ha prodotto inizialmente grandi aree di discariche, e, di seguito, un serio problema di "recupero" di queste enormi aree, originariamente fuori dello spazio urbano, ma spesso, con il dilagare dell'urbano stesso, sempre più prossime ad esso. In più, dato che questi accumuli hanno cominciato ad avere dimensioni ragguardevoli intorno alla prima metà del '900, quando cioè non si parlava ancora di "differenziazione" del ciclo dei rifiuti, le aree di accumulo presentavano spesso delle vere e proprie montagne di tutto ciò che il processo di sviluppo frenetico della prima metà del '900 è stato capace di produrre.

E' proprio dalla metà del '900, che però si comincia ad avvertire il pericolo di un processo di accumulo di questo tipo, e da ciò derivano almeno due conseguenze: da un lato la razionalizzazione del ciclo differenziato dei rifiuti urbani, e dall'altro il tentativo di trasformare questi siti in qualcosa di esattamente opposto a quanto prodotto. Si pone cioè il tema della riconversione e della bonifica, sia dal punto chimico-fisico, sia dal punto di vista dell'usabilità e del passaggio dal "degrado" alla "bellezza". Molti e significativi sono proprio gli esempi di trasformazione di questi luoghi da discariche a parchi e luoghi d'arte.

E' veramente sconcertante fare il paragone tra quanto è in atto o addirittura già prodotto nel mondo a proposito del problema dei rifiuti e quanto invece non si sia mai fatto in Campania, e forse in Italia.

Presi da una "emergenza" continuativa lunga alcuni decenni, mentre si sprecavano milioni di euro in trasporti all'estero e consulenze, nessuno poteva perdere il proprio prezioso tempo per informarsi di quanto si stava già da decenni facendo altrove, non solo sul trattamento dei rifiuti in sé stessi, ma sull'oro e l'arte che da essi poteva nascere.

L'incapacità di prospettare soluzioni possibili, facendo conoscere adeguatamente quanto già realizzato come nuove forme di attrezzature urbane e paesaggistiche, assieme a ben più gravi incapacità di gestione del ciclo dei rifiuti urbani, di concertazione e dialogo con le comunità locali che avrebbero dovuto accogliere le discariche, ha prodotto un clima di sospetto, di frattura tra istituzioni e cittadini, di muro contro muro, dove, in effetti, nessuno realmente sa, ma tutti pretendono di imporre un proprio punto di vista "cie-

co", cioè incapace di far intravedere all'altro prospettive vivibili basate su esempi concreti.

Bastava verificare cosa era stato fatto in primo luogo in America, su questo fronte, per cominciare a rendersi conto di quanto si sarebbe potuto fare anche in Campania ed in Italia.

Un primo caso è costituito dal Danehy Park in Cambridge, Massachusetts, un sito di 55 acri, relativamente vicino all'area urbana. Qui lo sversamento di immondizia era stato fermato nel 1970. Da quella data era stato avviato un processo di risanamento e di riprogettazione paesaggistica ad opera dell'architetto paesaggista John Kissida, che aveva portato già nel 1990 alla sua apertura come parco urbano (che aveva incrementato il verde cittadino, alquanto carente, di circa il 20%).

Al di là del problema del controllo continuo dei livelli di utilizzazione compatibili con il luogo, va notato che dal 1990 la municipalità ha individuato un grande progetto di trasformazione artistica del parco ad opera di Mierle Laderman Ukeles<sup>1</sup>.

Un secondo caso è costituito da Fresh Kills (Staten Islands, New York), una delle più grandi ex discariche del mondo, di circa 2.200 ettari (cioè pari a due volte e mezza Central Park). Lo sversamento dei rifiuti è cessato nel 2001, ma contemporaneamente era già in atto un processo di bonifica dal 1980, processo che proseguirà per altri trenta anni. Nel 2001 la discarica era stata riaperta per ospitare sia i detriti delle Twin Towers, sia quella parte di polveri contenenti resti umani non identificati (questa parte occupa una zona speciale di circa 44 ettari, che per molti anni continuerà a non essere accessibile). Contemporaneamente, però, attraverso la stratificazione delle varie fasi che hanno creato il luogo, lo hanno poi bonificato, ne hanno quindi pianificato la trasformazione in paesaggio futuro, una notevole parte di Fresh Kills diventerà accessibile al pubblico nei prossimi anni come grande parco urbano. Anche in questo caso è stato affidato a Mierle Laderman Ukeles il compito di aggiungere al Masterplan caratterizzazioni date da installazioni artistiche da lei prodotte.

Se si passa ad un'altra nazione, e cioè Israele, troviamo il sito di Hiriya, area di circa 70 ettari, per decenni discarica di rifiuti indifferenziati urbani di 17



<sup>1</sup> Mierle Laderman Ukeles, artista famosa per aver esposto ed effettuato installazioni in numerosissime nazioni in tutto il mondo, è stata definita dall'Art Review come uno dei maggiori creatori di opere d'arte in luoghi pubblici ed ha ricevuto riconoscimenti importantissimi dal National Endowment of the Arts.

municipalità tra Gerusalemme e Tel Haviv, che hanno formato una collina alta quasi un centinaio di metri. La discarica è stata chiusa nel 1998 e raccoglie, stratificati in varie fasi corrispondenti a varie normative e provenienze, rifiuti domestici non differenziati. L'area, oltre ad essere molto vicina ai centri urbani, è situata al crocevia tra le due autostrade (la Highway 1 tra Gerusalemme e Tel Havv, e la Highway 4 tra Beersheba ed Haifa), è fortemente visibile nel paesaggio piatto del luogo. Da decenni vi è una forte pressione da parte di gruppi ambientalisti a far diventare questo sito un parco. Nonostante sia difficile dire che Israele non abbia avuto qualche altro problema da risolvere oltre a questo, tuttavia amministratori e cittadini si sono impegnati per decenni al fine di realizzare questo progetto di trasformazione della discarica in uno dei più interessanti parchi contemporanei, definito anche "Recycling Park".

Lo smaltimento pianificato è iniziato nel 2000, e oggi Hiriya riceve 2700 tonnellate di rifiuti indifferenziati al giorno da 800 camion, che ne fanno una delle più grandi stazioni di transito al mondo, oltre che il più vasto e avanzato centro ambientale di Israele. Qui si separa e si ricicla tutto: plastica, legno, metalli, umido. Nell'impianto di trattamento biologico gestito dall'azienda pubblica Environmental Services Company (ESC), i materiali leggeri (che galleggiano) vengono separati da quelli pesanti (che si depositano sul fondo). Dopo aver eliminato le sostanze inorganiche, resta il materiale per il trattamento biologico, da cui si ricavano acqua, compost e metano, usato per produrre elettricità con una turbina da 1,5 megawatt. L'impianto può smaltire 200 tonnellate al giorno, come quello che riceve e separa i materiali da costruzione. Un impianto pilota di gassificazione produce syngas a ciclo chiuso. E' in fase di pianificazione una struttura per il trattamento di pneumatici. E' in funzione poi un impianto per le aree umide – cinque vasche in cui affondano le radici diverse specie di fiori, con il compito di purificare i rifiuti – e un impianto di trattamento per le acque reflue del processo di smaltimento. Infine, con 63 pozzi sparsi per tutta l'area viene raccolto il biogas prodotto dai materiali interrati, producendo 4 megawatt di potenza che vanno ad alimentare un'azienda tessile a qualche chilometro di distanza<sup>2</sup>. Ayalon Park è un immenso cantiere, ma già dalla primavera 2004 sono stati aperti al pubblico dieci chilometri di piste ciclabili, che collegano Hiriya al Begin Park di Tel Aviv, mentre nel 2010 è stato inaugurato il settore orientale del parco, il cui progetto, dopo una gara d'appalto internazionale, è stato affidato all'architetto paesaggista tedesco Peter Latz.

Già oggi, per illustrare questo gioiello della gestione ambientale, il vicesindaco di Tel Aviv Doron

Sapir organizza banchetti in cima alla montagna di rifiuti che orgogliosamente mostra ai suoi ospiti.

Il Norman J. Levy Park (Merrick, New York) costituisce un altro innovativo riutilizzo di una vecchia discarica, il cui successo è stato, a dir poco, schiacciante: in media più di 6.000 visitatori al mese, che ha richiesto l'istituzione di un corpo di Park Rangers dediti ad accompagnare i visitatori.

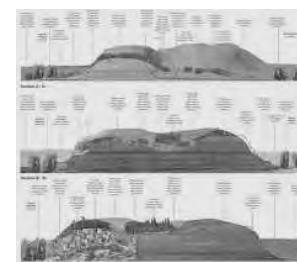
Principali aspetti paesaggistici: tre chilometri di sentieri escursionistici (molti dei quali adatti a disabili), con belle viste panoramiche verso lo skyline di Manhattan e le baie circostanti; creazione di "zone umide" (circa 2 acri); due stagni di acqua piovana; un lungo molo – belvedere adatto anche alla pesca; una zona di attracco per kajak; ecc.

Le pavimentazioni sono state realizzate attraverso il riciclo dei materiali edili accumulati nella ex discarica. Sono stati inoltre adottati sistemi per il recupero di biogas e per la purificazione delle acque.

Il parco Fonsanta dell'architetto paesaggista Manuel Ruisanchez a Barcellona sorge su di una depressione geografica inaspettata che in alcuni punti raggiunge i 30 metri, e, proprio perciò poco utilizzabile senza intervento progettuale. Anzi è stata per molti anni la discarica della città. L'intervento minimalista recupera il percorso pedonale nella parte inferiore della vallata con un movimento zigzagante per lo più in legno e pietra: un percorso obbligato che non consente alternative e soste, ma recupera scorci e prospettive impreviste.

Al Azhar Park (il Cairo) è stato progettato da Sites International ed è stato inaugurato nel 2005. Anche in questo caso il progetto riguarda un'area degradata: una montagna di rifiuti e detriti nel cuore della città, trasformata in un'oasi verde di trenta ettari con più di 655.000 piante; tre nuove riserve d'acqua ed un lago artificiale. Orti di agrumi e file di palme, giardini esotici e fontane, dove prima si ergevano cumuli di detriti e di immondizia, nel quartiere dove trovano i più importanti monumenti islamici del mondo un lungo sentiero di marmo porta alla splendida vista della cittadella de il Cairo e della moschea di Mohammed Alì (la più bella ed importante della città), che sta di fronte alla collina. Il parco include inoltre un campo giochi, ampi spazi sportivi, un anfiteatro ed un ristorante. Grazie alla riqualificazione della zona è stato possibile scoprire e restaurare un miglio delle mura antiche che circondavano il Cairo.

Lo Schelpenproject (East Scheldt, Olanda) realizzato dai West 8, costituisce uno dei più innovativi progetti di "ecologia creativa". Viene anche chiamato "il parco delle cozze e delle vongole". Quando venne completata la barriera per l'East Scheldt, si decise, per la mancanza di fondi, di non ripulire l'isola dalle macerie accumulate durante la costruzione. Il problema era aggravato dal fatto di dover smaltire tonnellate di gusci di cozze e vongole accumulate dalle



<sup>2</sup> Confronta «Le Scienze», febbraio 2008.

industrie di inscatolamento delle stesse. Fu allora commissionato a West 8 un progetto di sistemazione dell'isola. L'idea adottata fu quella di cospargere il piano di conchiglie bianche e nere a lunghe strisce allungate o a scacchi. La soluzione partiva dall'osservazione che gli uccelli a piumaggio scuro tendono ad essere attirati dai gusci scuri e gli uccelli a piumaggio chiaro tendono ad essere attirati dai gusci chiari per problemi di mimetismo. Al passaggio in macchina sopra la barriera dell'East Scheldt gli automobilisti possono godere di un grande disegno paesaggistico bianco – nero in contrasto con colori della natura e del mare. Già questo porta, per contrasto, a cogliere meglio i valori naturalistici e paesaggistici del luogo. In più, quando gli uccelli bianchi e neri si sollevano in cielo, il disegno di progetto diventa una grande composizione geometrica bianco – nero in cielo, duplicando qui l'astratto giardino zen pensato per il suolo.

Se la conoscenza può essere considerato il primo passo per il fare, direi che di materiale ce ne sarebbe abbastanza. Basterebbe solo informarsi.

Credo però che sia anche giunto il momento per il secondo passo: cominciare a fare, o, almeno a proporre. Un buono spunto potrebbe essere inaugurare dei “workshop” operativi su aree campione coinvolgendo come tutors internazionali, ad esempio, alcuni dei progettisti dei maggiori esempi qui citati; come tutors locali: gli specialisti del paesaggio della Facoltà di Architettura e giovani professionisti con interessi specifici nella materia; come partecipanti ai workshop: giovani architetti campani desiderosi di cimentarsi sulla sfida della trasformazione anche da noi della “munnezza” in arte, energia (di recupero) e, perchè no, benefici economico – sociali.

Non dimentichiamo, tra l'altro, che ad esempio solo nel caso di Hiriya su cento dipendenti dell'azienda municipale della nettezza urbana, 30 sono laureati e 42 diplomati.

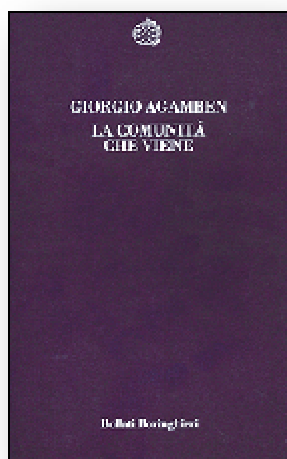
Sapendola utilizzare, la “munnezza” può essere oro ... (non solo per la camorra ed il malaffare).



---

\* Articolo tratto dalla revisione di un analogo scritto pubblicato sulla Rivista dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Caserta

*quarta di copertina*



**Giorgio Agamben**

***La comunità che viene***

Bollati-Boringhieri, II edizione, Torino, 2001

L'essere che viene: né individuale né universale, ma qualunque. Singolare, ma senza identità. Definito, ma solo nello spazio vuoto dell'esempio. E, tuttavia, non generico né indifferente.

Così veniva presentata nel 1990 la prima edizione di questo libro. Nella "Postilla 2001" aggiunta a questa edizione, l'autore non può che constatare che ciò che all'inizio era solo un'ipotesi - l'assenza d'opera, la singolarità qualunque, il "bloom" - è diventato realtà.



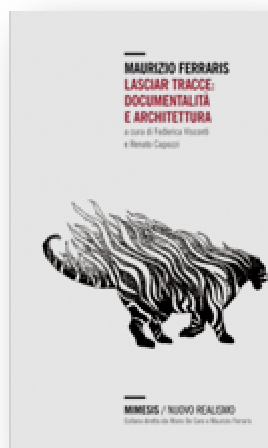
**Felix Duque,**

***Il mondo, dall'interno***

Mimesis, Sesto SanGiovanni, 2012

Abbandonata la pretesa di 'dedurre' il mondo da un qualche principio, Dio o la Ragione, al filosofo contemporaneo che non intende abbandonare il compito di "portare il proprio tempo al pensiero", non resta altro da fare che descrivere il mondo dall'interno. Nasce così la mappa di un multiverso in cui l'unità delle due vie - della verità e dell'erranza - si mostra in tutto l'arco della storia d'Occidente. Mito e matematica, poesia e cibernetica

convivono nel nostro tempo, in un intreccio di antico e moderno, in cui non c'è più spazio né per la nostalgia del passato, né per l'esaltazione del presente. La conclusione di questa fenomenologia della 'contemporaneità' che si slarga a comprendere tutto l'orizzonte della nostra storia - da Esiodo a Trakl, a Celan, da Parmenide a Turing, dalla Città di Caino all'"American New World" è 'etica': l'indicazione Sesto San Giovanni al tout comprende non deve seguire, a mo' di un imperativo, il tout pardonner. Le cose, in questa visione cristianamente atea del mondo, sono già tutte da sempre perdonate: si perdonano da sé, im Verschwinden, svanendo. Perché nell'attimo stesso in cui fluiscono in pure trasparenze, lasciano il segno più forte della loro 'corpulenza', l'eco della voce della Terra. "Oste! Un'altra bottiglia/di Xeres!".



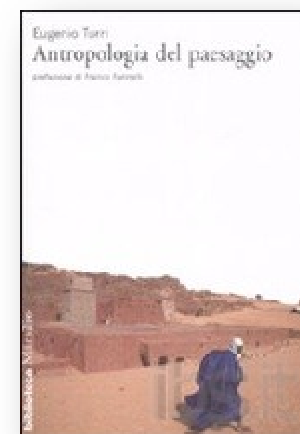
**Maurizio Ferraris**

***Lasciar tracce: documentalità e architettura***

Mimesis, Sesto SanGiovanni, 2012

Questo piccolo libro documenta una *lectio magistralis* tenuta da Maurizio Ferraris nel gennaio 2011 alla Facoltà di Architettura di Napoli ed il dibattito che ne seguì. Argomento centrale è il rapporto tra la sua teoria della Documentalità e l'Architettura ma il libro testimonia anche di un complessivo ragionamento sull'arte, sul design, sull'architettura e sulla memoria, e costituisce quindi un primo tratteggio di una teoria del documento/monumento sub specia architectura. Si tratta di uno di quei "casi fertili" in cui la filosofia e il filosofo - come ha rilevato Roberto Casati - si pongono delle *domande su una certa disciplina cui la disciplina stessa non saprebbe rispondere con i soli propri mezzi* e tali risposte possono consentire all'Architettura, antica disciplina, di progredire nelle sue specifiche ed autonome indagini sulla realtà e sul mondo. In questo senso potrebbe valere esemplarmente la nozione Heideggeriana di "apertura-di-un-mondo", da intendersi come una

luce (*Lichtung*) che rischiara i nessi fondamentali e continui tra la Theoria (Filosofia) e l'Arte (Architettura). Tutto questo in un'interpretazione "realista" e "fonda" della disciplina architettonica - con un punto di vista generalista contro ogni specialismo settoriale o meramente tecnicista - in cui innanzitutto esistono delle verità inemendabili, dei fatti che vanno prima riconosciuti e solo poi interpretati.



**Eugenio Turri**

***Antropologia del paesaggio***

Marsilio, Padova, 2008

Nella sua accezione tradizionale, romantica e ottocentesca, il paesaggio non esiste più; come sfondo di vita campestre o di vita naturale esso è stato quasi ovunque cancellato fuori di noi e dentro di noi. Con i suoi strumenti industriali l'uomo impronta in modi sempre più incisivi la superficie terrestre. Ciò tuttavia non esclude che il paesaggio, come realtà vista e vissuta, possa ancora utilmente essere assunto dalla cultura. Ma occorre una sua revisione epistemologica e concettuale, una sua ricollocazione scientifica. Questo libro considera il paesaggio nella sua dimensione antropica, come insieme di segni che rimandano alle relazioni interne delle società, ai loro modi di usare l'ambiente terrestre, di incidervi la propria impronta, sulla base di un confronto tra cultura e natura che varia a seconda delle forme di organizzazione che le stesse società sono riuscite storicamente ad imbastire nello spazio. Questo comporta uno spostamento d'interesse dal territorio alla società, alle sue strutture produttive, alla sua storia, alle sue rappresentazioni ecc. Si supera così la vecchia nozione di paesaggio pittorico, come quadro estetico del mondo, e quella che lo considera come dato oggettivo intimamente legato all'ambiente naturale e che, al di fuori della storia, si esaurisce scientificamente in una visione tassonomica della realtà.

**direttore**

alberto cuomo

**comitato scientifico**

roberto collovà

alberto cuomo

antonio f. mariniello

claudio roseti

sergio stenti

gabriele szaniszlò

**redazione**

giovanni bartolo

francesca buonincontri

andrea carbonara

gaetana laezza

nello luca magliulo

raffaele nappo

francesco sorrentino

**segreteria di redazione**

gaetana laezza

**editor**

giovanni bartolo