

# paesaggio urbano

dossier di cultura e progetto della città

Il Simbolo e la Città

*The Symbol and the City*

4-5 '96

luglio  
ottobre

**AMATUZZO**

**GRAVES**

**HOLLEIN**

**ISOZAKI**

**MEIER**

**OUBRERIE**

**PEI**

**TANGE**



**MAGGIOLI  
EDITORE**

# Per l'edilizia c'è un grande **SAIE**

FCL comunicazione



BOLOGNA

## 16-20 OTTOBRE 1996

Salone Internazionale dell'Industrializzazione Edilizia  
International Building Exhibition

Fiere Internazionali di Bologna Ente Autonomo - Italia Tel.051/282111 Fax 051/282332 - Internet: <http://www.smart.it/SAIE>



Speciale abbonamenti

1997  
Un nuovo  
anno  
d'informazione  
ad un prezzo  
davvero  
conveniente  
AbbonandoVi ai  
Periodici Maggioli  
per l'anno 1997  
effettuando  
direttamente  
il versamento  
entro  
il 31 ottobre 1996  
potrete usufruire  
del canone 1996.

**MAGGIOLI  
EDITORE**

PERIODICI MAGGIOLI

## Come abbonarsi ai Periodici Maggioli.



### Per posta:

Inviare la cedola già affrancata



### Per fax:

Servizio automatico in funzione 24 ore 0541/624457

Per attivare rapidamente l'abbonamento e ricevere al più presto la rivista inviare via fax la copia della ricevuta del pagamento effettuato con il bollettino di c.c.p. unitamente alla copia della cedola di abbonamento oppure utilizzare il pagamento con Carta di Credito.



### Per informazioni:

Divisione Periodici 0541/628666

oppure .....

Numero Verde

**167 - 846061**

#### Rinnovo abbonamento '97

#### Nuovo abbonamento '97



Copia Saggio

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Amministrazione civile (B)	226.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Commercio & Servizi (T)	198.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Comuni d'Italia (M)	230.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Crocevia (M)	147.000	78.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Diritto ed economia (Q)	120.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	I servizi demografici (M)	208.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	I Tributi locali e regionali (B)	180.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Il vigile urbano (M)	162.000	82.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Informatica ed enti locali (T)	210.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	IPAB oggi (B)	150.000	95.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	L'unione dei Segretari (B)	75.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	La finanza locale (M)	242.000	140.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Non profit (T)	150.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Pubblica amministrazione management oggi (M)	185.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Regione e governo locale (B)	123.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Riv. del personale dell'ente locale (B)	212.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Riv. dell'istruzione (B)	138.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Riv. giuridica di polizia locale (B)	202.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Sanità pubblica (M)	245.000	148.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

#### I Periodici per il settore AMBIENTE • TERRITORIO • EDILIZIA • URBANISTICA

PROGETTO ARCHINGEO

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Gea (B)	200.000	132.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	I contratti dello Stato e degli Enti pubblici (T)	150.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	il giornale elettronico dell'edilizia (M)	180.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Inarcassa (T)	45.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Ingegneria sanitaria ambientale (B)	110.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	L'ufficio tecnico (M)	224.000	145.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Paesaggio urbano (B)	184.000	160.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Riv. del consulente tecnico (Q)	146.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Riv. giuridica di urbanistica (T)	188.000	142.000 *	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Riv. trimestrale degli appalti (T)	198.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Prezzi informativi per opere edili di manutenzione e nuova costruzione (T)	190.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Listino per sole opere di manutenzione (S)	130.000		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Maggioli Editore pubblica inoltre le riviste **Geocentro** e **Dipartimento Funzione Pubblica ON LINE**

(\* Canone promozionale per privati e liberi professionisti)

Periodicità: (M)mensile, (B)bimestrale, (T)trimestrale, (Q)quadrimestrale, (S)semestrale

#### Modalità di pagamento

- Invio via fax questa cartolina di abbonamento unitamente alla copia del versamento effettuato sul c.c.p. n. 12162475 intestato alla Maggioli Editore
- Pagherò al ricevimento della fattura che mi invierete
- Ho versato l'importo di L. .... sul c.c.p.n. 12162475 ed allego ricevuta
- Carta di credito: addebitatemi l'importo di £. ....  
su:  CartaSi • Visa     CartaSi • Mastercard  
       American Express     Diners Club

numero carta

data scadenza

firma

**gli ordini con carta di credito, privi di firma, non sono validi**

Per le riviste contrassegnate da questi marchi richiedete i floppy - disk complementari:



#### COME AGIRE

Il floppy disk con la raccolta annuale di sentenze, istruzioni ministeriali e risposte a quesiti di interesse generale, a L. 80.000



#### CERCA & TROVI

Gli indici 1993/1994 della rivista su floppy disk, a L.30.000

Speciale abbonamenti 97  
 Speciale abbonamenti 97  
 Speciale abbonamenti 97  
 Speciale abbonamenti 97  
 Speciale abbonamenti 97

Non affrancare

Francatura a carico  
 del destinatario  
 da addebiitare sul conto  
 di credito n. 226 presso  
 l'Ufficio Postale di Rimini.  
 Autorizzazione Dir. Prov.  
 P.T. di Forlì n. 9289/CD  
 del 2 marzo 1979

Spett.le  
 Maggioli Editore  
 Divisione Periodici  
 Casella postale 290  
 47037 RIMINI

**ENTE PUBBLICO**

UFFICIO RICHIEDENTE

PROTOCOLLO N.

FIRMA

**PRIVATO**

NOME E COGNOME

PROFESSIONE

INDIRIZZO

CAP CITTÀ PROV.

FIRMA

CODICE CLIENTE

**PERIODICI MAGGIOLI**

**Sapere di più  
 per lavorare meglio**

I Periodici Maggioli sono strumenti di lavoro specializzati che ricoprono tutti i settori della Pubblica Amministrazione e delle professioni ad essa collegate.

I collaboratori che fanno parte dei comitati scientifici e di redazione sono qualificati ed autorevoli esperti, competenti nelle diverse materie ed impegnati quotidianamente ad affrontare e risolvere i problemi che pone il mondo del lavoro.

Tra i nostri autori figurano i migliori nomi presenti nel campo della Magistratura, nel settore universitario e professionale, ed i più importanti amministratori e funzionari della Pubblica Amministrazione locale e centrale.

E' merito della loro affermata esperienza e professionalità che i temi trattati, anche i più complessi, vengono affrontati e risolti in un linguaggio semplice e comprensibile, permettendo così una informazione chiara ed esauriente. Maggioli Editore è sempre attento alle problematiche della Pubblica Amministrazione e delle professioni ad essa collegate, confermando nel tempo la sua capacità di recepire le esigenze dei lettori e di fornire con prontezza risposte efficaci.

**I numerosi vantaggi  
 per chi si abbona**

Abbonarsi ai Periodici Maggioli significa dotarsi di ottimi strumenti di lavoro e di aggiornamento, utili nello svolgimento quotidiano della propria attività professionale. Ma l'adesione alle nostre riviste offre a Voi abbonati anche la possibilità di beneficiare di alcuni reali vantaggi:

è disponibile il servizio di assistenza telefonica **gratuita** della Divisione Periodici: le operatrici forniscono quotidianamente informazioni utili e chiarimenti esaurienti. Chiamate il **NUMERO VERDE 167 - 846061**

potrete ricevere tutti i fascicoli pubblicati della Vostra rivista, comodamente al recapito da Voi indicato

se per qualsiasi motivo andasse smarrito qualche fascicolo, lo potrete richiedere e Vi sarà inviato gratuitamente

il prezzo della rivista resterà bloccato per l'intera durata dell'abbonamento

per tutti i Liberi Professionisti l'importo dell'abbonamento sottoscritto sarà deducibile dalla dichiarazione dei redditi a norma degli artt. 50 e 52 del Testo Unico delle imposte sui redditi.



# paesaggio urbano

dossier  
di cultura e progetto  
della città

**Direttore responsabile**

Amalia Maggioli

**Direzione Scientifica**Nicola Assini, Paolo Baldeschi, Lorenzo Berna,  
Pierluigi Giordani, Mario Zaffagnini**Redazione**Marcello Balzani,  
Gianfranco Corzani, Fabrizio Vescovo,  
Raffaella Antoniaci**Progetto grafico**

Anna Maria Swenson

Registrazione presso il tribunale  
di Rimini al n. 2/92 del 25.2.1992**Pubblicità****PUBLIMAGGIOLI**Divisione pubblicità di Maggioli Editore s.p.a.  
47038 Santarcangelo di Romagna, Via del Carpino, 8/10  
Tel. 0541/626777 - fax 0541/624887**Direzione e redazione**Maggioli Editore, via Guerrazzi, 10 - 40125 Bologna  
tel. 051/229439-228676 - fax 051/262036**Amministrazione e diffusione**Maggioli Editore  
Casella Postale 290, 47037 Rimini - tel. 0541/626777  
Divisione periodici - tel. 0541/628666 - fax 0541/624457**Condizioni di abbonamento**

La quota di abbonamento alla Rivista per il 1996 è di L. 184.000 da versare sul c.c. postale n. 12162475 intestato a Maggioli Editore - Divisione Periodici - Rimini. La rivista è disponibile nei punti vendita Maggioli Ufficio e nelle migliori librerie.

Canone promozionale per privati e liberi professionisti L. 160.000. Il prezzo di ciascun fascicolo compreso nell'abbonamento è di L. 37.000. I prezzi suindicati si intendono IVA inclusa.

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio con diritto al ricevimento dei fascicoli arretrati e si intenderà automaticamente rinnovato se non interviene disdetta a mezzo lettera raccomandata, entro e non oltre il mese di novembre; la disdetta comunque non è valida se l'abbonato non è in regola con i pagamenti. Il rifiuto e il ritorno dei fascicoli della Rivista non costituiscono disdetta di abbonamento a nessun effetto.

I fascicoli non pervenuti possono essere richiesti dall'abbonato non oltre 20 giorni dopo la ricezione del numero successivo. Il materiale utilizzato per la pubblicazione degli articoli non viene restituito.


**Stampa:** Titanlito - Dogana - R.S.M.

La Maggioli Editore S.p.A.

è iscritta nel Registro Nazionale della Stampa  
in data 01.09.1983 al n. 996 Vol. 10 Foglio 761

  
MAGGIOLI  
EDITORE

ASSOCIATI A:  
**A.N.E.S.**  
ASSOCIAZIONE NAZIONALE  
EDITORIA PERIODICA SPECIALIZZATA


 CONFINDUSTRIA

■ **paesaggio urbano** ringrazia  
Paul J. Amatuzo, Michael Graves,  
Hans Hollein, Arata Isozaki,  
Richard Meier, José Oubrerie,  
Pei Cobb Freed & Partners,  
Kenzo Tange Associates  
per la preziosa collaborazione e per  
il materiale inviato che ha consentito  
l'allestimento di questo numero della rivista.

**Hanno collaborato a questo numero:**

Marco Dezzi Bardeschi  
*Professore ordinario di Restauro architettonico  
presso il Politecnico di Milano, Facoltà di  
Architettura*

Silvio Cassarà  
*Architetto in Bologna, Visiting della Syracuse  
University, New York*

Romano e Francesca Folicaldi

Daniela Galligani  
*Professore di Lingua e Letteratura francese presso  
la Facoltà di Lettere dell'Università degli studi  
di Bologna*

Giuseppe Guerrera  
*Ricercatore in Composizione architettonica presso  
la Facoltà di Architettura dell'Università degli studi  
di Palermo*

Jean Marc Lamunière  
*Professore presso il Dipartimento di Architettura  
della Scuola Politecnica Federale di Losanna e  
presso l'Università di Pennsylvania, Philadelphia*

Gianluigi Sartorio  
*Professore ordinario di Tecnica urbanistica presso  
il Politecnico di Milano, Facoltà di Ingegneria*

Maura Savini  
*Architetto in Bazzano, dottore di ricerca  
nell'Università di Bologna*

Gabriele Scimemi  
*Professore di Urbanistica presso la Facoltà di  
Ingegneria dell'Università degli studi di Padova*

Piera Tretù  
*Ricercatore presso la Facoltà di Ingegneria  
dell'Università degli studi di Padova*

Vittorio Ugo  
*Professore ordinario di Teoria e storia dei metodi di  
rappresentazione presso la Facoltà di Architettura  
del Politecnico di Milano*

**Collaborazione redazionale**

Nicola Marzot

**Traduzioni**Dall'inglese: Stefano Molnar  
Abstracts in inglese: Luisa Pece**In copertina:**Elaborazione grafica di "Pavilion",  
Eric Mendelsohn, 1920**Indice:**Centrale elettrica di Battersea, Londra.  
Da: Fondation Electricité de France/IFA  
*Architecture de l'électricité*, Norma, Parigi 1992

# paesaggio urbano

## Il Simbolo e la Città

Perché il simbolo  
*Pierluigi Giordani 5*

La cattedrale als "symbolische Form"  
*Vittorio Ugo 7*

I solidi platonico-euclidei:  
un percorso tra scienza e visione del mondo  
*Romano e Francesca Folicaldi 12*

L' Eléphant à habiter  
*Marco Dezzi Bardeschi 18*

Parigi capitale:  
i simboli e i sogni di un mito del settecento  
europeo  
*Daniela Galligani 24*

L' identità degli edifici  
*Maura Savini 30*

La "Grosse Kirche im Bau".  
Da casa nel mondo a prolegomeni de l'habitat  
*Giuliano Gresleri 34*

Simbolismo ed inconscio collettivo  
*Gianluigi Sartorio 40*

Il Simbolo senza storia: Las Vegas  
*Piera Treu 44*

L'incertezza del "postmoderno"  
*Jean Marc Lamunièr 48*

Lo spazio urbano come simbolo della città  
*Giuseppe Guerrero 50*

Grandi strutture: simboli e territorio  
*Gabriele Scimemi 56*

Paradigmi architettonici e urbanistici  
e metafore simboliche  
*Pierluigi Giordani 62*



### AMATUZZO

La Casa-Cubo con giardino: una somma di intenti  
*Paul J. Amatuzzo 70*

### GRAVES

Humana Building a Louisville  
*Michael Graves 78*

### HOLLEIN

Centro Europeo di Vulcanismo a St.Ours-les-Roches  
in Auvergne  
*Hans Hollein 86*

### ISOZAKI

Team Disney Building a Lake Buena Vista in Florida  
*Arata Isozaki 96*

### MEIER

Le Torri della "Ragione":  
Richard Meier ed il Madison Square Garden  
*Silvio Cassarà 104*

### OUBRERIE

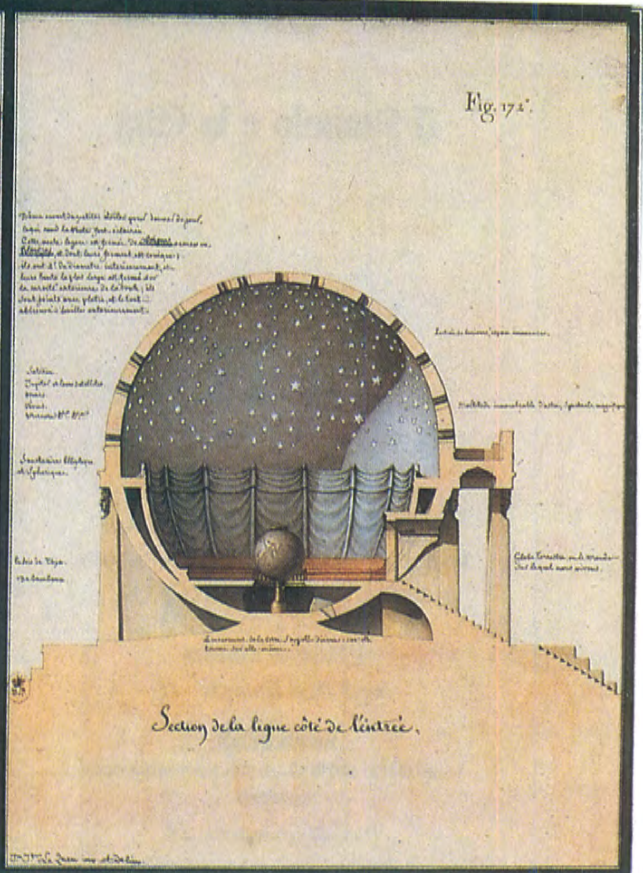
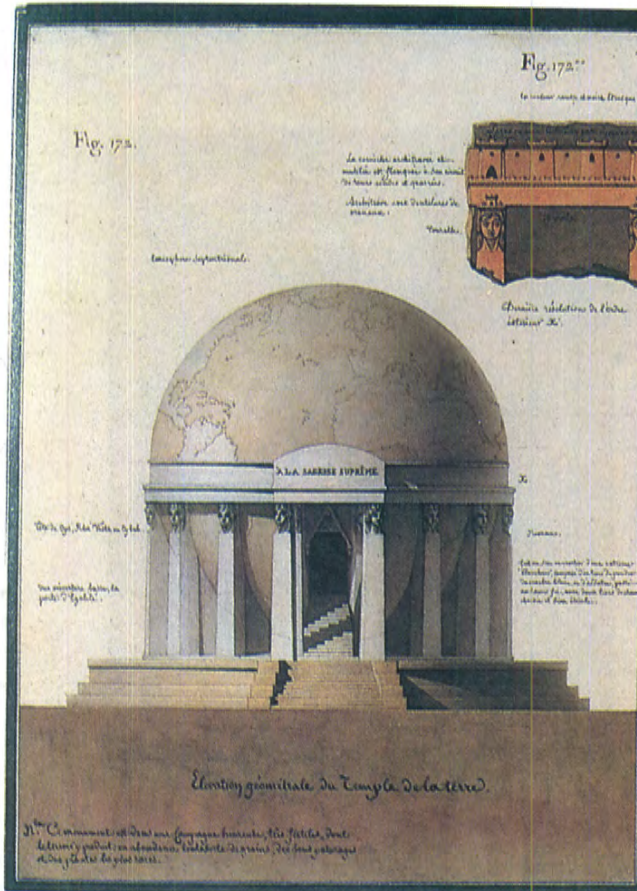
Casa Miller  
*José Oubrerie 112*

### PEI

Rock and Roll Hall of Fame and Museum a Cleveland nell'Ohio  
*Pei Cobb Freed & Partners 120*

### TANGE

Nuovo complesso municipale della città di Tokyo  
*Kenzo Tange Associates 130*



Tempio dedicato alla Terra  
Incisione a colori di Lequeu.  
Parigi, Biblioteca Nazionale



## Perché il simbolo

Pierluigi Giordani

*L'uomo convive — da sempre — col simbolo.*

*Il tema, complesso e ambiguo, coinvolge necessariamente anche l'oggetto architettonico e l'organizzazione della città e del territorio; l'occasione della rivisitazione ne rivela, in particolare, la caratteristica diacronica, potendo il linguaggio segnico autoconcludersi nelle sue intrinseche potenzialità o abbandonarsi all'indeterminazione evocativa. In ogni caso è ricorrente — ed obbligata — la conformità ai paradigmi epocali.*

*Alle soglie del terzo millennio sembra prevalere, nel costruito storico, il naufragio delle certezze, condizione in cui appare difficilmente materializzabile la valenza simbolica. Peraltro la trasformazione in atto, rifiutando come illegittima — nella rappresentazione — ogni prassi storicista codificata e/o ogni illusione contenutistica inattuale, prospetta, attraverso la re-invenzione progettuale appropriata, un affascinante futuro. L'ebetudine del self-service mediatico e la grossolanità del drugstore revivalistico nell'oggetto, l'umiliante opacità del consociativismo utopico-regressivo nella organizzazione del territorio, sono perdenti nei confronti della sofferta tensione progettuale indotta dal paradigma epocale.*

*Man has always coexisted with symbols.*

*The issue is multifaceted and ambiguous; it necessarily involves architectural objects as well as city and land management. A new reading of it unveils, most specifically, its diachronic characteristic. The language of signs completes its cycle thanks to its inner potentialities or, alternatively, can lose itself in an evocative indeterminacy. The compliance with epochal standards is anyway recurrent, as well as compulsory.*

*While the third millennium is drawing closer, a breakdown of certainties seems to prevail in the historical framework — a situation offering very few chances for symbolic capacities to come true. The transformation underway, however, considers any coded historicist practice as illegitimate in its representation. By the same token, any outdated illusion focusing on the issue at stake reveals, through an adequate planning re-invention, an appealing future. The foolish "self-service" use of media, the rough revivalist drugstore, the dull utopian-regressive consociational arrangement, are all bound to lose when confronted with the dramatic planning tension produced by epochal standards.*

Se il simbolo è "segno corrispondente a contenuti o valori particolari o universali" (v. Devoto-Oli) è fuor di dubbio che ogni aspetto — materiale e/o immateriale — della vita, in ogni tempo, convive con questa dimensione.

Quella simbolica è dunque una funzione essenziale dello spirito umano, una valenza costante — oscura o esplicita — in cui il significante si fa carico del significato, in modo diretto o indiretto.

Il tema coinvolge, evidentemente,

l'oggetto architettonico e l'organizzazione della città e del territorio; abbiamo quindi inteso occuparcene, tralasciando necessariamente molteplici suggestioni (implicite nel tema stesso) e concentrandoci invece nello specifico campo di determinazione disciplinare.

Un'auto-limitazione che si è ben presto rivelata illimitata, complice la storia, ossia i contenuti e/o i valori trasferiti, nel tempo dai significati sui significanti. Nella convinta adesione allo svolgimento storico è risultato dunque naturale ri-

visitare — nella contemporaneità — la funzione rivestita (nell'ambito architettonico e urbanistico) dal simbolo; contemporaneità certamente *in progress*, ma sufficientemente delineata nell'attuale "paradigma epocale" (secondo la felice espressione di E. Nolte) in cui l'incertezza ha sostituito la certezza, la congettura-confutazione il riferimento "stazionario", l'insoddisfatta inquietudine la sicurezza del progresso.

L'esercizio di rivisitazione del simbolo si è pertanto svelato — nello specifico — diacronico, confermando che l'esplorazione del passato costituisce — nella rappresentazione — termine di confronto nella comparazione col presente; riproducendosi altresì tale diacronia nella contestualità temporale, in quanto la valenza simbolica del segno può farsi derivare dall'evoluzione strutturale dell'oggetto (e/o del fenomeno) *in re ipsa* (vedi, al proposito, Focillon), oppure dall'attribuzione al segno di un ruolo di veicolo "portatore di un significato altro" (vedi E. Cassirer), evocativo di un *quid* non desumibile dalle componenti del segno, che richiama oggetti od eventi non presenti.

I parametri della "città ideale" rinascimentale attestano — ad esempio — una evoluzione dell'organismo urbano; nel contempo trasmettono un messaggio di certezza nella rappresentazione. Certezza di fondamenti estetici, interpretativi di una acquisita centralità dell'uomo, di una raggiunta secolarizzazione.

Il potere del momento, il Principe, avverte l'occasione "politica" di strumentalizzare l'utopia, intuendo che la città ideale si può materializzare in un paradossale punto di contatto con la realtà (singolare opportunità utopica che, realizzandosi, non diventa distopica), anche se, spesso, deve ripiegare nel compromesso, nella *reductio*, imposta dal preesistente. L'obiettivo del potere viene comunque conseguito; la valenza simbolica assume una funzione mediatica, trasferibile nell'immaginario collettivo. La *polis* è bellezza, significato, nella rappresentazione, del potere.

Trasferendoci dal fenomeno all'oggetto, ciò che non sempre è possibile realizzare come organismo (la città "invariante") non trova ostacoli nel "palazzo", tipo architettonico rappresentati-

vo di un costume (e di un potere) epocale, definito, ma non immutabile, tipo architettonico. Un tipo che si evolve — strutturalmente e paradigmaticamente nella reggia barocca, ancora una volta simbolo, luogo (nella memoria storica) del potere assoluto statale, svolgimento del segnale linguistico rinascimentale. E non cambia nulla se consideriamo l'organismo chiesastico: la cattedrale medioevale è un luogo "certo", traduttivo di un "sentimento del tempo" in cui la città dell'uomo è subalterna alla città di Dio. Il riferimento tocca un vertice nella "Stadtkrone" di B. Taut.

L'evoluzione riguarda, in tutti questi casi, i due versanti, strutturale ed evocativo, si compromette con entrambi. Si può quindi rilevare, nel passato, un elemento ricorrente; all'interno dell'organismo architettonico (o urbanistico) la valenza simbolica si trasforma nel linguaggio segnico e, insieme, richiama, come "significato altro", i paradigmi epocali.

Nell'800, esaurita la stagione neoclassica, la rappresentazione del quadro di vita emergente prospetta una struttura inedita nella città e nel territorio (conseguente alla rivoluzione industriale). L'oggetto architettonico e, più discretamente, il fenomeno, oscillano tra stazionarietà e innovazione, fra continuità e discontinuità; fermo restando che la valenza simbolica è attratta da tipi non ipotizzabili nel preindustriale. Il paradigma epocale si basa sulla certezza nei contenuti (il progresso, il tecnocratismo etc.); garanzia oggettiva di una conoscenza e/o di una sicurezza soggettiva della verità. La rappresentazione — nel fenomeno urbano e nell'oggetto architettonico — diventa una subordinata, una aggettivazione convenzionale nella codificazione societaria. La valenza simbolica, nell'autonomia-indifferenza della rappresentazione rispetto ai contenuti, può comprometersi con la retorica, la prassi storicista e il revivalismo eclettico, perdendo — ovviamente — in "decoro" progettuale, appiattendosi sull'accademia, su un simbolismo epidermico ed emotivo.

Successivamente, con il movimento moderno, il rifiuto nella rappresentazione, del quadro offerto dalla maturità dell'industriale, non erode i fondamenti di

certezza e progresso dell'industriale stesso. Il razionalismo e il movimento moderno — nella prima metà di questo secolo — sono tuttavia la stazione terminale della certezza; nella rappresentazione processo evolutivo strutturale e versante evocativo convivono, anche se la valenza simbolica diventa, più frequentemente, una presenza latente.

Siamo ora alle soglie del terzo millennio; nell'inevitabile tramonto dei valori del passato (già ben chiaro a O. Spengler), il paradigma epocale afferma l'incertezza (fondata sui *post*) e/o, il che è lo stesso, il naufragio delle certezze, la fine dell'illusione della stazione terminale.

Quale, allora, può essere la rappresentazione corrisponde alla molteplicità dei contenuti, alla plurivocità dei segnali che si rovesciano sulla rappresentazione stessa?

Quali valenze simboliche residuali sono ipotizzabili nell'organizzazione del territorio e/o nell'oggetto architettonico se ogni congettura è confutata rapidamente dalla realtà?

Quale retroterra simbolico può sopravvivere nella complessità, nell'ambiguità, nella frammentazione, nella turbolenza, nel *geist* temporale che conferma l'*anything goes* di Feyerabend?

In questo quadro le valenze simboliche possono affollarsi o dissolversi; la matrice rimane fatalmente un indistinto che si compiace della sua negazione.

Nell'organizzazione del territorio la negazione può sembrare, apparentemente, meno evidente, per la maschera sovrapposta dalla *routine*, allestita dalla retroguardia del razionalismo e integrata, nel nostro paese, dalla archeologica dell'utopia regressiva, dal micidiale cocktail marxista-welfarista-solidarista. Scomparso il *ductus* spaziale dei costrutti preindustriali (che senso ha rievocare "al tavolino" C. Sitte?), dissolte le certezze dell'"ordine" industriale (il "progresso" nell'organizzazione), resta ben poco.

Il paradigma epocale attuale offre dunque incertezza, difficilmente (o troppo facilmente) materializzabile in una rappresentazione simbolica; nelle sabbie mobili ogni movimento è pericoloso, anche se l'inazione ha il risultato obbligato dell'irreversibile affon-

damento.

La reintroduzione dell'incertezza — come dimensione centrale — in un susseguirsi di eventi (e di paradigmi epocali) in cui la certezza è solitamente prevalsa sull'incertezza, apre, tuttavia, un'affascinante opportunità progettuale nell'organizzazione del territorio, anche se la prospettiva, al momento, non è disegnata ma vagamente intuita. Proprio dalla multidimensionalità dei contenuti, dalla suggestione delle presenze che si affacciano nella mente, può derivare la valenza simbolica dei fondamenti in trasformazione (economici, culturali e comportamentali) da cui non può sottrarsi il futuro.

Nell'oggetto architettonico l'apparenza può, ancora una volta, essere più facilmente fonte di equivoci. Certamente, nell'oggetto, la valenza simbolica è suscettibile di maggiore immediatezza; l'evoluzione dell'oggetto, dopo la lezione del movimento moderno, può essere — criticamente — più articolata. Tuttavia, la deformazione, nel linguaggio interno dei segni, è, più che nel fenomeno, in costante agguato; "per poco e/o per troppo di vigore". Sul fronte dell'evocatività del significato può andare anche peggio.

Si parla, ad esempio, di "nuovo rinascimento" (nell'oggetto, ma anche nel fenomeno); i paradigmi epocali sono dunque una invenzione gratuita?

Il legittimo intento di affrancarsi dai "maledetti architetti" (uso la dizione di T. Wolfe) in parte cinghie di trasmissione della trimurti dell'utopia regressiva, in parte sottoprodotti di uno "stanco" razionalismo, giustifica favole effimere?

Il fatto è che l'evocatività, nell'attuale paradigma epocale, pur compiacendosi di stravaganti significanti è alla disperata ricerca di significati; sospesa fra l'ebetudine del *self-service* mediatico e il "mercato" revivalistico.

È naturale che nella multidimensionalità e nella frammentazione della produzione di segni, abbia la meglio una nebulosa di significanti privi di significato; il compito progettuale non è peraltro esaurito, come insegna la storia e l'ottimismo della ragione. La frontiera creativa rimane la sola soluzione possibile.

## La cattedrale als "symbolische Form"

Vittorio Ugo

*Simbolo per eccellenza della Gemeinschaft urbana — tanto sul piano religioso, che su quello sociale e civile —, la cattedrale assume pienamente le sue valenze architettoniche ed estetiche nel rapporto che istituisce con la struttura urbana, con la forma della città che essa tende a riassumere, concludendola ed esaltandola simbolicamente. In tal senso, la cattedrale va considerata in quanto forma architettonica che interagisce con la forma urbana: un rapporto tra "forme", dunque, conferendo a questo termine la sua massima intensità e profondità.*

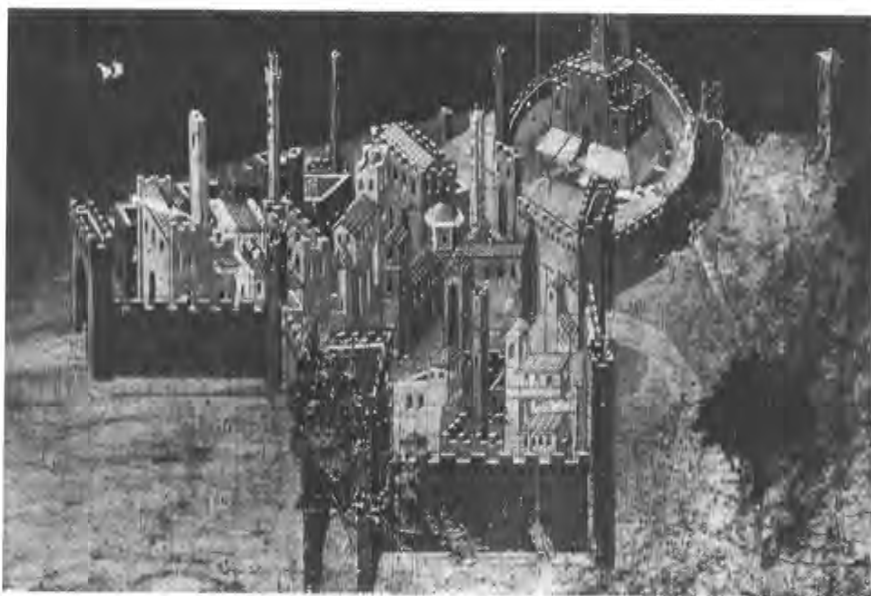
*Nelle diverse epoche storiche e nelle diverse accezioni del termine, la cattedrale è una "forma simbolica" in quanto riunisce ed esprime i contenuti dei processi costitutivi della forma urbana, sia all'interno della stessa città, che nei rapporti tra questa e le caratteristiche geomorfologiche del territorio, in un gioco complesso di materiali e geometrie.*

*The cathedral has always been the most meaningful symbol of the urban Gemeinschaft, both in the religious and in the civil sense. Its symbolic value is mainly due to the relationships that any cathedral establishes between its own form and the form of the urban structure, which in a sense it synthesizes. It is therefore a matter of structures, of shapes, and then of geometries and their relationships.*

*In any case, in the different historical periods and in its various meanings, the cathedral could be considered as a "symbolic form" in the sense given by E. Cassirer. The cathedral gathers and expresses the inner contents of the constructive processes of urban form and its connections with the geomorphic characters of the surrounding territory, in a complex play of materials and geometries.*

Vi sono — nell'immaginario collettivo, ma anche nel concreto sviluppo della storia della città — alcuni ricorrenti schemi "forti" della forma urbana. Il primo di essi è certamente quello, pagano o comunque "laico", basato sulla preminenza di una rigorosa geometria, che si esplica nel costante riferimento alla matrice assiale cruciforme e nel reticolo ortogonale, oppure nel sistema radiale-centrico del tracciato viario e organizzativo. Questo schema comprende attuazioni storiche tanto diverse quanto possono esserlo Mileto, Solunto, Ostia, Kyoto o Chicago; ma al medesimo schema concettuale appartiene anche la cosiddetta "città ideale" rinascimentale, col suo disegno fortemente simmetrico tracciato con riga e compasso. In ogni caso, si è in presenza di una chiara ed esplicita configurazione planimetrica, fisicamente definita dalla struttura interna che si coniuga con quella della cinta muraria. A questi esempi, per la loro impostazione geometrica, possono aggiungersi i casi delle "triangolazioni" barocche della Roma di Sisto V o di quelle ottocentesche, nonché alcuni esiti del pensiero illuminista. In generale, questo primo schema concerne città di pianura, ma talvolta le geometrie dell'impianto planimetrico possono aver subito significative distorsioni nel loro sovrapporsi alla fisica altimetria dei luoghi.

Un secondo schema "forte" deriva invece dalla struttura del comune medievale dell'Italia centrale, soprattutto nella tradizionale iconografia tramandata dai pittori del "Dugento": città comunale dominata dalla rocca, polarizzata sul castello o sul duomo e inerpicata sul colle, rispetto al quale tanto il tessuto urbano che la barriera delle difese intrattengono un rapporto complesso di sottolineatura e/o di integrazione. Qui, apparentemente nessuna esplicita geometria è riconoscibile nel tortuoso sistema viario che si intreccia labirinticamente e si apre all'improvviso sui brevi sagrati delle chiese e sui nodi di piazze spesso irregolari. E se la luminosità intellettuale e la chiarezza percettiva della città ideale, analoghe a quelle del mi-



A. Lorenzetti, *Veduta di città fortificata*



*La cattedrale di Notre Dame a Parigi*  
dal Plan Turgot, 1736

tico archetipo della capanna primitiva, si possono legittimamente riferire a un'estetica "apollinea", "dionisiaca", è invece l'estetica propria del labirinto, sul cui modello questo secondo schema appare strutturato.

Però, a rigore, il termine "cattedrale" — inteso in senso architettonico e dunque al di là delle sue connotazioni ecclesiastico-amministrative, del suo richiamo alla *cathedra* di Pietro e degli episcopi — allontana dall'area culturale

mediterranea e conduce piuttosto verso l'Europa centrale e la cultura gotica, praticamente assente dall'Italia, dove il termine che denota la chiesa principale è "duomo": grande "casa" del Signore e dei fedeli. Cattedrale rinvia alla Francia, all'Inghilterra, in parte alla Germania, dove il *Dom* denota tanto la cattedrale che la cupola. Queste città mitteleuropee presentano un terzo schema dalle caratteristiche ancora diverse, perché sovente la geometria della struttu-

ra viaria permane labirintica, ma si distende in pianura; non è più focalizzata sull'emergenza orografica, ma sull'ansa fluviale o sull'incrocio dei percorsi territoriali. L'emergenza che marca ulteriormente il fuoco, adesso, è costituita proprio dalla massa della cattedrale, dalla sua guglia, dai suoi campanili, dai suoi pinnacoli. La cattedrale costituisce qui il riferimento percettivo a scala territoriale ed anche il polo rispetto al quale si organizza l'intero tessuto viario, apparentemente privo di esplicite geometrie.

Se per tutti e tre gli schemi sommariamente descritti si è sottolineata la componente geometrica, è perché questa costituisce il riferimento indispensabile all'analisi del ruolo che la cattedrale svolge nell'architettura della città. E se si è parlato di presenza o di apparente assenza di geometria, è perché in realtà ognuno degli schemi ne possiede una; anzi, si può dire, ogni città è una geometria; etimologicamente: una "misurazione del territorio". Solo che diverse sono le geometrie dei diversi schemi: da quella euclidea, mentale ed astratta, rigorosamente metrica, che viene imposta al territorio marcando l'artificio razionale sulla naturalità del luogo; a quella proiettiva, che regola la misura sulla percezione visuale delle strutture prospettive rinascimentali e barocche; a quella topologica, infine, prossima alla materialità del costruito, quasi-tattile e fondata sull'ordine, la continuità e la contiguità, propria delle strutture che abbiamo definito "labirintiche". E la figura del labirinto (che sovente, come nota il Panofsky, racchiudeva i ritratti dell'architetto e del vescovo fondatore) non era forse ricorrente nelle pavimentazioni delle grandi cattedrali medievali?

Rispetto a tale pluralità di geometrie urbane vanno letti l'architettura della cattedrale, la sua stessa geometria e il suo valore simbolico.

Dallo specifico punto di vista dell'architettura, infatti, interessa poco il ruolo della fabbrica nel suo rinvio ad altro da sé, nel suo essere simbolo di contenuti e valori ad essa esterni (e che, peraltro, sono ben noti). Più congruente è analizzare la cattedrale stessa come "forma";



La cattedrale di Strasburgo

e più precisamente come “forma simbolica”, nel suo porsi in relazione alla forma simbolica della città e a quella delle sue geometrie.

Il rinvio alla *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer e all'applicazione fattane dal Panofsky nel celebre saggio sulla *Prospettiva come “forma simbolica”* [1927] è palese. Occorre però specificare che la tesi panofskyana non indica affatto la rappresentazione in prospettiva come simbolo della realtà edificata o da edificare, secondo il rapporto rappresentante/rappresentato o immagine/realtà fisica. Egli definisce invece la prospettiva stessa — il suo processo costitutivo, la sua costruzione geometrica, i suoi contenuti scientifici, le sue valenze

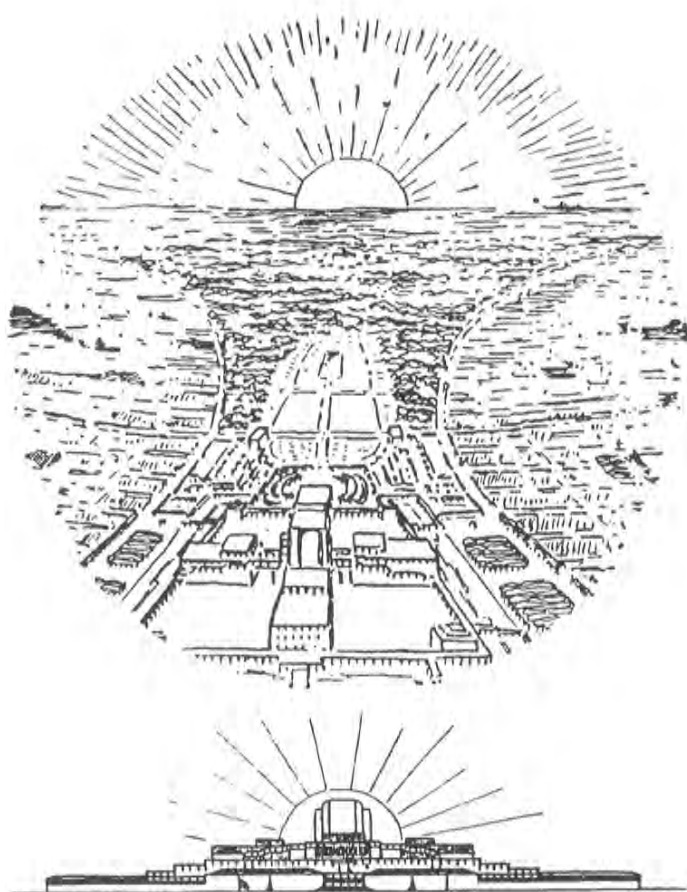
artistiche, il suo insorgere in un momento storico e in un ambiente intellettuale ben determinati, ... — in quanto forma, e forma simbolica della cultura che essa contiene ed esprime.

Analogamente, il contenuto simbolico della cattedrale connette insieme (*συν-βαλλει [syn-bálleĩ]*) e così rende in qualche misura omogenee l'opera di architettura — in quanto materia e luogo concretamente edificato — e la teoria — in quanto contenuto discorsivo, premessa dottrinale ed esito critico del costruire. D'altra parte, è lo stesso Panofsky a mettere in luce profonde analogie strutturali tra *Gothic Architecture and Scholasticism* [1951] accomunati nel medesimo sistema concettuale che parallela-

mente “edifica” la cattedrale, il discorso, il pensiero. Parafrasando *Les mots et les choses* di Michel Foucault, il rapporto simbolico si intrattiene dunque tra le “parole” del discorso teorico sull'architettura e la “cosa” edificata; e lo fa per il tramite della rappresentazione, ovvero degli schemi concettuali che ne costruiamo, elaborandoli e rendendoli espliciti e comunicabili nell'ambito del linguaggio. E tra queste rappresentazioni — questi “schemi preconettuali”, avrebbe detto Kant — assume un valore preminente la struttura dello spazio, dei luoghi edificati e delle tecniche poste in atto per definirli costruttivamente.

In breve, il valore simbolico della cattedrale ci sembra consistere essenzialmente — dal punto di vista dell'architettura — nel modo con cui questa forma dà forma all'abitare, nell'ambito della forma urbana. Per questo è apparso essenziale il riferimento alle diverse geometrie architettoniche in gioco.

La cattedrale, come la città medievale che essa sovrasta e riassume, non è certo fondata sulla geometria euclidea, né sulla proiettiva. La geometria che le è propria è la topologia; e per questo Le Corbusier non l'apprezza. L'autore del *Poème de l'angle droit* afferma coerentemente — fraintendendo peraltro una analoga frase di Paul Cézanne — che solo i volumi percepibili chiaramente nella luce (cubi, coni, sfere, cilindri, piramidi) sono forme belle, “*les plus belles formes*”; mentre l'architettura gotica, che non si fonda su queste forme, si colloca al di fuori della plastica. “C'est pour cela — prosegue Le Corbusier — qu'une cathédrale n'est pas très belle [e che] nous intéresse comme ingénieuse solution d'un problème difficile, mais dont les données ont été mal posées [...] *La cathédrale n'est pas une œuvre plastique; c'est un drame: la lutte contre la pesanteur, sensation d'ordre sentimental*”. Il tema e l'atteggiamento ricalcano con evidenza quelli di Schopenhauer: con intensità molto minore e addirittura con uno scarsamente filosofico slittamento verso il sentimento, che poco apporta alla struttura critica del discorso.



B. Taut, "La corona della città".  
Veduta aerea e profilo da est  
Da *Die Stadtkrone* (1919)

La cattedrale, dunque, si risolverebbe nella mera soluzione tecnica del problema statico e "non è molto bella"; né può certo esserlo per l'ultimo ed a-critico erede della cultura tardo-illuminista, che conclude — esasperandola — la stagione di esaltazione della visualità a discapito della tattilità; stagione inaugurata dal primo Rinascimento, sviluppata dal Barocco e caratterizzante l'intera epoca del Moderno sotto il tratto costante dell'apparire: dalla "diafania" dello spazio prospettico, alla "epifania" dei teatri di memoria o dei *tableaux* sui quali letteralmente si dis-piegano e affiorano le classificazioni. E certo la cattedrale non può rappresentare un simbolo di

questa cultura.

Ben diverso dovrà però essere il giudizio, se si tien conto delle nuove complessità (e contraddizioni) maturate a partire dall'inizio del Contemporaneo e giunte a un nodo critico proprio nel momento in cui scrive Le Corbusier.

Certamente più conscio ne fu il movimento espressionista, e in particolare Bruno Taut, ben consapevole della crisi irreversibile attraversata dal pensiero illuminista, sconvolto soprattutto dalla tragica irrazionalità della Guerra Mondiale. Nessuna "impressione", nessun valore positivo, nessun valido con-

tenuto simbolico è recuperabile da un mondo in sfacelo, se non la volontà di riformarlo sin dalle basi. "Lasst sie zusammen fallen die gebauten Gemeinheiten!", scrive Taut sulla prima tavola de *La dissoluzione delle città* [1920]: "Num blüht unsere Erde auf". Non a caso, il titolo completo dell'opera è: *Die Auflösung der Städte. Oder: Die Erde, eine gute Wohnung. Oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur* (1). E affinché tale rifiorire si manifesti rimane solamente la speranza in un futuro costruito sull'espressione, sulla "ex-pressione", sulla proiezione "contro" il mondo corrotto e imbarbarito di ciò che di autentico si può ancora reperire nel fondo del nostro essere umano e della sua appartenenza ai suoi luoghi originari.

Tutto ciò va espulso con violenza, va "gridato" contro il mondo; e motiva l'*Urschrei*, l'angosciato urlo originario (cfr. Munch) da rivolgere all'umanità intera, nella speranza di radunarla attorno al simbolo di una nuova cattedrale.

Sarà, questa, una cattedrale ben diversa da quella medievale; e ben diversa ne sarà la valenza simbolica. Però dell'antica struttura verranno recepiti e convalidati il misticismo di fondo — ma adesso divenuto socialista e ridivenuto pagano — e la struttura topologica e labirintica dello spazio, resa ancor più prossima all'estetica dionisiaca, nonostante la sua apparente razionale cristallinità. Infatti anche la luce (e la sua relativa mistica), non si limita più a svolgere il ruolo — tutto corbusieriano e "chiarificatore" — di semplice rivelatrice dei volumi puri, delle "forme primarie", del *jeu savant, correct et magnifique* dell'assemblaggio dei volumi; nell'Espressionismo, essa assume il valore di autentico materiale architettonico, così come lo era nelle vetrate policrome medievali.

Saranno adesso le mille luci ed i mille colori promananti dal cristallo ad inondare non solo l'interno dell'edificio, ma l'intera città. "Il palazzo di cristallo — afferma Taut ne *La corona della città* (*Die Stadtkrone*, 1919) — attraversato dalla luce del sole troneggia come un diamante scintillante che risplende nel so-

le come simbolo della più profonda serenità, della totale pace dell'anima [...] Il centro della città si stende tutt'intorno come un mare di colori, ad indicare la felicità della vita nuova".

Un altro importante tratto analogico che connette la situazione medievale al progetto tautiano risiede proprio nell'intima dialettica tra cattedrale e città. Nel presentare il suo progetto di nuova città con la sua relativa "corona", Taut afferma: "Bisogna anzitutto spiegare la base, ciò che deve venire incoronato, e cioè la città [...] Noi abbiamo l'idea della città nuova, ma è una città senza testa. Però oggi sappiamo come dev'essere la sua testa, la sua corona". Per la nuova città "è necessaria una bandiera" che la rappresenti simbolicamente: "Anche oggi, come nelle antiche immagini di città, la sommità, la corona della città deve essere rappresentata da edifici religiosi. La casa di Dio è sempre in ogni tempo l'edificio a cui tutti tendiamo, che manifesta i nostri sentimenti più profondi all'umanità e al mondo intero". Così come nelle città medievali, nelle quali "la cinta muraria con le torri, i palazzi racchiusi nel tracciato delle mura, i piccoli campanili ed infine la chiesa parrocchiale, tutto ciò forma un ritmo armonioso che sale crescendo verso la sommità della città".

La città trova il suo congruo coronamento nella cattedrale; ma questa implica la città, ne ha bisogno per svolgere il suo ruolo rappresentativo e simbolico, per poter esserne la metonimia, o meglio la sineddoche.

Tutta la città si riassume nella sua parte più rappresentativa, che la esprime compiutamente. Ciò conferma ulteriormente la dimensione dionisiaca della cattedrale. Se infatti — come nel 1755 sosteneva l'abate Laugier, riassumendo e teorizzando i principi dell'architettura classica — *la petite cabane rustique* è l'apollineo archetipo dal quale sono scaturite *toutes les magnificences de l'architecture*, questo tradizionale modello non può costituire l'archetipo della cattedrale. Goethe aveva dunque in parte ragione ad attaccare violentemente Laugier

nel suo giovanile saggio del 1773, *Von deutscher Art und Kunst*, dedicato all'architetto del duomo di Strasburgo; ma era nel torto opponendo ai quattro tronchi angolari della capanna primitiva "quattro mura sui quattro lati, che sostituiscono qualsiasi colonna"; ed ancor più magnificando "il genio che dettò a Erwin von Steinbach: "Diversifica l'enorme muro che intendi condurre verso il cielo, così che s'innalzi simile ad un sublime, immenso albero di Dio...". Lo spazio della cattedrale gotica non è costituito da "muri diversificati", ma direttamente da "alberi", assunti nella loro organicità e nella loro appartenenza alla foresta che essi formano. Il suo archetipo è dunque il dionisiaco labirinto e la sua valenza estetica e simbolica non è sublime nel senso dello *ὕψος* [*ypsos*], del bello eccelso, ma nel senso di Burke: di un "sublime", cioè, quale inquietante dimensione estetica che si oppone al "bello". Esattamente come la dimensione estetica e architettonica della "ca-

panna primitiva" si oppone a quella del "labirinto". Inoltre, come giustamente notava Viollet-le-Duc, l'architettura classica è concepita *par le bas*, quella gotica *par le haut*.

Oltre a quelle delle geometrie, si ritrovano così altre "forme simboliche" ad esse congruenti, specifiche dell'architettura della cattedrale: un luogo nel quale le geometrie e le valenze estetiche della forma urbana (o di una parte di città) trovino una condensazione ed una espressione paradigmatica. Una polarizzazione rispetto alla quale si chiarifichi la possibilità di lettura dei tessuti, dei margini, delle soglie, delle emergenze...

In questo, la cattedrale di oggi è interamente da progettare e costruire.

#### Nota

1 *Lasciate che insieme crollino le costruite volgarità! — Adesso la nostra terra rifiorisce. — La dissoluzione delle città. Oppure: La terra, una buona dimora. Oppure anche. La via all'Architettura alpina. E, nel sottotitolo: Una allegoria oppure una ("benché alquanto prematura") parafrasi del 3° Millennio post Christum natum.*



Die grosse KIRCHE  
mit exzentrischem Turm  
Gebet u. wachsen des Empfangen

B. Taut, "La grande chiesa con campanile eccentrico. Preghiera e crescente ricezione"

Da *Die Auflösung der Städte* (1920)

# I solidi platonico-euclidei: un percorso tra scienza e visione del mondo

Romano e Francesca Folicaldi

*Si può parlare, ancora oggi, dei solidi platonico-euclidei? E se in tutto questo un senso ancora c'è, che cosa può voler dire fermarsi a riflettere nuovamente sulla loro natura e sulle loro origini?*

Niente di nuovo sotto questo cielo, *potrebbero commentare Platone ed Euclide (un filosofo e un matematico, i primi grandi eredi e insieme teorizzatori di un sapere in parte già consolidato nei riguardi di queste particolari entità) trovando i loro nomi ad accompagnare, nel titolo, proprio quel termine che si può considerare il perno intorno al quale viene a costruirsi l'intera riflessione.*

Belli ma ingombranti, *si potrebbe aggiungere come sottotitolo; un'espressione sicuramente insolita e provocatoria, in grado però di riassumere tutto l'entusiasmo, e in un certo senso anche il disagio, che il nostro tempo prova nei confronti di queste che vengono considerate, prima di tutto e soprattutto, delle splendide figure (abituati, come siamo, ad accontentarci troppo spesso solo di quello che vediamo con gli occhi). Si pensi a una piramide oppure a un cubo; una bellezza che si percepisce immediatamente nella semplicità e nella regolarità delle forme. Forse è proprio da qui, considerando questa loro essenzialità, che si può provare a riprenderne la lettura.*

*Is it possible, even today, to speak about Platonic and Euclidian solids? And if it's still a question of interpretation, what does it mean to stop and reflect again on what they are and where they come from?*

Nothing is new under the sky, *maybe Plato and Euclides would be pleased to comment on this (a philosopher and a mathematician, the first great heirs, and at the same time theoreticians, of an almost already consolidated knowledge about those particular entities), finding their names in the title, accompanying the very term from which the whole reflection evolves.*

Beautiful yet bulky, *it may be added as a sub-title; an unusual and provocative expression, but able to sum up the whole excitement, and in a certain sense, the embarrassment too, that our time feels towards them, which are considered first of all and above all wonderful shapes (because we are too often accustomed to being satisfied with what we merely see with our eyes). Let's think of a pyramid or of a cube: their beauty is immediately felt through the simplicity and regularity of their shapes.*

*Maybe, if we start from here, thinking about their own importance, we can try to read them again once more.*

## Belli ma ingombranti

Una serie di strane combinazioni, a ripensarci ora forse più impreviste che strane, ci ha portato fin qui a occuparci di un *qualcosa* le cui origini si fondano lontane nel tempo, quasi a fondersi con quelle della nostra civiltà, con quelle di ciò che in fondo è ancora alla base del nostro modo di essere e di pensare. Bisogna infatti tornare indietro, a più di due millenni fa quando questo *qualcosa*, forse per la prima volta, comincia a essere considerato oggetto di interesse e riflessione; un *qualcosa* che da quel momento in poi, rimbalzando nel corso dei secoli successivi, ovviamente secondo criteri e intenti diversi di trattazione, continua a catturare l'attenzione — di specialisti, ma non solo di questi — ancora adesso, ormai al traguardo di un

nuovo millennio. Anche chi scrive — con i limiti di chi in tutto ciò ha ben poca esperienza — si è lasciato prendere in questa che sembra proprio una *rete*, tra le cui maglie è facile rimanere impigliati; perché parlare di *solidi* è un po' come parlare di tante cose, diverse tra loro, ma dalle quali è pressoché impossibile prescindere, dato che tutte insieme vanno a intrecciarsi, divenendo parte di un unico, vasto discorso.

Occasioni impreviste — ma non per questo meno importanti — si è detto nelle prime righe; all'inizio e nel prosieguo di una riflessione che è cresciuta un po' come un gioco — ma non per questo meno impegnativa — su una base di indispensabili momenti di discussione e confronto, assemblando, quando è stato possibile, i pezzi che ognuno a proprio modo riusciva a raccogliere. Così, se la

mostra organizzata a Urbino nel 1992 — *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali* — sottolineando quel particolare interesse per l'antica tradizione dei solidi che, attraverso l'invenzione di un nuovo genere: quello dei poliedri (1), avrebbe caratterizzato un'intera epoca — il Rinascimento appunto — è stata l'avvio, la molla che ha fatto scattare la nostra curiosità a riguardo. D'altro canto, la recente proposta di *Paesaggio Urbano* di intervenire nelle pagine del numero monografico dedicato al simbolo e la città — dopo un iniziale, istintivo, *ma c'entriamo qualcosa in tutto questo?* — si è dimostrata invece un'occasione davvero interessante. Un'occasione stimolante per riprendere un discorso che, arrivato a un certo punto del suo sviluppo, sembrava proprio essersi interrotto; ma anche per superare quella sorta di delusione, nata dall'incapacità — forse solo apparente — del nostro tempo di esprimere ancora qualcosa su questa che resta tutt'ora, per certi aspetti, una misteriosa categoria di oggetti.

*Solidi*: fin qui si è fatto loro riferimento, rimanendo sempre sul vago; le parole dei maestri del passato possono però precisare ciò di cui si è appena iniziato a dire. Ed è proprio da un filosofo — conosciuto anche come *creatore di matematici*, data l'alta considerazione in cui tiene questi studi nella sua opera — e da un matematico — che forse sarebbe più corretto chiamare *geometra*, nel senso che in origine aveva la parola — vissuti entrambi a cavallo di quel IV secolo avanti Cristo che, con la formazione dell'impero di Alessandro Magno, vede lo spostamento del centro politico-culturale del mondo greco dall'antica Atene alla nuova Alessandria, che ci vengono le prime importanti informazioni sulla *stereometria*, vale a dire, lo studio dei solidi.

Platone (427-347 a.C.), nel Libro VII della *Repubblica* (528A-E) (2), dopo aver spiegato il perché della scelta del filosofo alla guida dello Stato giusto e armonico, elenca tra le discipline che devono formare i giovani alla filosofia, oltre alla matematica e alla geometria, una scienza dal *fascino straordinario* — a quel





Le foto e la costruzione dei solidi sono di Romano Folicaldi.

Dopo "belli ma ingombranti", l'immagine immediatamente successiva non poteva che essere questa: un solido (un poliedro a 72 basi, ma in questo caso non ha molta importanza quale solido si è scelto) che sta per scomparire, avvolto tra le fiamme.



I cinque solidi platonici; da sinistra il dodecaedro delimitato da 12 pentagoni (duodecedron planus solidus, nella denominazione adottata da Luca Pacioli per le tavole illustrative del *De Divina Proportione*), l'icosaedro da 20 triangoli equilateri (icocedron planus solidus), il tetraedro da 4 triangoli equilateri (tetraedron planus solidus), l'ottaedro da 8 triangoli equilateri (octocedron planus solidus) e il cubo delimitato da 6 quadrati (exacedron planus solidus).

tempo ancora tutta da inventare — *quella che include i cubi e le figure dotate di profondità*. Euclide (IV-III sec. a.C.), circa sette decenni più tardi, si rifà a questo dialogo — ma non solo a questo — in alcune delle definizioni del Libro XI degli *Elementi* (3), dove, introducendo l'argomento della trattazione, dice che un *solido* è ciò che ha tre dimensioni, *larghezza, lunghezza e profondità* (che qui sta per *altezza*; def. 1) e che *limite di un solido è la superficie* (intesa come quella figura poligonale che oggi si indica come una delle *facce* del solido; def. 2). Informazioni, queste, in alcuni casi nascoste tra le righe di scritti tutt'altro che specifici, il cui valore si definisce, addirittura accentuandosi, se si considera la grande difficoltà di reperire notizie sull'argomento. È per questo che Platone ed Euclide vengono considerati i primi grandi eredi e teorizzatori — e in quanto maestri, anche divulgatori — di un sapere in parte già consolidato nei riguardi di queste particolari entità, la cui scoperta, ormai tradizionalmente, viene invece attribuita a Pitagora e alla

sua scuola, e a Teeteto, uno dei matematici più vicini all'ambiente dell'Accademia platonica.

*Piramide, cubo, ottaedro, dodecaedro, icosaedro*: sono questi i cinque corpi regolari a cui Platone fa riferimento, associando loro per la prima volta nel *Timeo* — grande dialogo della vecchiaia, tra i più letti e studiati di tutti i tempi — i quattro elementi naturali più la quintessenza (53B-56C) (4). Con un *discorso non usuale* che richiede un'adeguata conoscenza del metodo scientifico, il filosofo dimostra come il Demiurgo crei — nel senso di mettere ordine e misura in ciò che ne è privo — cioè dia forma, attraverso i triangoli, a quelle facce che, opportunamente unite tra loro, compongono i *solidi geometrici*: particelle microscopiche, le cui masse non possiamo vedere se non quando si radunano insieme, poiché è dalla loro combinazione che derivano gli *elementi* fondamentali, costituenti l'intero cosmo. Si comincia così, seguendo un *ragionamento verosimile*, con l'associare alla *terra* la forma del *cubo* o *esaedro* (6 facce quadra-

te), la più solida e stabile di tutte le figure; al fuoco invece, la forma della piramide o *tetraedro* (4 triangoli equilateri), mobile e appuntita proprio come una fiamma (è interessante notare, a questo proposito, come in greco le parole *fuoco/πυρ* e *piramide/πυραμῖς* abbiano la stessa radice); infine, all'*aria* e all'*acqua*, le due forme intermedie dell'*ottaedro* (8 triangoli equilateri) e dell'*icosaedro* (20 triangoli equilateri). *Ma essendovi ancora una quinta combinazione, il Dio si servì di essa per decorare l'universo*; è questo l'unico passo che Platone dedica all'ultimo solido regolare, il *dodecaedro* (12 facce pentagonali), del quale non specifica però, come aveva fatto nei casi precedenti, né la composizione geometrica né l'identificazione con un elemento, associandogli invece, in un certo senso, l'immagine dell'universo nella sua totalità.

Euclide, da parte sua, rinnova l'interesse per le cinque figure appena ricordate, concludendo, proprio con loro, la lunga e faticosa trattazione degli *Elementi* (composti intorno al 300 a.C.); a

Nelle tavole che fanno parte del trattato *De Divina Proportione* di Luca Pacioli — tavole che illustrano i solidi platonici e quelli geneticamente derivati troncadone i vertici, le forme abscise, o costruendo su ognuna delle loro facce una piramide equilatera, le forme elevate, o ancora quelle che si formano attraverso la combinazione di entrambi gli interventi, le forme abscise elevate — tutti i solidi vengono presentati sia nella forma piena che vacua.

In quest'ultimo caso i diedri, anziché essere determinati dalla convergenza delle superfici piane continue, sono composti da listelli che permettono di apprezzare il vuoto all'interno. In queste fotografie vengono mostrati il tetraedro, l'ottaedro e l'icosaedro, nella loro versione plana vacua con accanto la rispettiva forma vacua elevata. Nel caso dell'icosaedro è stata inserita una forma intermedia in cui solo una parte del poliedro è stata elevata, mentre l'altra mantiene ancora il proprio aspetto planus.



partire dalla proposizione 13 del Libro XIII, l'ultimo, riprende infatti il discorso iniziato da Platone, approfondendo però, con il rigore che gli è proprio, lo studio delle proprietà geometriche di queste figure. Spiega, così, come si costruiscono i cinque solidi regolari a partire dal diametro della sfera circoscritta, qual è la relazione — per ogni solido — tra lo spigolo e il diametro, o ancora, la relazione tra gli spigoli dei singoli solidi, inscritti all'interno della stessa sfe-

ra. Inoltre, nella parte finale della proposizione 18, mettendo a confronto tra loro le *cinque figure* — così le definisce Euclide, il quale non usa mai l'aggettivo *regolari* in riferimento a questi solidi, la cui caratteristica sta proprio nel fatto di avere *facce e angoloidi* rispettivamente *uguali e regolari* tra loro — dimostra come queste non possono essere in alcun modo più di 5, sulla base del fatto che la somma delle facce — intese come angoli piani — che contengono un angolo solido, deve sempre essere minore di 4 angoli retti, ossia minore di  $360^\circ$ . L'angolo di  $360^\circ$  che conosciamo come angolo giro, è infatti un *angolo piano*. Per fare solo un esempio a riguardo, non è così possibile costruire — dopo il *dodecaedro* con facce pentagonali — un sesto corpo regolare le cui facce sono esagoni regolari, dal momento che, accostando almeno tre di questi, la somma delle loro facce equivale esattamente a un angolo piano:  $120^\circ \times 3 = 360^\circ$ !

Ed è proprio a partire dai *cinque solidi*, attraverso la conoscenza approfondita delle opere dei due maestri greci, che il Rinascimento riprende e fa sua quella riflessione — rimasta in sospeso forse per troppo tempo — contribuendo con particolare vitalità e originalità, non solo al suo recupero ma anche alla sua successiva affermazione. Un rinnovato interesse quindi, che si manifesta fin dall'inizio attraverso una notevole produzione letteraria sull'argomento, compiutasi, da un lato, con la pubblicazione in latino di alcune delle più importanti opere del passato — come i *Dialoghi* di Platone, tradotti da Marsilio Ficino tra il 1462 e il 1468, o gli *Elementi* di Euclide, nella versione di Giovanni Campano, editi nel 1482 — e dall'altro invece, con la stesura di testi assolutamente originali. Tra questi, merita di essere qui ricordato il *Libellus de quinque corporibus regularibus* di Piero della Francesca (1415c.-1492), la seconda opera di carattere geometrico-matematico che il grande artista, in età ormai avanzata, compone e dedica, in questo caso, al duca Guidubaldo da Montefeltro. Oggetto di recenti studi e considerato oggi il primo trattato interamente

sviluppato intorno al tema dei *cinque corpi regolari*, il *Libellus* però — nonostante quanto si dichiara nel titolo — non si ferma alla trattazione dei soliti cinque solidi; da questi infatti si riparte per arrivare — modificando la loro forma — alla costruzione e alla definizione di *altri solidi* ancora, i cosiddetti *derivati*. Anche questi sono poliedri, ossia solidi geometrici definiti da più *facce*, la cui forma si ottiene tagliando — con piani e in punti opportuni — gli spigoli dei corpi regolari, asportandone quindi i vertici; il risultato è una nuova forma — più complessa della precedente — le cui facce sono sì *poligoni regolari*, ma *non uguali* tra loro, come invece lo erano nei solidi d'origine; per questo motivo si parla di *solidi semiregolari*. Ma la vera novità del *Libellus* — al di là degli importanti progressi compiuti nella materia affrontata —, quella che più di ogni altra cosa lo caratterizza rispetto alle trattazioni precedenti, si rintraccia in quel particolare atteggiamento — proprio dello studioso — che, legato alla nuova scienza del vedere, si andava definendo nel corso del '400 e secondo il quale, per conoscere davvero certe realtà — oggetti, macchine, processi — non era più sufficiente far ricorso soltanto alla parola, alla descrizione puramente letteraria. Da strumento descrittivo a strumento conoscitivo vero e proprio, il *disegno* comincia a essere considerato al pari dei saperi tradizionalmente riconosciuti.

E Piero, nelle pagine del *Libellus*, sembra dire la sua a riguardo, quando affianca alle complesse dimostrazioni scritte — completandole e arricchendole — i disegni tridimensionali delle figure solide studiate. Così, dopo secoli di silenzio, quest'uomo *studiosissimo* d'arte — *che si esercitò assai nella prospettiva ed ebbe buonissima cognizione d'Euclide, intanto che tutti i migliori giri tirati nei corpi regolari, egli meglio che altro geometra intese, e i maggiori lumi che di tal cosa ci siano sono di sua mano*, come racconta il Vasari nelle *Vite* — ripropone quelle antiche entità, *filosoficamente pensate e matematicamente proporzionate* (5), traducendole in una forma più attuale, nel

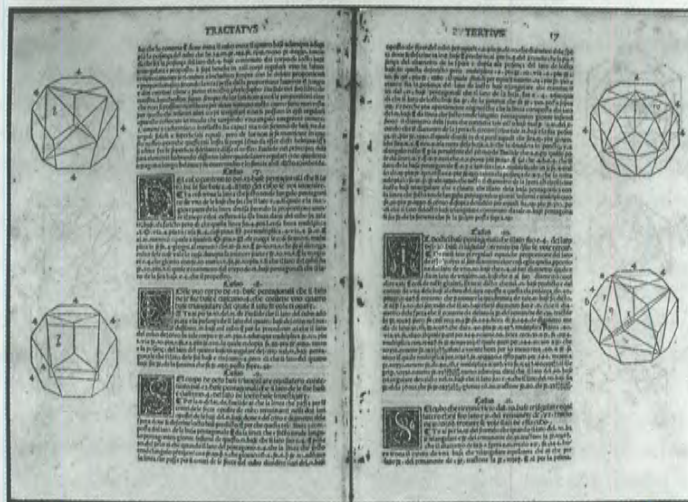
linguaggio sintetico e immediato delle immagini. Sì, perché rappresentare qualcosa significa prima di tutto renderlo visibile, e in conseguenza a ciò, in parte anche già comprensibile, dato che, come dice Fra Luca Pacioli (1445c.-1517) — il primo a riconoscere l'importanza del *Libellus*, alla cui diffusione contribuisce con la pubblicazione dell'opera nel 1509, attribuendosene però la paternità e dando così vita a uno dei casi di plagio più famosi di tutti i tempi! — *l'occhio esser la prima porta per la quale lo intelletto intende e gusta*, quando nel terzo capitolo del *De Divina Proportione* interviene in difesa della *prospettiva* in difesa del suo carattere scientifico, al pari delle altre arti liberali. Attraverso la prospettiva quindi — quando prospettiva è ancora *il modo di comprendere e organizzare il mondo fisico, dall'oggetto alla città, dall'elemento al tutto (...) l'astrazione formale, la convenzione che rende possibile riprodurre con esattezza la natura, e cioè ricreare la natura come natura artificiale* (6) — il Rinascimento, in quel particolare periodo che va dalla metà del '400 all'inizio del '500, sancisce il trionfo dei *poliedri*, proponendone un'articolata lettura. Si pensi così agli incredibili esercizi prospettici di Paolo Uccello, con i suoi *mazzocchi a punte e quadri e palle a 72 facce a punte di diamanti* (7), o ancora ai disegni già ricordati di Piero della Francesca, essenziali e rigorosi come teoremi geometrici, per arrivare alle affascinanti costruzioni e agli ingranaggi delle tarsie lignee, ornamenti e insieme emblemi di un'armonia superiore, nello spazio contenuto e raccolto di uno studio o di una sacrestia.

Figure belle e interessanti da vedere, ma anche da pensare; le stesse che, come si è detto all'inizio, hanno attirato e catturato la nostra attenzione; da loro, l'entusiasmo che ha accompagnato quasi costantemente *il nostro curiosare da non addetti ai lavori*. Un entusiasmo che si è però andato sgonfiando, quando — dando un'occhiata in giro — si è cercato di capire quale fosse l'interesse attuale — ammesso che uno ve ne fosse ancora — per queste realtà. Che cosa si è trovato? Due esempi davvero particolari: un con-



Il dodecaedro (*duodecedron planus solidus*) e la sua forma abscisa, troncata (in questo caso *vacua*); di entrambi questi solidi è possibile costruire la corrispondente forma elevata, nel primo caso mediante l'aggiunta di 12 piramidi regolari a base pentagonale, nel secondo caso invece con l'aggiunta di 12 piramidi regolari a base pentagonale e 20 piramidi regolari a base triangolare.





*Il dodecaedro e la sua forma:  
pivite pentagonododecaedrica su  
ematite proveniente da Rio  
Marina, nell'isola d'Elba;*

*modello ligneo di dodecaedro  
vicino al libro aperto degli  
Elementi, in un particolare del  
Ritratto di Fra Luca Pacioli e  
del duca Guidubaldo da  
Montefeltro di Jacopo de'  
Barbari;*

*come il cielo contiene tutti gli  
altri corpi così nel dodecaedro  
possono essere iscritti tutti gli  
altri poliedri regolari, qui in una  
pagina del Libellus de quinque  
corporibus regularibus di Piero  
della Francesca, pubblicato da  
Luca Pacioli con il nuovo titolo  
di Libellus in tres partiales  
tractatus divisus quinque  
corporum regularium;*

*il dodecaedro diventa un  
contenitore per la raccolta del  
vetro a Parigi, nel quartiere  
latino;*

*un omaggio alla Moka, da  
decenni emblema del made in  
Italy, in una interpretazione del  
designer Marc Newson, esposta  
alla Triennale di Milano nel  
1995.*



tenitore per la raccolta del vetro a Parigi, nel quartiere latino, e un omaggio alla Moka, con una strana costruzione fatta interamente da caffettiere, esposta l'anno scorso alla Triennale di Milano. Due dodecaedri, o meglio, due nuovi oggetti — oltretutto così diversi tra loro — che del *dodecaedro* sembrano mantenere appena la *forma*; come se di queste antiche entità — di cui si è provato a schizzare qualche tratto della complessa realtà — fosse davvero rimasto soltanto ciò che si vede, la forma appunto, quella cioè che al giorno d'oggi ci colpisce sicuramente più di ogni altra cosa. In questo senso si legga allora l'espressione proposta come sottotitolo — che non ha certo bisogno di ulteriori commenti — *belli ma ingombranti*, seguita subito dopo da un'immagine, forse un po' bizzarra, ma tutt'altro che fuori luogo rispetto alla riflessione fin qui svolta: *un solido* — in questo caso non ha molta importanza riconoscere quale esso sia — *che sta scomparendo, avvolto tra le fiamme*. Così, in maniera un po' provocatoria, si concludeva la proiezione di un breve audiovisivo con il racconto di questo percorso di ricerca; ma già da allora, la sensazione era che, nonostante tutto, ci fosse ancora qualcosa da dire, magari continuando a riflettere proprio sulla *forma*.

Si è provato allora a ripensare a un paio di queste figure, la *piramide* e il *cuo*, ad esempio; con tutta probabilità tra i solidi più conosciuti e riconoscibili addirittura dall'infanzia, quando cioè anche i giochi dei più piccoli hanno forme altrettanto *elementari*, come lo sono, tra l'altro, quelle dei *crystalli* di alcuni minerali (i cristalli del salgemma sono dei *cube*, quelli della fluorite, degli *ottaedri*), tracce a loro volta di un' *infanzia ben più remota*, quella cioè del nostro pianeta. Forse il segreto del loro fascino sta proprio qui, in questa *essenzialità*, che si manifesta, ma soprattutto si percepisce immediatamente nella *semplicità* e nella *regolarità* delle forme stesse. Una regolarità che si ritrova in natura, in vario modo e a diversi livelli, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande; dalle stelle di mare alle gocce di pioggia, dai virus alle galassie, tanto per fare qualche

esempio. È quanto affermano Stewart e Golubitsky, nella prefazione al loro recente saggio sul ruolo della *simmetria* nella formazione di queste regolarità; un lavoro che i due autori presentano come parte di *quel movimento importante che esiste da secoli: la ricerca di spiegazioni matematiche delle regolarità della natura* (8).

Già per Platone il mondo è il prodotto di un *Dio geometra*, che lo costruisce in tutte le sue parti sulla base di precise regole di carattere matematico; in quanto *cosmo* — ossia *ordine razionale* — il mondo non è quindi soltanto bello, ma anche *conoscibile*. E come le particelle atomiche che producono la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco (e di conseguenza tutte le cose da loro composte) hanno *forma geometrica* — la forma di quattro dei cinque solidi regolari — così, anche per Johannes Kepler (1571-1630), leggi semplici e immutabili devono governare, in tutti i suoi aspetti, l'intero sistema solare. In una tavola davvero interessante — difficile però da riprodurre — inserita nel *Mysterium Cosmographicum* pubblicato nel 1596, il grande astronomo tedesco — a quell'epoca ancora molto giovane — sintetizza questa concezione, *proponendo una specie di scatola cinese di solidi regolari come regola delle distanze* (9) dei pianeti dal sole. Tuttavia le proporzioni dell'*universo poliedrico, frutto di rapporti che esistevano presso l'Artefice Divino prima della creazione* (10), non corrispondevano con sufficiente esattezza alle distanze osservate. Kepler è probabilmente il primo dei moderni a sostenere che la *quantità* — o *grandezza* — è l'aspetto veramente conoscibile della realtà: *conoscere* significa quindi misurare, confrontare misurazioni. *Un'altra natura può essere interrogata da un'altra matematica* sostiene Hans Jonas nel 2° capitoletto — *Senso antico e moderno di una matematica della natura* — di un opuscolo dal titolo interessante *Dio è un matematico?*, quando dice che, agli albori della scienza moderna, si definisce un' *impostazione radicalmente nuova: Il moto diviene l'oggetto principale delle misurazioni in luogo delle proporzioni spaziali fisse (...) l'analisi del divenire sostituisce l'osservazione*

*dell'essere, e questo cambiamento è la causa dell'introduzione della geometria analitica*. E come le *forme che vengono studiate non sono più quelle delle cose così come sono, bensì quelle dei continui processi della natura*, allo stesso modo, tornando a parlare di *regolarità della forma*, in luogo della concezione classica — fondamentalmente estetica — di *simmetria* come proporzione, ossia *quel rapporto fra le diverse parti per cui esse si integrano in un tutto*, si fa strada un concetto più preciso di *simmetria*, matematico, di cui l'esempio più semplice e familiare è sicuramente quello di *simmetria bilaterale: quella simmetria tra destra e sinistra, così evidente nella struttura degli animali superiori, e in particolare del corpo umano* (11). Non più intesa quindi come una proprietà delle cose, precisa e definita in sé — un oggetto o ha *simmetria* o non ce l'ha — ma come una *trasformazione* in grado di spiegare, attraverso un modello matematico, il processo di formazione di certe regolarità della natura, che accomunano, come si è già detto, realtà apparentemente così distanti tra loro. *Dai cinque solidi regolari alle terribili simmetrie: un percorso avvincente tra scienza e visione del mondo*.

#### Note

- 1 GAMBA E., *Piero inventore dei poliedri come genere*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, Marsilio Editori, Venezia, 1992, p. 477.
- 2 PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1994, p. 1068 ss.
- 3 FRAJESI A., MACCIONI L. (a cura di), *Gli Elementi di Euclide*, Utet, Torino, 1970, p. 860 ss.
- 4 PLATONE, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1348 ss.
- 5 GAMBA E., *Piero inventore dei poliedri come genere*, cit., p. 477.
- 6 CIUCCI G., *Rappresentazione e spazio della rappresentazione*, in *Rassegna*, n. 9, 1982, p. 8.
- 7 VASARI G., *Le Vite*, a cura di G. Milanesi, I, Firenze, 1878, p. 205.
- 8 GOLUBITSKY M., STEWART I., *Terribili simmetrie. Dio è un geometra?*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, p. 44.
- 9 SELLERI F., *Fisica senza dogma*, Edizioni Dedalo, Bari, 1989, p. 56.
- 10 GAMBA E., *Poliedri e armonie cosmiche*, in *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, cit., p. 491.
- 11 WEYL H., *La simmetria*, Feltrinelli, Milano, 1962, pp. 9-10.

## L'éléphant à habiter

Marco Dezzi Bardeschi

*Publicato una prima volta in "Psicon" n. 7 (aprile-giugno 1976), l'ammirevole saggio di Marco Dezzi Bardeschi viene riproposto per Paesaggio Urbano.*

*Infatti, l'incredibile storia dell'Éléphant à habiter, che Charles-François Ribart progettò nel 1758 per essere collocato sulla sommità dell'Etoile di Parigi, si presta perfettamente ad essere assunto quale "simbolo di una ideologia dei simboli" (ci si perdoni il bisticcio di parole) dell'architettura. La singolare "macchina" che doveva espletare funzioni non solo monumentali-paesaggistiche, ma che doveva essere dotata di una perfetta credibilità funzionale è, in fatto, progettata nei minimi dettagli. Le sue colossali dimensioni ne avrebbero fatta una "meraviglia dell'assurdo", un'architettura dove tutte le concezioni che di lì a qualche tempo ossessioneranno gli architetti, codificati da decine di "manuali", vengono capovolte, abiurate in una animalesca quanto improponibile "regressione positiva".*

*È, in sostanza, la prima storia della ribellione del pensiero contemporaneo (altre meno eclatanti, certo, ve ne furono), all'architettura degli stereotipi; un mondo che sta cercando la propria "rigenerazione". Rileggiamone la storia attraverso le magiche parole di Marco Dezzi Bardeschi.*

*The remarkable essay by Marco Dezzi Bardeschi, published for the first time in "Psicon" n. 7 (Apr-Jun 1976) is reposed in the present issue.*

*For the unbelievable story of the Éléphant à habiter, planned by Charles-François Ribart in 1758 for the top of the Etoile in Paris, is the perfect "symbol of a ideology of symbols" in architecture. The peculiar "machine" was to fulfill not only a monumental-landscape role but also be thoroughly credible in terms of functional features. It was meticulously planned in every detail. Its enormous size would make it a "marvel of absurdity", an architecture where all concepts — soon to obsess architects while being codified in dozens of "handbooks" — were overturned, abjured in a sort of instinctual, as well as unlikely, "positive regression". It essentially represents the first among various, less conspicuous, tales of how contemporary thought defied the architecture of stereotypes: a world searching for its own "regeneration". Let us re-read its story through Marco Dezzi Bardeschi's magic words.*

La via maestra dell'iconologia che passa — a partire dal fortunato recupero del manoscritto di Horapollone (1419) — per il Valeriano (1) e poi via via per il Ripa (2), il Tipozio (3), il Maier (4), il Giarda (5), il Picinelli (6), fino al Boschi (7), al *Dictionnaire Iconologique* (8) e al Boudard (9), identifica costantemente nell'elefante l'attributo della Temperanza, della Potenza, della Munificenza, della pacifica superiorità e l'acclarato simbolo dell'Eternità: «l'elefante è molto nobile e illustre per una sua naturale munificenza, per la temperanza singolare, per la somma sua equità è noto e manifesto; e per essere quello che sommanente sfugge le pazzie, è nemico della parole vane, cultore della pietà, e celebre per la sua mansuetudine. Ha in horror la crudeltà altrui: si sdegna combattere con fiere di lui men gagliarde, né mai si incrudelisce nell'ira, ò da quella si lascia trasportare, se già non fosse à questa irritato da qualche iniqua acerbità, ò da qualch'enorme ingiuria. Ha finalmente un'ani-

mo regale in tutte le sue operazioni (per non voler qui racorre tutte le sua perfezioni)», ecc. (10)

Chi voglia divertirsi a decifrare tutte le possibili varianti combinatorie, nei motti e nell'emblematica barocca legati alla fortuna dell'animale, legga l'accurato regesto del Picinelli (cap. 22 del libro V) giuocato in prevalente chiave religiosa (come allegoria morale), sorprendente magazzino di "curiosità" (ma in questo senso è d'obbligo rifarsi ai bestiari medioevali); chi invece voglia sbizzarrirsi a caccia di stravaganze araldico-iconologiche consulti l'insuperabile repertorio iconografico del Boschi.

L'elefante, questo solitario colosso, enigmatico ed inusitato, ha sempre stimolato la fantasia dell'artista per lo stupore che ha accompagnato le sue storiche apparizioni spettacolari ed è subito entrato nel mito (non occorre ricordare Anibale) e nel collezionismo più "raffinato" (anche se ai nostri occhi assai pacchiano): già nel medioevo il duca di Ber-

ry aveva pure nel suo "tesoro" feticistico, fra gli oggetti più insoliti e assurdi (11), il suo bell'elefante imbalsamato e numerose sono le presenze artistiche del mastodontico animale "del quale niente maggiore e più mostruoso ha giammai la natura prodotto" (Valeriano) nelle opere architettoniche di ogni periodo.

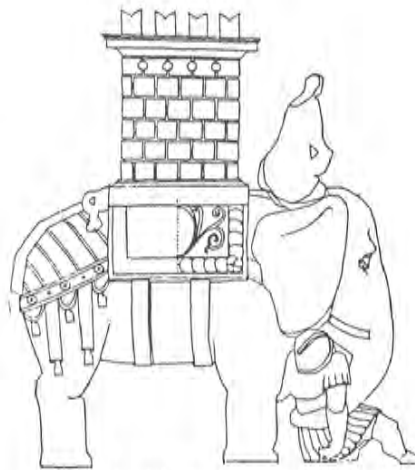
Con una autorevole fortuna critica che si è progressivamente venuta consolidando presso gli eruditi a partire dal cinquecento, la simpatia per il "nobile animale" fa sì che le sue chiamate alla ribalta si infittiscano (12) e si amplifichino fino a farsi, nella scena della cultura architettonica, presenze sempre più autonome ed eloquenti: il "dorsuario mostro" immaginato dal Polifilo (1499), l'*objet trouvé* inserito nel Sacrobosco di Bomarzo — da post-datare all'incirca al 1575 secondo Tafuri (13) —, lo stesso rinoceronte reggiobelisco (che il Valeriano affianca ed accomuna all'elefante) realizzato da Jean Goujon (14) per l'entrata di Enrico II a Parigi (1549) e così via. Un contesto d'impiego ancor più "congeniale" — considerato il "tema", non sembra eccessivo parlar di caso limite — può considerarsi l'assemblaggio accalcato di presenze zoo e biomorfe, radicalmente anticlassiche, che troviamo nell'"*idea decorativa per un camino*" proposta dall'estroverso Dietterlin (15) dove l'elefantino ingenuo goffo ed assurdo, così sovraccarico di trofei, di uomini, armi, bestie, parassiti, gualdrappe e attributi di vario genere, acquista il riconoscimento di centro effettivo, di motore inquietante dell'invenzione "curiosa". Un'allegoria materializzata con il sorriso sulle labbra, fra lo scherzoso e l'ironico è quella dell'elefante berniniano che sostiene l'obelisco di Minerva a Roma (16), alla quale sarebbe sotteso un complicato e profondo pensiero filosofico (con l'*agudeza* e gli orecchioni dello stemma che mimano quelli dello stesso pachiderma) e in cui già è anticipata quell'idea di elefante-fontana che più tardi ritroveremo in area germanica in una proposta (1712) di un convinto seguace del Bernini, Nicodemo Tessin il giovane, con il progetto per una duplice fontana per il *Karusellpassage des Hofstalls* a

Norrmalmstorg ed in area italiana (tanto per fare solo un esempio) nel monumento del Vaccarini nella piazza del Duomo a Catania.

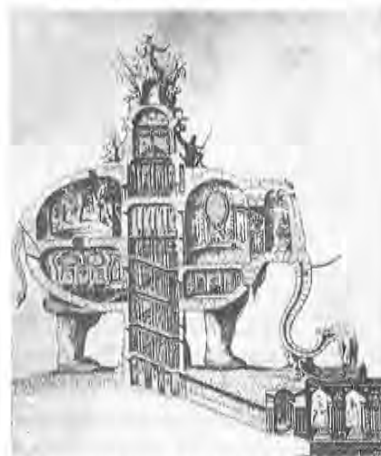
Ora accade che il realismo mimetico, freddo, fedemente restitutivo, perfino ovvio, se si vuole, s'incanta, per così dire, con il fuori-scala: con il *blow up* la stessa natura ingenua si trasfigura, acquista un sapore magico, un fascino iniziatico, esoterico e questo carattere tra il trasognato ed il rituale si accentua ancora con la desuetudine dell'immagine proposta. Quale "citazione" antropo e zoomorfa, riproposta in gigantografia, può allora meglio prestarsi ad evocare una "visita" tutta emozionale, a divenir pretesto e meta per una inedita e fiabesca *promenade architecturale* di un elefantiaco (alla lettera) colosso urbano?

Crescendo in dimensioni, ogni "oggetto" naturalistico acquista potenzialmente un proprio spazio "segreto", stimola cioè a vedere — come un giocattolo per grandi — come è fatto al suo interno, che cosa c'è dentro. Sia che si tratti allora di un singolare colosso di pietra da giardino come l'Appennino di Pratolino del Giambologna, il cui imprevedibile "corpo" — con i suoi tecnologici impianti e macchinari idraulici — era già stato visitato, descritto e schizzato da Schickard fin dal 1600 (17) o degli stessi resti in decomposizione dell'Elefante della Bastiglia "curiosati" nel 1832 da Victor Hugo, l'impressione che ne risulta è, ad un tempo, di fascino e di orrore, di attrazione e repulsa, di piacere e disgusto: l'elefante-caverna ha in sé, inevitabilmente "quelque chose d'une ordure qu'on va balayer et quelque chose d'une majesté qu'on va décapiter" (Hugo).

Per quanto ne sappia, nella cultura europea il prototipo più singolare di elefante padiglione abitato è rappresentato dal prodotto (datato) della lucida follia progettuale di un membro dell'*Académie des Sciences* di Béziers, di quel Charles-François Ribart, il quale aveva proposto nel 1758, per la sommità dell'Etoile e a coronamento di una impegnativa operazione di ri-disegno del parco, una sorprendente evasione onirica degna delle più prestigiose *Wunderkammern* barocche: un inimitabile "Kiosque à la gloire



L'elefante di Bomarzo  
dai "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura"  
di Roma, 1955



Prospetto laterale C.F. Ribart e sezione  
L'elefante abitato dell'Etoile (1758)

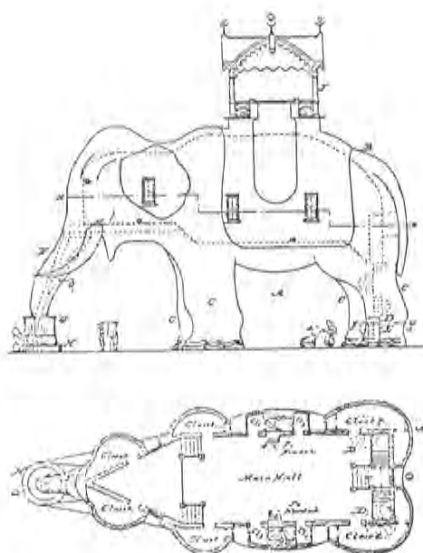
*du roi*" in forma di elefante (che avrebbe dovuto essere colato in bronzo) "au retour d'une conquête, richement harnaché, chargé des dépouilles de nos ennemis, et portant sur une espèce de tour au piédestal, la figure de Sa Majesté".

Le tavole che ce ne restano sono fra i prodotti più alti del "raptus" progettuale e dell'"invenzione" delirante, dove ciò che più sorprende è tuttavia proprio la lucida volontà costruttiva di perseguire un'idea "impossibile" seriamente portata, con puntiglio e ostinazione, a dare giustificazione e credibilità ad ogni minimo dettaglio: una monumentale scala-rampa elicoidale colonnata (sul modello accademico di quella bramantesca del Belvedere), si avvita nella pancia del pachiderma che viene così "lottizzato" a piani e a zone: sul davanti, tra le spalle, una sala molto spaziosa aperta su tre *cabinets* dei quali, quello centrale ad anfiteatro (ubicato nella testa del mostro) "a pour objet un trône superbe ed fort élevée" da utilizzare per l'amministrazione della giustizia o per assemblee, concerti, balli ed altre feste. "Così come le orecchie dell'elefante riflettono positivamente sull'orchestra in una sala da ballo — scriveva l'autore — delle opportune aperture munite di amplificatori avrebbero permesso di propagare lontano, per la campagna", il "sonoro" degli *happening* che avrebbero avuto luogo nella pancia del mostro paziente, mentre un ruscello, affiorante con impetuosità dal fondo di una roccia, prorompe dalla proboscide attraverso una specie di sifone e scenograficamente alimenta la vasca di una fontana all'esterno. Attaccato ferocemente l'autore dalla stampa (soprattutto da Fréron nell'*Année Littéraire*) come delirante visionario e come il codificatore di una mefitica antiarchitettura da pasticciere ("ce monument... n'est véritablement bon qu'à être exécuté en sucre pour garnir la boutique de quelque confiseur"), l'opulento sogno orientale si dissolse e la proposta venne rapidamente archiviata, come inaccettabile sfida al buon gusto. Eppure, a guardar la sezione, che alcuni anni fa Yvan Christ ha prescelto a copertina del suo fortunato *Paris des utopies* (18), questa insolita macchina ludica presenta ai nostri occhi molti motivi

d'interesse: alla convenzionalità dell'apparato in esterno si sarebbe infatti contrapposto all'introspezione, un itinerario davvero inatteso, sconvolgente, nel quale (come in ogni *boîte à surprise*), la rottura dei sistemi d'attesa era ottenuta col capovolgimento di ogni consueto parametro disciplinare (la rigida scatola stereometrica, la spazialità cubica, il riferimento obbligatorio agli ordini ed ai canoni della progettazione da manuale). L'esplorazione dell'*intérieur* avrebbe così trovato il suo epicentro non tanto nello spazio-ambiente pluriarticolato della sala del trono, quanto piuttosto nell'illusione totale della sala affrescata a bosco sacro (un paradossale "esterno" in un interno già in sé imprevedibile): il goffo elefantone, da banale soggetto ludico, si faceva in tal modo ironico strumento di sperimentazione psico-percettiva, insolita macchina di coinvolgimento e di rieducazione dei comportamenti spaziali.

L'architettura scavata delle origini (Banjam, Petra) o quella neo-cavernicola di André Bloch o di Kiesler, l'architettura "esistenziale" degli spazi primordiali di Leonardo Ricci (da Riesi alla *Casa Abitata*) o di Vittorio Giorgini (la sua casa Santarini non mimava proprio un elefante?); l'architettura della libertà di Bruno Taut o di Hermann Finsterlin. L'architettura emblematica e paradossale ad un tempo dei suggestivi colossi urbani che Gowan oggi spiritosamente e provocatoriamente ripropone in chiave zoo e antropomorfa — l'edificio-giraffa, l'edificio-maiale, l'edificio Frankenstein<sup>(19)</sup> — trovano in questo ottimistico elaborato di un accademico come Ribart, forse amareggiato, sicuramente emarginato in provincia a coltivare impossibili sogni di *révanche* architettonica, un parente prossimo a prima vista insospettato e sicuramente neppure molto gradito.

Il *locus* nel quale sopravviveva, fino alla Rivoluzione, il carcere scomodo della Bastiglia, costituisce uno dei privilegiati poli urbani per i quali passa il dibattito sulla ristrutturazione funzionale della *nouvelle ville* di Parigi. Che lo sterminato spazio riscoperto negli anni della Rivoluzione dal "piccone risanatore" in



J. Lafferty,  
*Building a Philadelphia, 1882*

uno dei punti-chiave della città-capitale stimolasse tecnici e politici a lasciare un'impronta soggiogante e "colossale", è praticamente scontato: omettendo di ripercorrere la contrastata storia della sua ridefinizione progettuale<sup>(20)</sup> basterà osservare che, in definitiva, con il cambio di committenza per l'architetto che progetta, non cambia molto il modo di affrontare il tema: l'enfasi monumentalistica dei Luigi e la *grandeur* di Napoleone imperatore producono esiti praticamente intercambiabili, tanto magniloquenti e retorici quanto visionari. L'esito finale, ottenuto attraverso un progressivo processo di *decalage* ideologico e di conseguente ridimensionamento dei programmi edilizi sarà guidato soltanto da "garbati" criteri di decoro urbano: il lucido, esaltato delirio progettuale del momento rivoluzionario produrrà alla fine solo una davvero insignificante fontana monumentale<sup>(21)</sup>.

Da quello che Hugo chiamerà ironicamente un alato "pensiero del Membro dell'Istituto Generale in Capo dell'Armata d'Egitto" si farà avanti dapprima (1806) l'idea di realizzare un arco di Trionfo alla gloria delle Armate Francesi, — poi di fronte alle critiche degli Intendenti secondo le quali una tale soluzione avrebbe potuto molto più congenialmente essere realizzata (e lo fu) all'*Etoile* — una

meno impegnativa "fontana monumentale". La sua simbologia? Naturalmente, "un éléphant chargé d'une tour et tel que s'en servaient les Ancien: l'eau jaillira de sa trompe" precisava Napoleone il 26 ottobre 1808 al ministro Crétet, avendo probabilmente presente il caso dell'elefante abitato proposto da Ribart sulla sommità dell'*Etoile* e comunque seguendo i suggerimenti di un fanatico orientalista come Denon, o piuttosto colpito — come vogliono alcuni — da un insolito orologio in bronzo dorato visto a Berlino. Per l'imperatore la presenza del "dorsuario" animale avrebbe così felicemente alluso (malgrado le feroci critiche di un architetto di razza come Fontaine, il quale rimproverava all'imperatore di avere riproposto per uno dei luoghi più cari alla memoria della Rivoluzione "l'immagine monstrueuse d'un éléphant") alle fortunate imprese orientali, alla Forza Invincibile, alla Temperanza, infine alla *Eternelle Supériorité* della Grande Nazione Francese proiettata verso il recupero di una mitomane dimensione millenaria. L'attualità del tema sulla scena urbana del resto doveva essere confermata, a renderlo meno insolito ai parigini, dalla presenza *in loco* dei relativi modelli viventi: i primi due esemplari di pachiderma (Hans e Marguerite, la quale ultima vi visse a lungo nella rotonda appositamente progettata da Molinos) fanno la loro comparsa stabile ai *Jardins des Plantes* fin dal novembre 1797. Se Cellerier dette il disegno dell'elefante, fu il più astuto Alavoine che finì per sostituirlo nella conduzione dell'opera<sup>(22)</sup>, giocando l'arma segreta (e sempre vincente) del "provvisorio", suggerendo cioè a Bridan di eseguire intanto sul posto un modello di legno al vero ricoperto di gesso: l'opera definitiva sarebbe stata poi, non appena possibile, realizzata con il bronzo colato — era l'Imperatore stesso a proclamarlo dal campo di battaglia, il 9 febbraio 1810 — con "les canons pris sur les Espagnols insurgés"<sup>(23)</sup>. Così nell'estate del '13 fu terminata la carpenteria armata in ferro e ricoperta di tela e gesso del *modèle colossal* al vero, alto dodici metri (ma con la torre l'elefante raggiunse un'altezza di tutto rispetto di diciotto metri e mezzo). Ce ne resta un di-



segno "ambientato" di Hervier (24). Naturalmente, anche questo progetto ambizioso e impegnativo al pari di tante altre megalomani iniziative dell'Imperatore (ricordiamo il monumento alla Riconoscenza del Moncenisio) non fu realizzato per il precipitare degli eventi, malgrado lo stesso Napoleone non l'avesse dimenticato quando nel 1814 (il 24 febbraio) tornava a solleccitarne imperiosamente l'esecuzione. Il modellone di cartapesta, con la Restaurazione, fu così smontato e ricollocato in un *hangar* vicino alla piazza in attesa di tempi migliori, che tuttavia mai vennero (25), finché, di questa putrescente carcassa biomorfa, si realizzò nel '46, il totale consumo fisico (26).

Ma intanto l'oggetto singolare era entrato se non proprio nel mito, nel *tour* turistico ufficiale prescritto dalle *Guide* (27), cosicché non pochi visitatori avevano potuto attardarsi, da Chateaubriand a Georges Cain (28), su questa invero singolare "curiosità" da manuale (29): fra essi un osservatore d'eccezione, Victor Hugo, ne riscopriva il fiabesco *intérieur*. Nella sua fervida mente quel bolso elefante della Bastiglia, concepito come semplice oggetto retorico in esterno, si animava, si veniva abitando di quel personaggio popolare di Gavroche che ne avrebbe amplificato la fama e la fortuna critica ben al di là del limitato orizzonte disciplinare.

Qui ovviamente non ci interessa tanto ripercorrere la pur istruttiva e paradossale vicenda di questo rudere pittoresco (30), rudere infestato dai topi, quanto reconsiderarne l'attitudine ad essere abitato, per il suo improgettabile spazio interno, fin da quando un guardiano ed un cane avevano realmente preso alloggio in una gamba dell'animale (31). Proprio questi sono i precedenti, ai confini fra realtà e immaginario collettivo, attraverso i quali Hugo rileggerà il Colosso come una sorprendente architettura di percorso, imprevedibile e precaria, particolarmente attratto dalla sua disponibilità ad un "uso" tutto particolare: "o inaspettata utilità dell'inutile! Carità delle grandi cose! Quel monumento smisurato, che aveva accolto un pensiero dell'Imperatore, era divenuto la scatola in

cui viveva un ragazzo".

Questo "ébouche prodigieuse, cadavre grandiose, ... sombre, énigmatique et immense" (32) all'esplorazione notturna, con "i quattro piedi uguali a colonne (che) segnavano nella notte un profilo sorprendente e terribile" metteva in evidenza (osservato come un rudere di un'antica grandezza che sarebbe sicuramente piaciuto a Volnev o a Mercier) il proprio progressivo stato di disfacimento biologico: "cadeva in rovina, ad ogni stagione e le pietre, che gli si staccavano dai fianchi, gli producevano nuove piaghe spaventevoli".

Il "monumento bizzarro, ormai cancellato dalla memoria dei parigini" è dunque visitato dallo scrittore proprio attraverso una di tali piaghe. E qui, per "una specie di buco nero", ha inizio un'avventura che lascerà ampie tracce nella storia della letteratura popolare (Collodi incluso); mentre il fragore dell'uragano si abbatte impietosamente sul dorso del Mostro ("mi diverto — dirà Gavroche — a sentir colar la caraffa lungo le gambe della casa") il pensiero di Hugo va alla gran botte di Heidelberg (quasi sette metri di diametro) e — omaggio d'obbligo — alla balena di Giona. Poi alla flebile luce d'una mobile candela e dei lampi abbaglianti del temporale all'immaginario visitatore che procede all'interno appare "in alto una lunga trave scura, da cui partivano a distanza uguale membrane massicce, armate, (che) figurava la colonna vertebrale e le costole; stalattiti di gesso vi pendevano come viscere, e vaste tele di ragno formavano dei diaframmi polverosi". Dalla ridecrizione esce così un allestimento virtuosistico, dove prevale l'assemblaggio (questa è vera architettura povera) fatto col *ready made* da giardino zoologico: "l'alcova era formata da tre pali piantati nel suolo, cioè nel ventre dell'elefante, due avanti, uno indietro, e riuniti da una corda alla cima in modo da formare un fascio piramidale. A questo fascio era attaccata una rete di filo d'ottone che avvolgeva interamente i tre pali. Un cordone di grosse pietre teneva ferma tutto intorno quella ramata, che non era altro che un pezzo di quelle reti di rame con cui si coprono le gabbie nei serragli delle bestie. Il letto di Gavroche era sotto quella ramata, come in

una gabbia. Quella era la cortina".

È molto probabile che l'episodio del pachiderma abitato da Gavroche, con la grande fortuna connessa alla divulgazione del romanzo dall'altra parte dell'Oceano, abbia riaccessò l'entusiasmo e la seria convinzione di un "inventore" americano (James Lafferty) il quale, esattamente vent'anni dopo, coronando il sogno di tanti visionari, progettava e realizzava a Filadelfia "un nuovo ed utile Perfezionamento per gli Edifici" che si affrettava a brevettare il 5 dicembre 1882 (n. 268.503): la sua idea elefantica consisteva nell'invenzione di un *building* a forma di animale "il cui corpo è diviso in piani e ripartito in stanze, gabinetti di decenza, ecc., mentre le gambe contengono le scale che conducono al corpo, e il sospendersi del corpo consente la circolazione dell'aria sotto di esso, l'intero congegno presentando una unica configurazione e producendo un edificio ben ventilato e illuminato" (33).

Il romantico ed inquietante "mostro, immobile, con gli occhi aperti nelle tenebre" di Victor Hugo, che "aveva l'aspetto di sognare come soddisfatto della sua buona azione, mentre riparava dal cielo e dagli uomini i tre poveri fanciulli addormentati" conosceva così una versione "positiva", razionalizzata ed igienista (brevettata con l'intento di riprodurla vantaggiosamente in serie): l'elefante diventava così, in area americana, un credibile modello di casa d'abitazione per la buona borghesia compiaciuta ed annoiata, in cerca di evasioni a buon mercato (quasi un frammento di una Disneyland *ante litteram*). Che poi il prototipo realizzato da Lafferty storicizzandosi a sua volta sia finito per ospitare oggi il solito ristorante caratteristico, alla stregua del classico finto veliero insabbiato alla foce di un fiume o ai bordi di un molo, rientra, mi sembra, nella regola del giuoco dell'uso per l'oggetto pittoresco e "curioso". Che poi un'ingenua architettura zoomorfa da giardino finisca per attirare la popolare evasione domenicale del turismo di massa ben sanno quegli acuti osservatori della contraddittoria società architettonica americana contemporanea, come Peter Blake o Robert Venturi, i quali si divertono a segnalare,



J.A. Alavoine,  
L'elefante della piazza della Bastiglia (circa 1809)

assieme agli orribili chiasmi "storicistici" del *Caesar Palace* di Las Vegas, la presenza di oggetti dalla smaccata simbologia gastronomica, autentiche tautologie architettoniche, come lo snack-bar-rosticceria a forma di bianco anatrocicolo abitato di Long Island<sup>(34)</sup>: gli architetti moderni — ha scritto Venturi — espungono l'ornamento dagli edifici, ma poi "essi nel loro subcosciente disegnano edifici che 'sono' essi stessi ornamento. Dando rilievo allo Spazio e all'Articolazione a scapito del simbolismo e dell'ornamento, essi hanno ridotto l'intero edificio ad una papera ("duck"). Hanno così sostituito all'innocente ed economica pratica della decorazione applicata su un involucro convenzionale, l'alquanto cinica e dispendiosa distorsione di progetto e di struttura per partorire un "duck"; mini e megastutture sono, per lo più dei "duck".

Oggetti pop siffatti, per i quali il *denotatum* architettonico coincide con la loro stessa funzione primaria, come direbbero i patiti della linguistica ("the duck is the special building that is a symbol") vanno comunque inseriti di diritto nell'esaltante filone dell'*imagerie* architettonica zoomorfo-pubblicitaria a grande scala. È appunto a questa ammaccata, globale *architecture of Persuasion* che appartengono, ad esempio, oggetti insoliti come la *Casa dei Cani* realizzata presso Laurel nel Maryland<sup>(35)</sup>. A questi esempi decisamente anticononici tra-

guarda con comprensibile curiosità e simpatia l'aggressiva esegesi innescata dallo spregiudicato e stimolante *Learning from Las Vegas*, tutto proiettato ad allargare i limitati orizzonti della precettistica progettuale tradizionale. Purché tuttavia si sappia fare sempre buon uso delle molle della critica: "il nostro punto di vista — conclude infatti (provvisoriamente) Bob Venturi — è che il contenuto dell'inconscio simbolismo che permea la corrente architettura moderna è del tutto sciocco: noi abbiamo disegnato papere morte ("the ducks dead")."

#### Note

1 La prima edizione in latino (*Hieroglyphica*, ecc.) è del 1566. Qui si è utilizzata la traduzione italiana del Padre Figliuccio senese: *I Ieroglifici ovvero commentarii delle occulte significazioni de gl'Egitij & altre Nationi composti dall'eccellente signor GIOVANNI PIERIO VALERIANO di Bellune; et de lui in cinquantaotto libri divisi, ne' quali, con l'occasione de' Ieroglifici, si tratta della natura di molti Animali, Terrestri, Marittimi e volatili, ecc.*, Venezia, Gio. Battista Combi, 1625; altra edizione latina: Francoforte, 1624 (con aggiunti i *Trattati de' Ieroglifici* di CELIO AUGUSTO CURIONE).

2 RIPA CÉSARE, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione*, Roma, 1593.

3 TY-POTII JACOBI, *Symbola Divina et Humana. Pontificum, Imperatorum, Regum. Accessit brevis et facilis Isagoge*, Praga, 1601-1603 (3 voll.); vedine ora anche la ristampa anastatica edita a cura dell'Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz., 1972.

4 MAIER MICHAEL, *Atalanta Fugiens*.

5 *Icones Symbolicae p.d.* CHRISTOFORI GIARDAE,

*Cler. reg. S. Pauli*, Milano, Bidellini, 1628.

6 *Mondo Simbolico o sia università d'impresce scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed erudizioni sacre e profane, studiosi diporti, dell'abate D. FILIPPO PICINELLI MILANESE, ecc.*, Milano, 1653.

7 *Symbolographia sive de arte symbolica, sermones septem aucoire R.P. JACOBO BOSCHIO e Societate Jesu. Quibus accessit Studio & Operâ Eiusdem Eylloge celebriorum symbolorum in quatuor divisa classes: sacrorum, heroicorum, ethnicorum et satyricorum bis mille iconismis expressa, praeter alia totidem ferme Symbola ordine suo susius descripta cum suis rerum, figurarum et lemmatum indicibus*, edita a cura dell'Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, 1972.

8 *Dictionnaire Iconologique ou Introduction a la connaissance des peintures, sculptures, medailles, estamps, ecc. avec des descriptions tirées des Poètes anciens et modernes*, M.D.P., Paris, 1756.

9 *Iconologie tirée de divers auteurs, ouvrage utile aux Gens de Lettres, aux Poètes, aux Artistes: et généralement à tous les Amateurs des Beaux Arts, dédié à S.A.R. l'infant d. Philippe, di F.B. BOUDARD*, Parma, Carmignani, 3 voll., 1759.

10 VALERIANO G.P., cit. alla nota 1, nel secondo commentario (*Dell'elefante e del Rhinoceronte*).

11 "Un'idra, un basilisco, un uovo che un abate aveva trovato dentro ad un altro uovo, della manna del deserto, un corno di liocorno, l'anello di fidanzamento di S. Giuseppe, noci di cocco, denti di balena e conchiglie dei Sette Mari" (U. Eco, cit. da B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1973, p. 123).

12 Il ricorso simbolico all'elefante tra i partiti decorativi di un contesto architettonico ha trovato il proprio congeniale campo di applicazione sarebbe interessante un tentativo di censimento del "genere" o come cariatide paziente (fin dagli esempi conosciuti di architettura romana classica, nella iconologia medioevale penso ai manoscritti, al trono di Canosa) e rinascimentale (nel tempio Malatestiano di Rimini ad esempio) o come fontana (penso alla testa di elefante che getta acqua nella fonte di villa Madama; vedi RAY STEFANO, *Villa Madama a Roma*, in *l'Architettura*, n. 161, marzo 1969).

13 TAFURI M., *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina edizioni, Roma, 1966; Tav. 244.

Fra i numerosi saggi di recupero critico del singolare complesso del parco di Bomarzo (ancora in cerca d'autore) segnaliamo l'analisi fattane da BRUSCHI A., ZANDER G., FASOLO F., BENEVOLO L. nei *Quaderni* dell'Istituto di Storia dell'architettura, 1955, nn. 7-9 e il successivo saggio di A. BRUSCHI, *Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane in Bomarzo*, in *Quaderni*, cit., 1963, nn. 55-60.

14 Vedilo di COLOMBIER P., *Jean Goujon*, Paris, Albin Michel, 1949. Tavv. I, VI.

15 DIETTERLIN W., *Architettura, ecc.* Norimberga, 1598, ora anche in edizione anastatica a cura di H. GERHARD EVERS, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt, 1965, Tav. 18.

16 FAGIOLIO M. e M., *Bernini introduzione al gran teatro barocco*, Bulzoni, Roma, 1967.

17 L'episodio è ricordato da BATTISTI E., *L'Antirinascimento*, Feltrinelli, Milano, 1969, che riproduce i disegni del viaggiatore tedesco.

18 CHRIST Y., *Paris des utopies*, Balland, Paris, 1970.

19 È difficile non consentire con la gustosa ironia di Gowan, quando scrive (vedilo in *Casabella*, 370, ottobre 1972) che il "divertissement" di riproporre come edifici per abitazioni ed uffici animali imbalsamati ed ingigantiti come nuovi colossi

urbani "all'inizio abbastanza astratto, acquistò simbolismo e significati estetici quando scopri che il maiale era la forma più funzionale (corpo grasso e zampe corte) ma che dovetti poi escludere perché sarebbe stato offensivo nei riguardi di creature più nobili".

20 Il problema della rimozione della fortezza della Bastiglia, ormai in disuso e praticamente inseribile, è già sul tappeto fin dagli ultimi anni del travagliato regno di Luigi XIV allorché si anticipano, con la ricorrente idea della demolizione, le prime grandiose proposte di nuova caratterizzazione funzionale e simbolica dell'area. Naturalmente i primi progetti si collocano all'insegna di una magniloquente apologia, quasi maestoso canto del cigno, della già scricchiolante macchina della monarchia.

Così quando l'ispettore ai monumenti Corbet proponeva la realizzazione di una piazza pubblica alla gloria del Re, prevaleva l'idea di erigervi una gigantesca colonna traiana, che riassume i fasti dinastici della casa reale: questo almeno era il senso delle proposte di De Chavigny (1789) e dell'incisore reale Gatteaux il quale disegnava, già fra i clamori della rivoluzione (o sorprendente ingenuità degli architetti!) una colonna di 300 piedi di altezza a simbolizzare con un fascio formato da 89 lance l'unione dei dipartimenti francesi sotto l'*autoritas* regale (la statua di Luigi XVI ne avrebbe segnato il superiore suggello).

Con la Rivoluzione la Bastiglia svolgerà un ruolo privilegiato nella storia della rivendicazione collettiva e della riappropriazione proletaria della città. Sarà in particolare proprio la presenza in essa, fra i rarissimi prigionieri, di un ospite d'eccezione come De Sade a contribuire all'istigazione popolare alla presa della fortezza. Il governatore, de Launay, com'è noto, fece trasferire De Sade a Charenton con ordine reale nella notte tra il 3 ed il 4 luglio dopo che il Grande Dissacratore, in evidente stato di agitazione per la Rivoluzione che si preparava, si era messo ad urlare ("qui sgozzano i prigionieri, liberateci!") nel tubo di latta ad imbuto che gli serviva per espellere i rifiuti ed a gettare dalla finestra appelli scritti nei quali descriveva efficaci particolari (inventati naturalmente), delle torture subite dai prigionieri.

Da questo momento si accelerano i progetti di demolizione del sopravvissuto bieco simbolo oppressivo del potere poliziesco dell'"ancien régime", "à fin de transformer" — così tuonava Belanger — "ce sépulcre vivant en un monument de la liberté". La gara di emulazione che ora nuovamente si scatena fra gli architetti registra stavolta la proposta di erigere un obelisco con le pietre provenienti dalla demolizione del monumento (quelle stesse che peraltro erano immediatamente entrate nel raffinato mercato dei souvenir d'amatore per merito di un imprenditore astuto come Palloy, il quale le aveva vendute ad una ad una, scolpite a replicare altrettanti modellini in miniatura della fortezza distrutta corredati da iscrizioni patriottiche).

Naturalmente le proposte più impegnate, elaborate, per così dire, dalla parte del proletariato, si concentrano in un periodo di pochi anni caldi, ma oltre ad una splendida sagra votiva d'occasione, ispirata da David con l'indiscutibile patrocinio culturale di Boullée non ci sarà spazio per realizzare una soluzione a lunga durata (al momento rivoluzionario sono più congeniali i festival collettivi, gli effimeri popolari che i mausolei).

Più tardi (1791), mentre l'architetto Cathala progettava ancora per la piazza una sistemazione tutta boulléiana con "une colonne au centre semblable à celle de Trajan à Rome" mentre Legrand e Molinos proponevano un obelisco su di un tem-

pietto circolare contornato da un peristilio di colonne doriche (al centro avrebbe trovato degna sistemazione il busto di Mirabeau), si cominciava a far strada l'idea più realistica di realizzarvi una fontana (pur sempre monumentale) per pubblico decoro e utilità. Ed era in tale spirito intanto che il 10 agosto 1793 vi si commemorava la "liberazione", realizzando un allestimento insolito e spettacolare (sostanzialmente un effimero di prova), mediante il quale si celebravano i beni di una generosa Natura ermetico-iniziativa, dispensatrice di copiosi doni simbolici, figurata da una statua all'egizia la quale "de ses fécondes mamelles, qu'elle pressera de ses mains, jaillira avec abondance l'eau pure et solitaire dont boiront tour à tour les quatre-vingt-six commissaires des départements". Per De Sade alla Bastiglia si veda il *Repertoire ou Journalier du château de la Bastille à commencer le mercredi 15 mai 1782*, edito in parte da Alfred Bégis nella *Nouvelle Revue*, novembre-dicembre 1882 e citato nel celebre saggio di Guillaume Apollinaire (ora riedito in: *De Sade, Aline e Valcourur*, Sugar, Milano, 1968).

Sulla realizzazione della fontana alla "Natura" oltre i fondamentali saggi di LANKERT K., *Der Tempel der Vernunft, unveröffentlichte Zeichnungen von Boullée*, Basel, Stuttgart, Birkhäuser, 1968 e di BALTRUISATIS J., *La quête d'Osiris, essai sur la légende d'un mythe: introduction à l'égyptomanie*, Paris, Olivier Perrin, 1967, vedi direttamente il relativo carteggio manoscritto alla Bibliothèque d'Art et d'Archéologie di Parigi (cartone 65, dossier III).

21 La vicenda è riportata da LEDOUX-LEBARD G., *Les projets de fontaines pour la place de la Bastille et la fontaine à l'éléphant*, in *Archives des arts français*, numero monografico sul tema "Les Arts à l'époque napoléonienne". De Nobele, Paris, 1969, pp. 27-56. Ma rimando anche a LANZAC DE LABORIE, *Paris sous Napoléon*, Plon, 1905, t. II, pp. 257-262 ed in particolare a G. MAUGIN, *Projets de fontaine pour la place de la Bastille sous l'Empire*, in "Revue de l'Institut Napoléon", 1939, n. 8, pp. 247-249, oltre allo stimolante CHRIST Y., cit., dal quale sono tolte alcune immagini che illustrano il presente saggio.

22 La prima pietra della fontana monumentale fu posta il 2 dicembre 1808, anniversario della battaglia di Austerlitz: ce ne resta, all'*Archive Conservation du Louvre*, l'iscrizione su una targa metallica: "Le 11 décembre M. DCCC. VIII; Vème année du règne de Napoléon le Grand / Empereur des Français, roi d'Italie / Protecteur de la Confédération du Rhin / Toujours victorieux / une fontaine publique a été fondée / sur les ruines de la Bastille. / Le canal de l'Ourcq lui fournit ses eaux / après avoir traversé une partie de la grande cité / ecc."

23 Sarebbe già di per sé interessante la storia (autonoma) dei sette modellini eseguiti in piccolo (da Montony e Bridan), su uno dei quali si fece una prova di bronzatura e di doratura. Di essi se ne sono ritrovati finora solo due al Musée Carnavalet.

24 Il modello al vero fu eseguito da Ballu sotto la direzione degli scultori Bridan e Montony e dell'architetto Alavoine. Il 25 settembre 1813 Bridan ebbe l'incarico, dopo una violenta polemica con Montony, di fondere l'elefante in bronzo in un solo pezzo di 17.000 Kg. Il disegno di Hervier è al Cabinet des Dessins du Musée du Louvre.

25 Dopo il 1825 si incaricava Alavoine di fare nuovi progetti per la piazza basati sul presupposto di accantonare (anzi di rimuovere) lo scomodo elefante: al suo posto sarà prescelta — singolare anticipazione del trionfo dell'Accademismo eclettico — una statua colossale della "Ville de Paris", contornata da quattro grandi fiumi, fusi in

metallo. Nel '29, rimasta senza esito la proposta di un artista (Poète) di realizzare il colosso in un getto di 4 mm di spessore, si bandisce un concorso per le statue della città, poi la Direction des Travaux de Paris (8 ottobre 1830) torna alla primitiva idea, emblema di potenza e di forza nazionale, e si apre una sottoscrizione (1831) su proposta di Hervier, finché Luigi Filippo taglia corto alle discussioni decretando che al suo posto sorga un monumento funerario (la colonna di Luglio appunto) alle vittime delle tre giornate: la tormentata storia (quarantennale) delle proposte si conclude così con il trionfo dell'antirivoluzione (e la colonna sarà terminata nel '40).

26 L'elefante fu demolito, ormai putrefatto, per motivi d'igiene il 2 luglio 1846.

27 Il colosso poteva essere visitato con l'autorizzazione del Conservatore dei Monumenti; ce ne resta il pittoresco "reportage" della visita di un inglese: DUBBIN F., *Voyage bibliographique archéologique et pittoresque en France*, trad. di CRAPELE G.A., Paris, 1825, lettre XXIII, pp. 55-56.

28 CAIN G., *Coins de Paris*, con prefazione di SARDOU V., Paris, 1907.

29 Perfino la splendida copertina delle edizioni delle fiabe di Lafontaine, disegnata nel '38 dal prestigioso Grandville, con i due elefanti che alimentano una fonte e sostengono il busto dell'autore, sembra una memoria della sfortunata vicenda dell'elefante della Bastiglia. Vedi le *Fables de Lafontaine*, édition illustrée par J.J. GRANDVILLE, Paris, Fournier et Petrotin, 1838 (ora anche in *Grandville, das gesamte Werk* einleitung von G. SELLO, Rogner & Bernhard, München, 1969).

30 L'attributo di "pittoresco" per il colosso è già nelle relazioni tecniche e nei giudizi dei contemporanei: "Lorsque dans la sculpture on dépasse certaines proportions — così si esprime nel '30 la Direction des Travaux de Paris —, le beau consiste, ce me semble, moins dans l'élégance que dans la grandiose des formes. Au surplus, le colosse de l'éléphant chargé d'une tour et recouvert d'une niche harnais seyait d'un effet très pittoresque".

31 Già nel '27 ai residenti della zona che ne chiedono la demolizione perché vi trovano rifugio persone indesiderabili, il Municipio replica che un guardiano (certo Levasseur) è alloggiato col suo cane in una gamba dell'elefante (vedi ESTRÉE P.D., *Le concierge de l'éléphant*, La Cité, 1918, p. 44).

32 È questa la didascalia di una stampa dell'elefante della Bastiglia presentata alla mostra *Les Misérables* alla casa di Victor Hugo, Paris, 1963, n. 248-252 del catalogo.

33 Il testo che accompagna il brevetto di James V. Lafferty, steso alla presenza dei testimoni (John A. Wiedersheim e A.P. Grant) con i relativi disegni (un prospetto e due piante) è stato recentemente pubblicato dalla rivista *Perspecta* di Yale (n. 12, 1968) e in parte da *l'Architettura* (n. 170, dicembre 1969).

34 *The Long Island Duckling* citato per la prima volta da BLAKE P., *God's Own Junkeyard; the Planned Deterioration of America's Landscape*, New York, Holt Rinehart & Winston, 1964, è stato ripreso (come pretesto per intesservi un discorso criticamente più organico) da SCOTT BROWN D. e VENTURI R. (*On Ducks and Decoration*) in *Architecture Canada*, novembre 1968 ed infine ancora in VENTURI R., SCOTT BROWN D., IZENOUR S., *Leaving from Las Vegas*, the MIT Press, Cambridge, 1972, dal quale ultimo sono estratte le citazioni.

35 La "casa dei cani" realizzata nel Maryland, Highway n. 1, presso Laurel (One-Sport Flea Killer) è stata pubblicata in *Architecture plus*, agosto 1973, p. 72.

## Parigi capitale: i simboli e i sogni di un mito del Settecento europeo

Daniela Galligani

*Appartiene alla cosmogonia del secolo dei Lumi la costituzione, o almeno il rafforzamento, del mito della città: città-mito messa in scena, da un lato, dai numerosi romanzi, trattati, guide che si susseguirono prima e dopo la Rivoluzione; capitale cosmopolita, dall'altro, disegnata e progettata in occasione dei numerosi concorsi artistici che sbocciarono nel 1794.*

*Entrambi, sia la parola che il disegno della città, proiettati a costruire il "luogo" per eccellenza della "felicità", realizzata attraverso il recupero degli ideali antichi, fondati sull'uguaglianza, sull'ordine, sull'armonia, i soli capaci, forse, di cancellare i sanguinosi eventi della Rivoluzione.*

*Ma entrambe, la città raccontata come la città disegnata, saranno destinate ad appartenere ad un immaginario utopico, che, per aver rimosso ogni preciso confronto con il reale, finirono per essere il simbolo mesto di un universo "virtuoso" quanto irrealizzato.*

*The appearance, or at least the strengthening, of the myth of the city belongs to the cosmogony of the Enlightenment. The city seen as a myth, in a number of novels, treatises, guides, published before and after the Revolution. And also the cosmopolitan city, designed and planned in view of the many artistic competitions flourished in 1794.*

*Both the word and the plan of the city, aimed at building the epitome of the "site of happiness", through the recovery of ancient ideals based on equality, order, harmony — perhaps the only ones capable to erase the bloody events of the Revolution.*

*Both the city narrated and the city designed, will in fact belong to a utopian imagination and, having removed any sound reference to reality, they are to be the gloomy symbol of a "virtuous" and unaccomplished universe.*

Romanzi, trattati, guide sono le cernici, talora difettose, che, nell'età dei Lumi, prima e dopo la Rivoluzione, raccolsero e "misero in scena" il mito di Parigi, l'idea di una capitale cosmopolita e destinata ad essere "felice". Un mito peraltro alimentato dai concorsi artistici che sbocciarono numerosi nella primavera del 1794: vero e proprio laboratorio per una nuova architettura di utilità pubblica, che tentava di coniugare le istanze e le eredità rivoluzionarie con il recupero, la "citazione" e l'assunzione degli ideali neoclassici.

Verso l'anno II (1794), l'ordine, l'«arché» sono i vetusti segni a cui l'immaginario post-rivoluzionario faceva appello, nella speranza di ricostruire un ordine "nuovo", capace di cancellare i sanguinosi avvenimenti della Rivoluzione.

Non poteva dunque non appartenere a quell'epoca l'affermazione utopica di una omologia non impossibile, quella che avrebbe dovuto instaurarsi tra il ritmo, la misura dell'antichità e la realtà del quotidiano. E il cerchio (cfr. J. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*) è la metafora, lo spazio neutro di questa identificazione "sognata" tra omogeneità sociale e uguaglianza civile.

Purificazione della realtà, valorizzazione della politica, tensione verso il su-

peramento dell'ambivalenza tra principi e valori (cfr. J. Starobinski, *Les emblèmes de la raison*) sono solo alcuni dei "tratti", dei percorsi che si congiungono nell'idea della "città" post-rivoluzionaria. Non a caso, dunque, è soltanto verso la fine del XVIII secolo che, in Francia, la città comincia a dotarsi dei contorni necessari a garantirsi un'esistenza autonoma.

Sostituendosi al "locus amoenus", rinunciando ad un'idea di natura rassicurante che le permetteva di "essere contemplata", la città, raccontata nei romanzi di fine secolo, comincia timidamente ad assumere un ruolo autonomo negli intrecci, nell'economia delle narrazioni, preparando uno degli esiti cui approderà, più tardi, tra il XIX e il XX secolo: «monstre merveilleux», solo allora, la città di Hugo, di Balzac, di Nerval, sarà sia il "soggetto" che enuncia e "denuncia" i mali di cui soffre; sia il luogo dello *spleen*, dei piaceri dei rimorsi: solo allora, l'erranza, la contemplazione stupita degli spazi, la ricerca del proprio io, assumeranno una valenza estetica, sostituendosi all'atto predominante dei primi testi settecenteschi, ove ciò che emergeva era la descrizione neutrale dell'"attraversamento" della città.

### Raccontare la città

Fin dall'*Histoire philosophique et politique des deux Indes* di G. T. de Raynal (1770) al *Censeur au voyage sentimental autour du Palais Royal* di A. de Rosny (1802), nella letteratura del XVIII secolo si assiste ad una ricca fioritura di romanzi di viaggio in cui, sull'attenzione verso i luoghi, prevale già una forte spinta moralizzatrice.

Non a caso, un'opera più tarda di A. de Rosny, *L'Histoire secrète d'un écu de six livres transformé en une pièce de 5 francs contenant [...] sa resurrection et sa métamorphose sous le Consulat de Bonaparte* (1804) offre una sintesi particolarmente riuscita di una scrittura che si snoda tra la critica dei costumi, il discorso storico, l'inventario dei luoghi e delle etnie. Ben diversa, e più polemica, è la rappresentazione di Parigi tracciata nel *Voyageur sentimental en France sous Robespierre* di Vernes, un romanzo contro-rivoluzionario in cui Parigi (cfr. chap. I, II: *La Métropole*) è il centro del testo, simbolo del Terrore, arena insanguinata dai suoi tragici effetti.

Sarà solo in epoca postrivoluzionaria che la scrittura del viaggio, la rappresentazione dell'attraversamento della città, acquisirà i caratteri pacificatori e rassicuranti propri delle guide e dei trattati. La neutralità cui alludono quei testi coincide sia con la neutralità che appartiene al "popolo", nominato ma lasciato nell'indeterminatezza; ed avvolge, e si trasferisce, anche alle "guide" che accompagnano il viaggiatore o il lettore di quegli immaginari attraversamenti, qualunque fosse il loro ruolo, di testimoni, di commentatori, o di spettatori (cfr. lo «spectateur» o lo «hibou» delle *Nuits parisiennes* di Rétif de la Bretonne; o il progressivo ma mai totale «effacement» cui si sottopone il "narratore onnisciente" del *Tableau de Paris* di L.S. Mercier).

E così, come avviene per l'architettura, per i progetti cui si è accennato, anche nella prosa, lo sguardo proiettato sul mondo esterno dovrà essere ugualitario, democratico, regolamentato da una rinnovata attenzione per l'isonomia.

Tale obiettivo è facilitato dal modo con cui è costruita la magnificenza del-

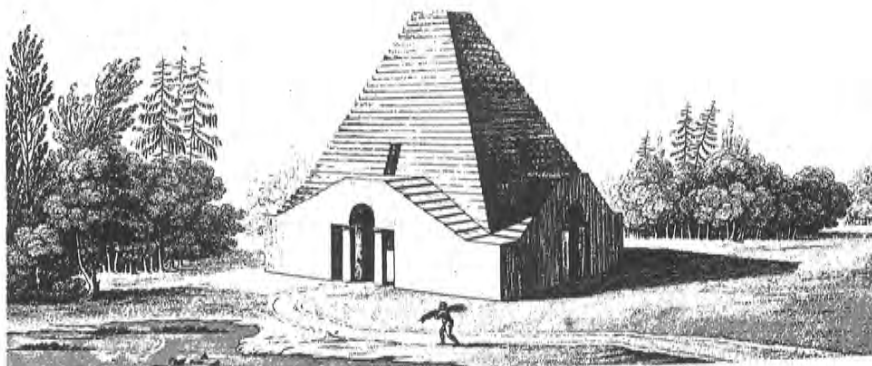
la città di "carta": l'uso del «tableau», come nel caso del *Tableau de Paris* di L.S. Mercier, implica una narrazione per blocchi, in cui il tempo e lo spazio sono sottoposti ad una segmentazione tassonomica che, a sua volta, segmenta anche i luoghi della città, impossibilitati a convergere in un *unicum* urbano, costretti come sono ad esibirsi come "parti" di un "tutto" sfuggente, o come elementi — anfiteatri, circhi, piazze, edifici — dotati ognuno di una funzionalità propria e specifica.

L'indebolimento degli intrecci, la rarefazione delle allusioni a fatti realmente accaduti sono favoriti da una dilatazione delle descrizioni, che sono sempre meno delle interruzioni e delle sospensioni della temporalità narrativa e diventano sempre più la nervatura del testo.

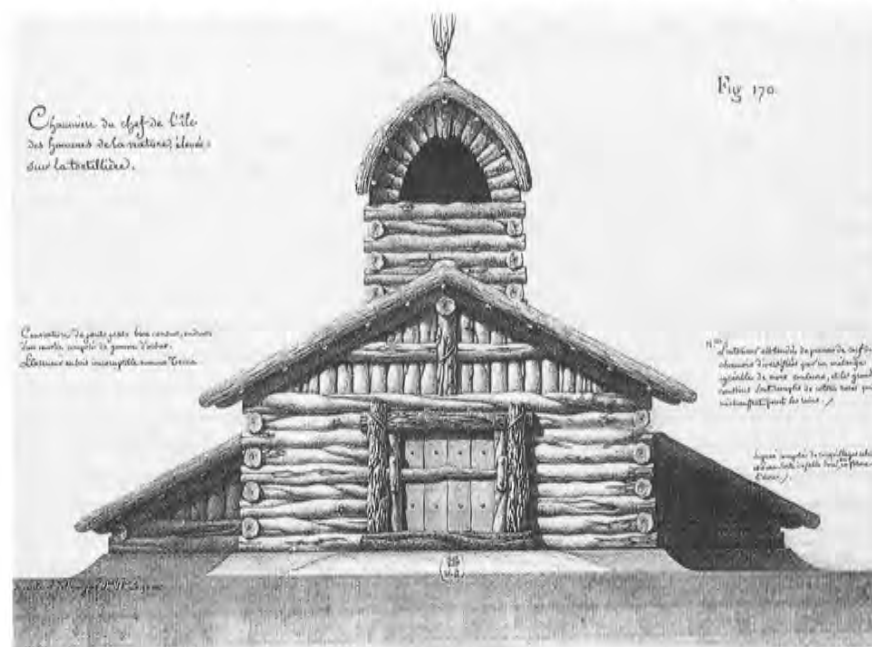
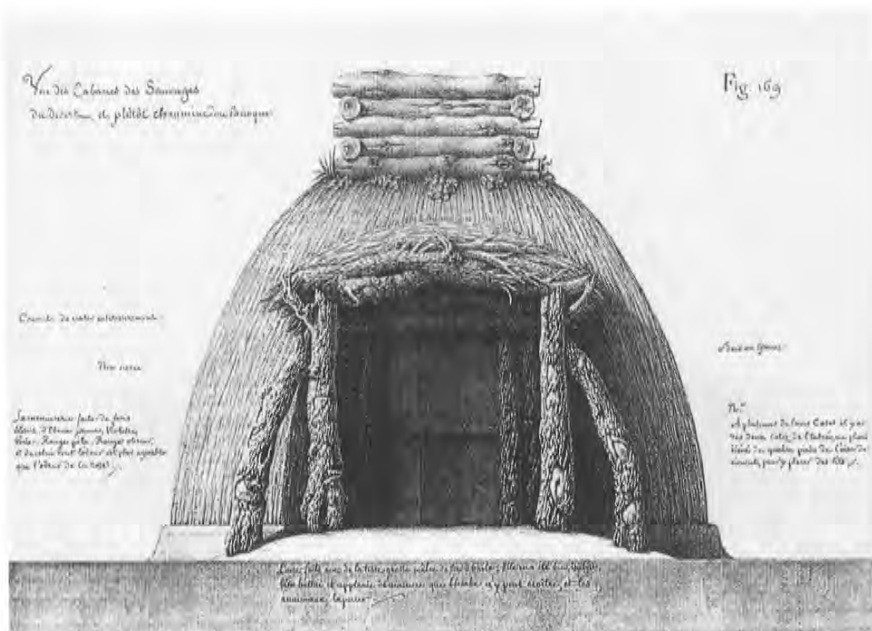
Parallelamente, il narratore rinuncia via via a farsi carico della propria parola, per offrire piuttosto una sorta di fotografia di ciò che è l'"esterno"; di conseguenza, il racconto evenemenziale diventa sempre più un racconto-guida, che conferisce alla forma della sua testualità soltanto il ruolo di "mostrare", esplicitamente, ma senza commenti, gli oggetti, le istituzioni, collocati in uno scenario che rinuncia progressivamente alla ricostruzione di una città collocata in un sistema urbano, a vantaggio di una città che è simbolo e metafora, proprio come in una messa in scena teatrale, dei singoli *topoi* che la costituiscono. Ossia, la città, in quei romanzi, diventa sempre meno un modello ideologico, polisemico, e sempre più un oggetto topologico.

Questa specie di transizione è esemplificata, soprattutto dopo Termidoro, nella trasformazione del romanzo di costume al romanzo-guida e ha una sua efficace rappresentante in Philippe Caraccioli, autore di due romanzi emblematici, composti a pochi anni di distanza l'uno dall'altro: *Diogène à Paris, des rudes censures, des Deceptes, des exemples de l'homme vertueux* (1787) e *Paris, métropole de l'Univers* (1802).

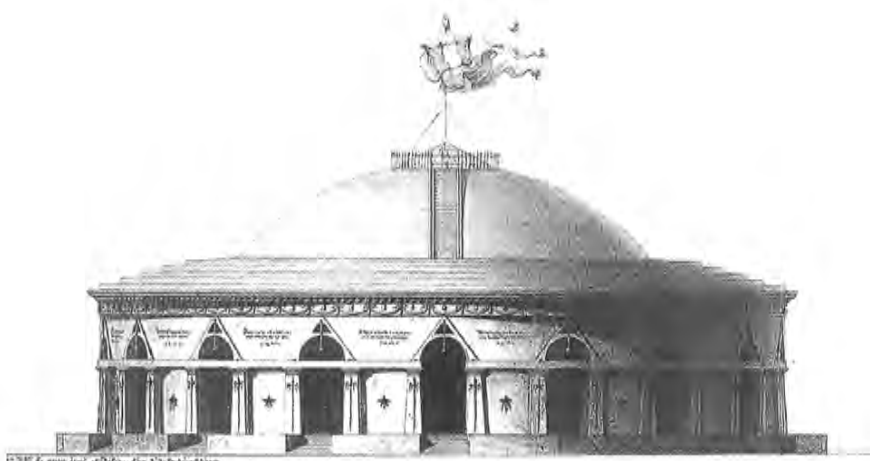
Fin dal primo romanzo, l'autore, come molti altri dello stesso periodo, utilizza l'allegoria come mediazione discorsiva per "rimuovere" la Rivoluzione incombente: lo scrittore non si schiera né



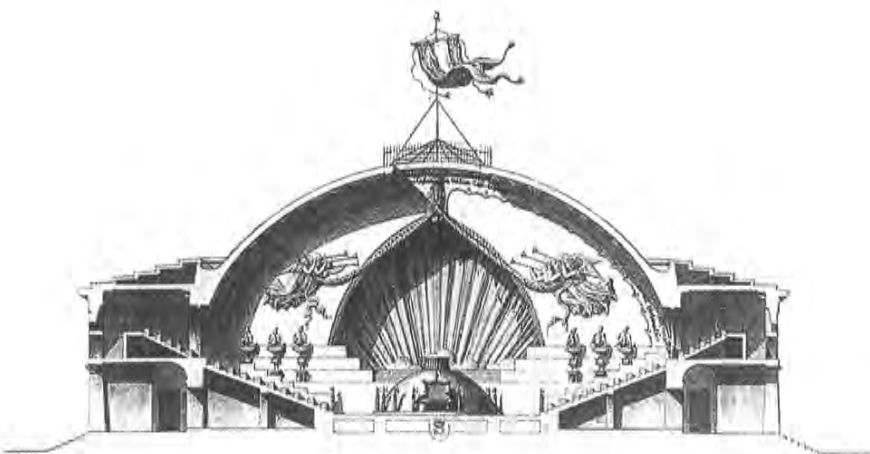
Da: Vidler Anthony, *Ledoux, Paris, Hazan, 1987*



Da: Dubois Philippe, *Jean Jacques Leque, une énigme, Paris, Hazan, 1987*



Elevazione principale del Monumento.



Interno del Monumento.

1795 (laques, marbre, stucchi, bois de sculpture)

Da: Dubois Philippe, Jean Jacques Leque, *une énigme*,  
Paris, Hazan, 1987

dalla parte del re né dalla parte del popolo, limitandosi a fare deboli accenni alle disfunzioni di uno Stato in sfacelo, colpevole delle condizioni desolanti delle prigioni e della povertà visibile che si è impossessata della capitale. Questi romanzi rifuggono dal creare delle isotopie narrative, dei "centri" di senso, sicché lo sguardo del narratore e del lettore si sofferma ma non si attarda su quelle «specie di maniaci» che «a Parigi procuravano delle illusioni», su «usurai», «impostori» di ogni tipo indegni di abitare la capitale dei francesi. Da qui l'appello di Caraccioli, che auspica che le strade siano allargate, siano costruite nuove case, vengano demolite quelle ormai decrepite; siano dunque avviati i procedimenti necessari per "abbellire"

e rendere vivibile Parigi, nell'auspicio che "una grande piazza" sia il segnale di una città rinnovata, poiché soltanto la «ville spacieuse» potrebbe essere la città purificata da ogni "apatia morale", dai poveri e dai mendicanti, dagli ospedali fatiscenti e dagli ospizi malsani.

È un percorso verso la bellezza, quello auspicato da Caraccioli per la capitale, che trova la sua apoteosi nel testo del 1802 (*Paris métropole de l'univers*), ove è descritta una Parigi cosmopolita, che individua nel Louvre e nelle sue gallerie l'emblema della bellezza, la quale, dalla capitale, si "allunga" nei singoli quartieri, ormai riconquistati alla calma, al senso della religiosità e della serenità. Gli orrori di ieri sono cancellati dalla magnificenza e dall'armonia degli spa-

zi, abitati da cittadini che hanno riscoperto la purezza dei luoghi.

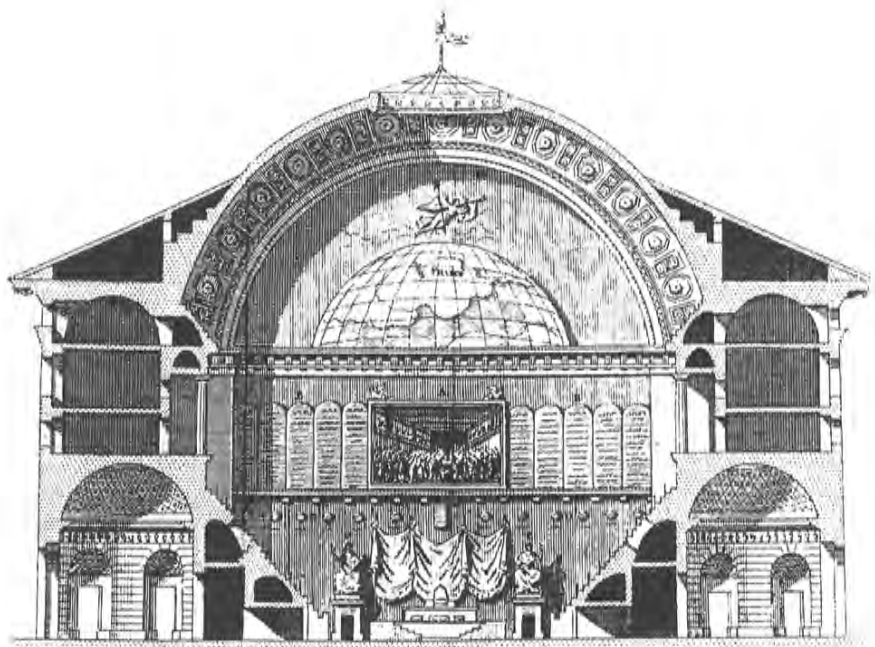
Il prevalere dello "sguardo" sul "commento" diventa ancora più netto in un testo dell'An IX, il *Manuel du voyageur à Paris contenant la description des spectacles, manufactures, établissements publics, jardins, cabinets de curieux, foires et marchés*, scritto da Mercier de Compiègne, il quale elimina in modo ancora più netto di Caraccioli la presenza del "narratore-testimone" o della "guida": gli spazi in cui si dipanano i percorsi del *Manuel* sono dei puri informanti neutri e il discorso che predomina qui è puramente descrittivo, volto a "mostrare" attraverso la rappresentazione, piuttosto che a "persuadere" attraverso la parola. La spazialità del testo e dei luoghi non è costruita per estensione ma per enumerazione: sono gli "oggetti" degni di essere visitati o contemplati — Musei-Biblioteche-Edifici — che costruiscono uno spazio, logico ma fittizio, della realtà.

Perciò, nel *Manuel*, gli edifici pubblici, le case, i licei, enumerati senza un ordine prestabilito sono "visti" prima ancora che descritti; solo la necessità di comprimere in un unico volume la descrizione di Parigi, per farne un effettivo "manuale portatile" impose all'autore di fornire ai viaggiatori le "istruzioni" più interessanti.

La "chiusura", che tanto aveva condizionato l'immaginario romanzesco dei principali scrittori del Settecento, da Laclos a Sade, lascia il posto ad un'"apertura" che mima quella determinata da uno spazio paradigmatico, orizzontale, completamente virtuale.

La città, dunque, perde via via la sua valenza di luogo storico per diventare "archetipo architettonico" della memoria occidentale. Nelle città ideali alla Boullée o alla Ledoux, non avranno più nessuna legittimità i viaggiatori-testimoni o gli "spettatori" abituati a trasferire le loro utopie e le loro angosce nello spazio che percorrono; così come tacciono le voci di quei viaggiatori che nel romanzo pre-rivoluzionario avevano preso la parola, denunciando i mali della città, le ingiustizie, gli odori purulenti, la decadenza delle istituzioni.

La rappresentazione degli avvenimenti contemporanei nei nuovi edifici pubblici non è mai stata un'invenzione dei vincitori dei concorsi dell'Anno II: il progetto di Legrand e Molins per una Assemblea Nazionale (1791), da ubicare nell'area della chiesa della Madeleine, prevede tra l'altro di abbellire l'aula con il quadro "Il giuramento della Pallacorda".



### Disegnare la città

Città senza storia: tali appaiono le nuove «villes idéales», disegnate da Boullée, Ledoux e Lequeu (cfr. W. Szambien, *Les projets de l'an II*). L'utopia o più semplicemente il messaggio che affiora da queste costruzioni, è un messaggio di ricomposizione sociale, in cui la vita quotidiana della città prescinde da ogni problematicità.

Nessuna identità "urbana" è consentita alla città perfetta: in essa dominano l'ordine, la geometria, la pulizia, a garanzia di una ritualità che prevede celebrazioni e attenzione per la monumentalità. Solo la razionalità garantisce la sua "eternità"; dalla rigidità delle frontiere geometriche non traspare che un altrettanto rigido rigore pedagogico.

La bizzarria, l'asimmetria e la varietà che avevano dominato l'idea di città prevoluzionaria, sintetizzata negli scritti di Laugier, conforme ad un'idea di natura che prevedeva la variabilità, la mutevolezza e l'organicità delle cose, svaniscono a vantaggio di un'idea di città orientata verso la ricostituzione di un equilibrio «rêvé», in cui l'urbe è il simbolo immobile dell'ordine e della proibità.

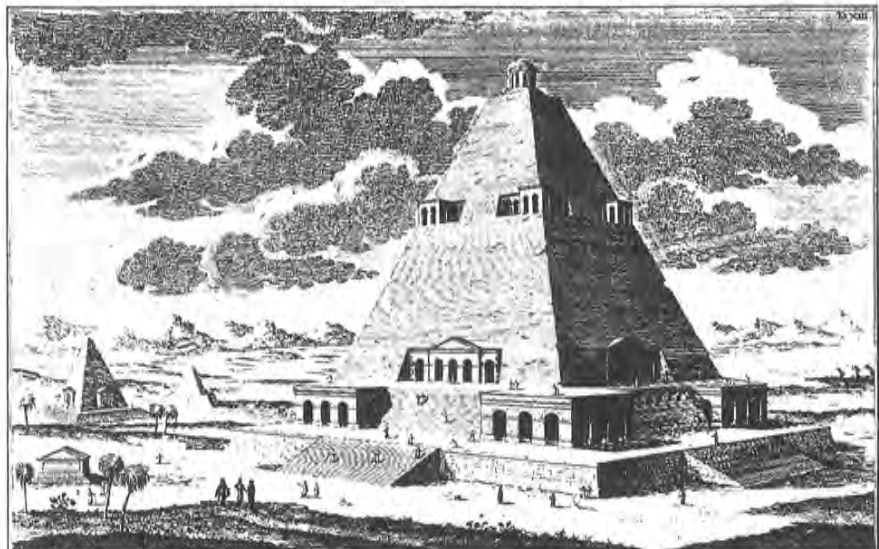
Siamo ben lontani dunque da una interpretazione moderna della città, intesa come un luogo costellato da oggetti polisemici, che consentono una lettura disforica dello spazio urbano e suggeriscono una visione problematica della società e dell'individuo. Invece, il rappor-

to che s'instaura tra folla e spazio aperto, così come si andò prefigurando in epoca postrivoluzionaria, finì col pretendere di neutralizzare l'identità degli individui. La folla sembra diventare il nuovo soggetto destinato ad occupare uno spazio aperto e senza memoria, tanto più illusorio per il fatto che la neutralità, l'orizzontalità diventano sempre più intensamente le condizioni capaci di attribuire una valenza egualitaria alle persone e alle cose destinate a saturarlo.

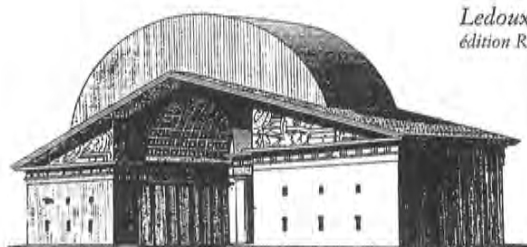
La festa, le statue, le colonne imponenti sembrano ignorare la soggettività

di chi le guarda: nessun spazio è lasciato alle emozioni; prevalgono soprattutto la messa in scena, la "teatralizzazione" della moralità. Ogni irregolarità avrebbe potuto alludere al "male", mentre la geometria, che «riconduce tutte le forme al loro inizio, al loro principio, ad un sistema di punti costanti» garantisce ordine e razionalità.

E, parallelamente ai progetti dei grandi architetti, saranno ancora una volta i romanzi "neo-classici" a fare da spia a questa auspicata "neutralità" della città: nel *Péruvien a Paris* di A. de Rosny,



Da: J.B. Fischer Von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur, planche XII*



Ledoux, Progetto per i Propilei,  
édition Ramée, planche 29.

nei *Mémoires anécdotiques pour servir à l'Histoire de la Révolution* di Pernay (1801) e nel *Paris Métamorphosé* di Nougaret (An VII) i luoghi evocati sono enumerati in una successione volutamente lasciata al caso.

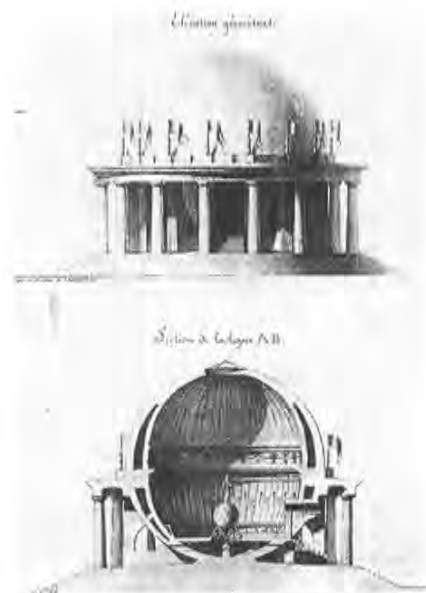
Nessuna «quête», nessuna erranza sono invocate da quei testi, che non costruiscono nessuna nuova «antropologia» di una città disegnata con ordine o con disordine, che non alludono a nessun lavoro archeologico: lo spazio orizzontale tracciato da quei romanzi-guida ha come unico proposito quello di nominare delle istituzioni e di fondare degli emblemi, di farne degli *exempla*. Di portare a compimento una traiettoria in fondo iniziata in epoca prerivoluzionaria: non a caso Ledoux e Quatremère de Quincy parlano entrambi di proporzioni, di grandezza morale, riavvicinando due ideologie, quella di epoca rivoluzionaria e quella di epoca imperiale, che continuano, per necessità, a promuovere il primato del discorso pedagogico sulla seduzione di un'utopia che rimane confinata nei territori evanescenti del sogno.

La «Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 24 juin 1793» affermava: «Le but de la société est le bonheur commun»: questa fu la premessa che equiparò ai legislatori gli architetti, tutti proiettati a «formare l'uomo nuovo», il *citoyen* della «cité idéale». Lo stile apparentemente esaltato degli scritti di Boullée e Ledoux si spiega in parte con il loro intento di lasciare alla posterità un'opera perfetta. «L'architecture est à la maçonnerie ce que la poésie est aux belles lettres», scriveva Ledoux, animato da ambizione morale e volontà pedagogica. Il suo discorso, disseminato di echi esoterici, si rifà alla mistica massonica, e si snoda come un percorso iniziatico. La semplicità delle forme origina-

rie (la capanna) e la purezza dei «costumi primitivi» sono il viatico che assicura tanto il controllo delle passioni quanto il conseguimento della felicità dei concittadini. Dalle emozioni provocate dalla natura nascono invece i concetti che Boullée cerca poi di tradurre in modelli. Pur non immaginando una città ideale, egli raggruppa dei «tipi» di edifici pubblici; sogna una città la cui pianta assomigli all'albero delle scienze.

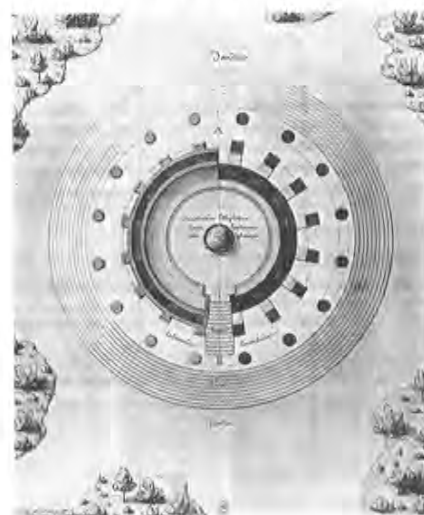
Invece, è a partire da elementi geografici semplici e puri (piramidi, sfere, cilindri) che Ledoux costruisce il catalogo della società perfetta, sottoposto ad una rigorosa pianificazione: la relativa semplicità degli edifici ne rende possibile la moltiplicazione e la costante attinenza a leggi geometriche.

Non a caso è stato scritto che questa architettura, fondata sulla produzione e ri-produzione, prefigura un *leit-motiv* ripreso negli anni '30 dagli architetti del Bauhaus. Quel che è certo è che i concorsi dell'anno II raccolgono le istanze e le provocazioni degli architetti rivoluzionari e soprattutto fissano i poli entro i quali si gioca il destino dell'architettura: l'estetica e la democrazia. Il miglioramento delle condizioni di vita dei cittadini implica, per la maggior parte di quegli architetti, un proposito diffuso di «rigenerazione», che interessava in particolare i contadini, ossia la maggioranza della popolazione francese della fine del Settecento: dunque, le nuove parole d'ordine mettevano l'accento sul proposito di rendere migliori i luoghi di lavoro e di abitazione, di avvolgere le campagne in un «lusso utile» e in una «bellezza modesta» (cfr. la relazione di Payan, nella *Commission d'Instruction publique aux Artistes, An II*). «I muri debbono parlare» e rendere gli edifici i luoghi della morale, si diceva. Emblematici della tendenza a democratizzare la parola, a



Lequeu, prospetto, sezione e pianta del tempio dedicato all'Uguaglianza (Biblioteca Nazionale, Parigi).

Da: Szambien W.,  
Les projets de l'An II, Paris,  
Ecole Nationale des Beaux Arts, 1986







E.L. Boullé,  
sezione del cenotafio di Turenne

far conoscere "leggi e atti" dell'autorità pubblica, sorgono, creati da Legrand e Molinos, i Prytanées, vere e proprie tribune parlanti, che avrebbero dovuto essere installati un po' dovunque, nelle città come nei villaggi: così come nell'antichità i templi erano ricoperti d'epigrafi, i Prytanées sono i *grands livres* aperti all'istruzione pubblica. Sicché, i concorsi dell'anno II sanciscono, al di là dei singoli progetti, i principi di un accesso democratico alla commessa pubblica, nuovi ruoli per l'architetto e, soprattutto, una nuova idea di architettura di "pubblica utilità" e di "felicità pubblica". Se è pur vero che la forma delle chiese, dei templi, delle colonne disegnate in quei progetti alludono alle forme semplici dei modelli classici, il messaggio che essi trasmettono è essenzialmente politico, proiettato a visualizzare e a mettere in scena le "virtù" del popolo: civismo, concordia, lavoro, economia, saggezza.

Le funzioni della vita pubblica sono sacralizzate: d'ora in poi si parlerà di tempio della Concordia e della Giustizia, di tempio della Gloria e del Giuramento.

Se quella che si snoda da Rivoluzione e Impero fu — al di là delle specifiche e singole realizzazioni — una architettura di regime, essa non impedì che al suo interno sorgessero voci stridenti.

Così come il romanzo, tra la seconda metà e la fine del XVIII secolo, esprimendosi in tematiche spesso costruite attraverso la ripetizione degli stessi schemi narrativi, riuscì a produrre registri innovativi, come la parodia o la ri-

scrittura (nelle forme del plagio, della citazione e della copia), parallelamente il neo-classicismo pre-post rivoluzionario conobbe e diede vita a voci dissacranti.

Forse una delle più efficaci, ma largamente poco ascoltata, appartiene a quello strano personaggio, « bon dessinateur », come lui stesso amava definirsi, che fu J.-J. Lequeu. Nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, il « dessinateur » era stato definito come « Celui qui dessine et met au net les plans, profils et élévations des bâtiments, sur des mesures prises ou données »; e nella *Nouvelle méthode appliquée aux principes élémentaires du Dessin*, Lequeu proclama un progetto simile, quello di voler trattare dei reali effetti delle ombre sui piani, effetti che, pur nella rivalutazione degli "oggetti", ne determinano lo "straniamento", ne modificano la funzionalità, ne distruggono e ne stravolgono il ruolo simbolico.

Se la tecnica del rinvio e della citazione era stata adottata e teorizzata da Diderot nell'*Encyclopédie* « affinché i lavori dei secoli passati non si rivelassero inutili per i secoli futuri », fu proprio Diderot a distinguere due tipi di rinvio, l'uno alle cose, l'altro alle parole, senza nascondersi però il ruolo distruttivo che può assumere tale procedura, allorché, invece di completare le conoscenze, di dare esaustività all'*Encyclopédie*, finisce per « mostrarne i vuoti, i punti deboli, le irregolarità ».

Questo è l'esito cui perviene Lequeu (cfr. *Encyclopédie chinoise; Architecture civile*) che sistematicamente distrug-

ge l'utopia dell'ordine classico, introducendovi frammenti di architetture irregolari, etrusche, toscane, fiamminghe, europee e gotiche.

L'ordine tassonomico crolla sotto la penna di Lequeu, deriso da una polisemia solo apparentemente classificatoria, il cui fine primario non è la rivalutazione di simboli ormai vetusti, ma lo stupore, il divertimento, la mostruosità sostituita alla "magnificenza".

L'analogia — regola compositiva della "ambita" perfettibilità enciclopedica — è sistematicamente "corrotta" dal gioco del plagio e della parodia: un mondo "altro" è sottinteso dalla matita di Lequeu: ogni utopia rassicurante e consolatoria è messa in discussione, sostituita da un immaginario inquietante e senza regole, che denuda, irride e svela la presunzione e la pretestuosità di ogni mito, la fragilità e la duplicità di ogni simbolo.

#### Riferimenti bibliografici

- SZAMBIEN W., *Les projets de l'An II*, Paris, Ecole Nationale des Beaux Arts, 1986.  
 VIDLER A., *Ledoux*, Paris, Hazan, 1987.  
 DUBOIS PH., *Jean Jacques Lequeu. Une énigme*, Paris, Hazan, 1987. (a cura di BONNET J.C.), *Destins de l'art in La Carnagole des Muses*, Paris, Colin, 1988.  
 GREGOTTI V., *Architettura e narrazione in Le parole e le case*, in *Rivista di Estetica*, 28, 1988, anno XXVIII.  
 «Revue de l'Art», *L'Architecture néo-classique en Europe: essai de bibliographie depuis 1980*, Editions du C.N.R.S., 1989.  
 GALLINGANI D., *Il viaggio, la città in Forme del romanzo in Francia tra Rivoluzione e Impero*, Bologna, Analisi, 1990.  
 BERGERON L., *Parigi, il mito di una capitale*, Torino, Einaudi, 1993.

## L'identità degli edifici

Maura Savini

*Il tema del rapporto che nel progetto si stabilisce fra le forme e la loro capacità di essere rappresentative viene affrontato a partire dalla definizione di architettura come "creatrice di uno spazio adeguato capace di evocare adeguatezza." Questa delimitazione della capacità evocativa al campo delle forme trova conferma nella stessa esperienza storica dell'architettura: alla variabilità del significato umano attribuito agli edifici nel tempo — si pensi ad esempio al castello, alle mura urbane, ecc. — si affianca il significato architettonico come significato largamente definito e già tutto contenuto nelle forme stesse. La definizione di tale significato costituisce allora una parte decisiva del progetto: a partire dall'esperienza degli architetti dell'illuminismo si delinea così per il progetto il compito di conformare la città come "definizione dei luoghi dell'architettura come luoghi significativi." Nelle architetture considerate emerge allora la ricerca del significato più ampio, più umano degli edifici, ed esse si delineano come esito della definizione di una forma che sia il risultato della conoscenza di ogni fatto e dei rapporti che li regolano. Di qui, come conseguenza logica, l'attenzione a quella componente della funzione che ne trascende gli aspetti particolari e che fa risaltare l'aspetto tipico delle forme. In questi esempi l'architettura diviene l'elemento in grado di "ricostruire il luogo", le cui forme sono rappresentative dell'identità degli edifici e dei luoghi in cui sorgono.*

*Architecture defined as "creator of an appropriate space capable to recall adequacy" forms the basis for a study of the relationship between shapes and their representativeness, seen from a projectual perspective. The definition only foresees an ability to recall as far as shapes are concerned and is confirmed by the very historical experience of architecture. The changeability of the human meaning assigned to buildings in the course of time — e.g. castles, city-walls, etc. — goes alongside the architectural meaning as a widely defined one, all inside the shapes themselves. The definition of such a meaning becomes then a primary planning factor. Starting with the architects of the Enlightenment, the project thus engages in designing the city as a "definition of architectural places as meaningful places". The architectural examples taken into consideration show that there is a search for an ampler and more "human" meaning. Hence, they appear as the outcome of the outline of a shape that comes from knowing all related facts and their interrelations. Consequently, attention is paid to the functional component that overcomes peculiarities and underlines the typical aspect of shapes. These examples focus on architecture as the factor capable of "rebuilding sites", the forms of which represent the identity of the buildings and of the places where they stand.*

Queste note hanno l'intento di svolgere alcune considerazioni intorno al tema del rapporto che nel progetto di architettura si stabilisce tra le forme e la loro capacità di essere rappresentative. Va detto subito che tali osservazioni muovono in primo luogo dall'adesione all'importante definizione che G. Lukács fornisce della peculiarità dell'architettura: egli la definisce infatti come "creatrice di uno spazio reale adeguato destinato ad evocare visivamente adeguatezza".

Questo restringimento all'"adeguatezza" del contenuto evocativo dell'architettura risulta particolarmente rilevante, poiché pone in primo piano il senso comune a tutta la sua esperienza sto-

rica, e al tempo stesso definisce, con il limite imposto alle sue possibilità espressive, il significato più generale della stessa operazione progettuale.

Si tratta di una rinuncia tematica che può essere considerata solo apparentemente una limitazione, poiché se da un lato è evidente che non può esaurire il quadro completo dei valori che appartengono ad un'opera (ad es. per ciò che riguarda l'opera vista anche come fatto proprio dell'autore), dall'altro si fonda sul riconoscimento di una linea di progresso nel processo storico, come adesione a contenuti umani che si pongono al di sopra delle condizioni storiche particolari; in questo senso dunque l'unica possibilità di avanzamento si dà nel por-

si sulla linea di ricerca comune a tutte le società, che persegue ciò che Bloch ha definito l'*humanum*, cioè la realizzazione completa della condizione umana, che egli indica come "la sola meta veramente consentita, cioè utopisticamente consentita".

In questo modo ciò che emerge non è più l'esclusione programmatica della relazione che si stabilisce fra le forme realizzate nel tempo e le motivazioni umane ad esse connesse, quanto proprio la considerazione razionale di esse, che questa considerazione di una prospettiva unitaria della storia induce e rafforza.

Così la nozione di adeguatezza si delinea come scelta metodica precisata per il progetto, poiché si afferma come qualità che resta interna al campo delle forme: l'evocazione indicata da Lukács è infatti relativa in primo luogo ad altre forme, essa costituisce la misura — l'unica misura realmente possibile — che ogni opera stabilisce con quanto l'ha preceduta. Dunque, non soltanto nel progetto tale riduzione rimane verificata proprio attraverso questa inevitabile e straordinaria relazione soprastorica che si stabilisce con l'insieme delle architetture realizzate e pensate, ma essa è altresì l'espressione della sua stessa ricchezza evocativa.

Ma la delimitazione al campo delle forme trova conferma anche su di un piano più generale.

Se consideriamo gli edifici dal punto di vista del significato possiamo infatti distinguere da un lato, il significato propriamente architettonico, e dall'altro, quello per così dire umano, cioè il significato che vi attribuiscono gli uomini (1). Il significato architettonico è già largamente definito, esso è già tutto contenuto nelle forme storiche: "si può ragionevolmente parlare" — scrive G. Grassi — "di un'indifferenza delle forme storiche alla loro origine, cioè in ultima analisi al loro significato originale" (2). Nel senso indicato da Lukács ogni opera può essere intesa allora come adesione ad un'idea generale di forma che è già interamente comprensiva anche del suo significato.

Se guardiamo invece al significato che

L. Mies van der Rohe, *Nationalgalerie, Berlino, interno*

gli uomini attribuiscono agli edifici, possiamo riconoscerne la mutevolezza nel tempo e nelle diverse vicende della costruzione urbana: si tratta di un valore complesso e alle volte contraddittorio che vede trasformarsi nella città il rapporto in origine stabilito tra le forme e gli eventi, anche là dove gli stessi edifici si erano potuti definire in modo preciso e stabile dal punto di vista architettonico, o, forse, proprio per questo.

Così, ad esempio, quelle interpretazioni che vedono nel castello unicamente il simbolo del potere feudale, nel palazzo comunale l'emblema della città libera, ecc., riflettono una visione meramente contenutistica, di cui sono evidenti i limiti, anche se non si può escludere che questi edifici siano emblematici delle condizioni storico-culturali in cui sono stati realizzati.

D'altro canto avallare un'interpretazione di questo tipo equivarrebbe ad affermarne l'univocità, univocità che viene di fatto contraddetta proprio dalla natura più propria dei fatti urbani, che rimandano invece a significati diversi e talvolta contraddittori; la costruzione del castello può essere infatti sicuramente intesa come fatto concreto che corrisponde al potere esercitato dal *dominus* sulle terre e i villaggi: a questi egli garantisce protezione in cambio del diritto di imporre tributi e di esercitare poteri giurisdizionali. Nell'insieme però questa visione risulta incompleta poiché riduce la complessità degli aspetti legati ad un edificio ad una sua connotazione politica che non può essere generalizzata, anche se può diventare un tema precisato sul piano delle istituzioni e architettonico. Anche perché non è veristico vedere il castello univocamente, come espressione del dominio feudale: si sa infatti che il castello diventava, nei momenti di pericolo, luogo che dava accoglienza agli abitanti del contado di altri feudi — analogamente alle mura urbane che accoglievano gli abitanti dei villaggi vicini



ni — e si può inoltre far risalire anche ad esso la nascita e lo sviluppo delle istituzioni politiche locali che sono state all'origine del libero comune.

Allo stesso modo, le opere di fortificazione della rocca, così come quelle per la costruzione della pieve, o di manutenzione delle vie di terra e di acqua, contribuiscono anch'esse a delineare un ulteriore fattore di identificazione/estranità, e a mostrare la complessità del legame che unisce, sul piano propriamente umano, gli edifici alla collettività.

Si possono fare analoghe osservazioni per le mura, un fatto urbano che è considerato come l'elemento collettivo per eccellenza della città; anche in questo caso ciò non può essere ascrivibile direttamente al loro carattere politico-militare, quanto piuttosto ad un aspetto relativo al loro fine concreto, e dunque è collegato a quel contenuto evocativo che è connesso ad un concetto di utilità generale.

L'esistenza stabile e sicura di una col-

lettività riconoscibile dal punto di vista istituzionale e amministrativo sta alla base della costruzione delle mura, cui, come accadeva anche per la realizzazione della chiesa, partecipava, con compiti diversi, gran parte dei cittadini.

In questo senso l'atto di espansione o di fondazione di una nuova città non mostra connotazioni diverse, sia che si tratti di un'operazione che risponde ad un programma strategico di espansione imperiale, sia che riguardi l'affermazione di una libera comunità; ciò vuol dire che quel medesimo atto — e quello stesso fatto costruttivo — può significare e sancire allo stesso modo una condizione di oppressione o di libertà.

Per la loro particolare natura le mura possono essere a ragione considerate come un fatto primario per la individualità urbana, cui possono essere collegati diversi contenuti, come l'aspetto sacrale, il valore politico, il carattere collettivo che presiede alla loro costruzione, ecc., tutti aspetti che giustificano e spie-

gano la messa a punto delle norme cui bisognava attenersi per la loro edificazione.

Ma è significativo che ad un fatto così precisamente e rigorosamente regolato nella sua costruzione, possano poi riferirsi indifferentemente gli opposti significati della dipendenza o della libertà.

Di fronte a questa varietà, legata alla diversità delle condizioni storiche, troviamo invece il fatto costruttivo, i cui caratteri architettonici, la solidità, la bellezza, ecc., stanno ancora in rapporto con le comunità che li ha prodotti attraverso i "sentimenti collettivi" che questi stessi caratteri visibili suscitano. Il carattere collettivo di queste opere collettive è indicato infatti da Lukàcs "come fattore decisivo... di tali costruzioni, e non solo nel senso che l'erezione di una piramide, per es., esige la mobilitazione organizzata di grandi masse, ma in quanto non ultima funzione di queste costruzioni è suscitare sentimenti collettivi.

Ciò vale anche per le costruzioni di utilità pratica. Senza dubbio una muraglia di pietra che cinge una città è destinata in primo luogo a respingere i nemici. Ma il senso di sicurezza destato nei suoi cittadini dalla sua altezza, solidità, ecc., non è un fenomeno accessorio accidentale, dovuto a una mera associazione, bensì una conseguenza necessaria di quelle realizzazioni edilizie, poiché infatti già nella vita quotidiana la sicurezza oggettiva e soggettiva è indispensabile per il decorso regolare della vita. Per noi l'importante è che in questo caso le emozioni provocate non si collegano più soltanto al fatto generale e oggettivo della sicurezza, ma sono provocate direttamente dall'aspetto visibile delle mura (ancora: altezza, solidità)" (3).

Si può quindi riconoscere che per il progetto la relazione che si stabilisce non può che essere fra il progetto stesso e le mura come idea formale, e non fra il progetto e il senso di sicurezza. Tutto ciò consente di osservare come nei fatti urbani si trovi una complessità di significati civili, a fronte di cui sta il dato certo e relativamente stabile costituito dal-

la loro architettura.

Le considerazioni svolte finora hanno mostrato che la questione della definizione del significato degli edifici costituisce una parte decisiva nel processo di progetto; se tale questione apparteneva di fatto all'esperienza dell'architettura del passato, da un certo momento in poi — che possiamo far coincidere con l'esperienza degli architetti illuministi — vengono affrontate in modo programmatico, insieme agli aspetti funzionali e di ricerca tipologica, questioni legate alla capacità evocativa delle forme architettoniche. La città intesa come prodotto della definizione dei luoghi dell'architettura come luoghi significativi (4), costituisce il quadro di riferimento di tali elaborazioni; al suo interno le esperienze che si svolgono possono essere ricondotte a due fondamentali tendenze (5), spesso interrelate fra loro: nella prima, le forme e i loro significati appaiono legati in modo indissolubile; ad ogni forma del passato è infatti attribuito un valore simbolico peculiare, che il progetto non può criticare, ma solo evocare direttamente. Il significato di un edificio è dato allora dalla scelta, all'interno di un repertorio prefissato, di quelle forme che già contengono tale significato e dalla loro composizione. A questa sorta di "sistema combinatorio di forme simboliche" si oppone la seconda tendenza individuata, che si rivolge invece alla definizione delle regole formali della costruzione dell'architettura, al di là dei suoi significati, (scegliendo così di non affrontarne la definizione), poiché l'architettura è vista nel suo processo di messa a punto di edifici tipizzati di cui è necessario studiare le leggi di costruzione e della bellezza. In questo modo il significato appartiene in generale all'architettura e non ai singoli edifici e la questione del loro significato particolare è programmaticamente trascurata.

L'estremizzazione di entrambe le tendenze appare senza possibilità di avanzamento, la prima perché trascura di attuare un'analisi critica delle forme dell'architettura, la seconda poiché ne cristallizza il significato nell'architettura delle origini e ricerca un modo perfetto

per rappresentarlo.

La considerazione razionale di entrambe nel progetto si delinea come reale possibilità di avanzamento: in questa direzione muove anche la ricerca di Schinkel. È stato osservato come la definizione delle sue architetture derivi da un lato dal superamento della contrapposizione forme simboliche/forme classiche e dall'altro, come uso delle forme nel senso della loro adeguatezza ad un fine precisato (si pensi ad es. alla Cattedrale vista come costruzione autonoma di cui si esalta il significato attraverso il confronto con la prepotenza del fatto naturale); "tale fine è per l'architettura la definizione del suo significato, il significato più largo e più umano, che attraversa le singole funzioni ma le sopravanza: è la vita stessa degli uomini" (6).

Non si tratta più di riferirsi ad un repertorio prefissato; le forme si definiscono di volta in volta in rapporto al loro fine ultimo, che è quello dell'avanzamento della conoscenza in architettura, del rapporto sempre più approfondito tra contenuto e sistema di rappresentazione. Di qui emerge la concezione di Schinkel della città come luogo dei rapporti fra le architetture, di ognuna delle quali si cerca l'identità: "... ogni edificio testimonia di sé, di una parte della vita degli uomini. Tutti insieme sono i luoghi significativi della città" (7).

Non diversamente Mies van der Rohe percorre la via della ricerca delle forme necessarie.

La ricerca dell'"architettura del nostro tempo" coincide per Mies con una riflessione sul rapporto che lega le forme alla vita (dunque alle necessità che le origina) e al loro esserne rappresentative; la loro messa a punto come forme "necessarie" passa attraverso la funzione, non prendendone atto in modo aprioristico e fisso, non costringendola entro i limiti angusti delle necessità immediate, ma ricercandone il valore più generale. Come per Schinkel l'obiettivo resta quello di rappresentare il valore di un edificio inteso come atto civile; in questo senso la sua architettura è intesa come sistema di forme intelleggibili così che possano essere riconosciute co-

K.F. Schinkel, *cattedrale con vista sul mare*

me comuni e condivise (di qui la semplicità e la chiarezza formale come fatti necessari). Ma ciò coincide con la ricerca di forme che possano essere lette in un solo senso, e tale senso non può che essere quello adeguato all'oggetto della rappresentazione. Per Mies come per altri che si porranno sulla medesima linea di ricerca, l'architettura si pone come conoscenza del reale, e corrisponde alla messa a punto di una forma che è il risultato della conoscenza di ogni fatto e dei rapporti che li regolano. Di qui, come conseguenza logica, deriva la considerazione di quella componente della funzione che ne trascende gli aspetti particolari, e l'attenzione a quell'elemento di generalità che risalta da ogni singola opera rivolta al medesimo obiettivo.

Ma ciò significa anche far risaltare l'aspetto tipico delle forme, la loro tendenza a fissarsi come tipi. Per la casa, gli edifici pubblici, ecc., la riduzione tipologica costituisce il mezzo con cui Mies ricer-

ca la definizione del luogo, il modo architettonico per conferire ad esso la propria identità.

Allo stesso modo la "ricostruzione del luogo" (8), dei suoi caratteri dal punto di vista costruttivo, costituisce l'obiettivo principale del progetto. Questo trova infatti nel confronto con il luogo, con la stratificazione delle diverse risposte date nel tempo (la sua forma finale), con le questioni lasciate irrisolte, la misura più credibile delle sue possibilità. Così è qui che il progetto ridefinisce ogni volta la propria posizione rispetto al suo compito e ai suoi obiettivi, e al tempo stesso riconosce nell'inevitabile incompletezza della risposta la propria "sostanziale inadeguatezza rispetto a problemi che nonostante tutto le appartengono per intero" (9).

Nonostante ciò questa condizione resta decisiva per il progetto, e riafferma la necessità di verificare il rapporto tra forma e identità, dei luoghi e degli edifici. Essa riconosce che "l'architettura

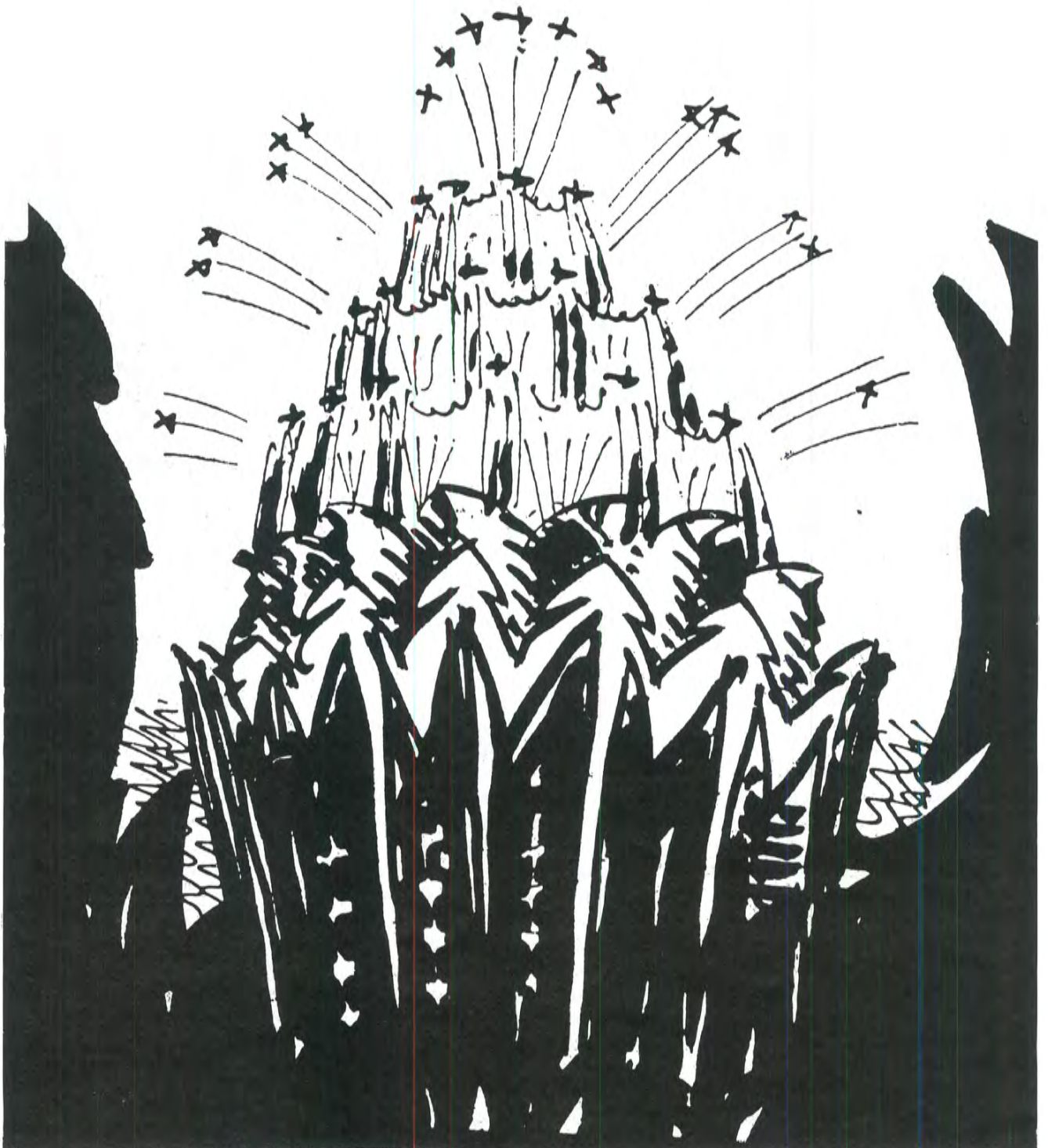
non è solo costruzione ma che la bellezza di cui le sue forme sono portatrici è legata al loro saper essere rappresentative. Quel che distingue l'architettura dal mondo delle costruzioni è il fatto che le sue forme sono rappresentative dell'identità degli edifici e dei luoghi in cui sorgono" (10).

#### Note

- 1 MANZO C.A., *Uso e forma negli elementi della città borghese*, in *Questioni di uso e forma in architettura*, Napoli, 1984, p. 28.
- 2 GRASSI G., *Il rapporto analisi-progetto*, in AA.VV., *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Milano, 1970, p. 72.
- 3 LUKÁCS G., *Estetica*, tr. it. Milano, 1970, pp. 1190-1191.
- 4-5 MONESTIROLI A., *La città come avventura della conoscenza*, in *L'architettura della realtà*, Milano, 1979, pp. 140.
- 6-7 MONESTIROLI A., *idem*, pp. 172-175.
- 8-9 GRASSI G., *La ricostruzione del luogo*, in *Lotus*, n. 74/1992, pp. 129-131.
- 10 MONESTIROLI A., *Autocommittenza*, in *Q.A. Quaderni di Architettura del Politecnico*, n. 13/1992 p. 7.

*"La nostra immaginazione ha creato migliaia di possibilità,  
la sola durevole nasce di notte.  
La nostra volontà bruciante deve anticipare questa notte dell'unità  
con il desiderio impetuoso del primordiale di un popolo.  
Allora, di nuovo, costruire sarà fondare nella sensibilità dell'umanità  
e sarà coronamento nella purezza dell'aldilà, e, di  
nuovo, saremo vivi".*

*Progetto immaginario di Hans Scharoun, 1920*



## La "Grosse Kirche im Bau"

Da casa del mondo a *prolongement de l'habitat*

Giuliano Gresleri

**L'**architettura moderna ha celato — dietro più o meno velate intenzioni funzionaliste — un suo "programma simbolico". Gli edifici del nuovo terziario, le grandi stazioni ferroviarie, gli hangar, le fumanti officine che accompagnano, nell'iconografia contemporanea, il formarsi della "città industriale", più o meno implicitamente alludono a significati e programmi che un singolare "pudore" spesso impedisce di dichiarare.

Concentrando la propria analisi sull'evoluzione di un insieme di edifici ecclesiali ritenuti — in qualche modo — esemplari nella teoria del moderno, dalle prime ipotesi della fine del XIX secolo ai giorni nostri, Giuliano Gresleri ripercorre il tentativo, prima oscuro poi più esplicito, della ricerca dei contenuti e dei significati del simbolo emergente da quelle pietre. Partendo dalle ipotesi della "Grosse Kirche im Bau" di Bruno Taut, attraverso le oscure e non ancora indagate proposte di Le Corbusier per la chiesa del Tremblay, l'autore si accosta al mistero della "sacra laicità" così bene interpretata da Mies coi grattacieli della Friedrichstrasse: al "ruolo ordinatore" del "tipo" viene negata ogni ulteriore credibilità; acciaio e cristallo riflettono e allontanano, con la città, la realtà stessa. All'interno di queste nuove mura prende forma un mondo che sembra impossibile a praticarsi, quello dell'astrazione e della poesia pura: l'aspirazione ad un ambiente che un secolo di sperimentazione sembra avere solo compromesso.

**M**odern architecture concealed, behind more or less disguised functionalist intents, a "symbolic program" of its own. The buildings of the new service sector, the big railroad stations, the hangars, the smoky factories go along, in contemporary iconography, with the shaping of the "industrial city". They also somehow implicitly hint at meaning and programs that a peculiar "modesty" often prevents expressing.

Giuliano Gresleri focused his analysis on the evolution of a set of Church buildings considered as the epitomes of the theory of modernity, from the first hypotheses on the end of the XIX century to the present days. The author recounts the attempts — blurred at first, and the more explicit — to find out contents and meanings of the symbol stemming from those stones. The items examined go from Bruno Taut's "Große Kirche im Bau" through the obscure and yet unexplored proposal by Le Corbusier for the Tremblay Church to arrive at the mystery of the "holy laity" effectively interpreted by Mies in the high-rise buildings in the Friedrichstraße. The "regulative role" of "type" is denied any further credibility. Steel and glass reflect reality itself while putting it at a distance together with the city. Within these new walls a seemingly impracticable world takes shape, that of abstraction and pure poetry — the desire for an environment that a century of experimentation seems to have just jeopardized.

*Quand les moyens se sont tellement affinés, tellement amenuisés que leur pouvoir d'expression s'épuise, il faut revenir aux principes essentiels qui ont formé le langage humaine.*

Henri Matisse, 1936

### In principio era la diversità...

Bruno Taut dà alle stampe l'*Auflösung der Städte* (1) nel 1920, quando l'*Architettura di Vetro* (2) di Paul Scheebart ha già conosciuto — a soli sei anni dalla sua comparsa — grande fortuna, e non solo negli ambienti dell'avanguardia berlinese. L'utopia di un mondo informale, colorato, trasparente, alternativo a quello presente nel suburbio scomposto della ottocentesca città tedesca, che sta alla

base di una idea architettonica "diversa", concentra in sé lo sforzo della generazione "espressionista" proiettata verso la realizzazione di una immagine pacificata, «cosmica» dell'esistenza.

Se il poeta invoca nel suo *Wunderfabellbuch* l'abbandono della dimora terrena per quella irrealista degli spazi stellari «... Lasciate la terra! Lasciate la terra! Lasciatela, lasciatela finché non imputridisca!» (3), l'architetto non è da meno poiché al sogno scheebartiano egli contrappone la certezza di poter un giorno realizzare un mondo nuovo, tale da non poter essere messo a confronto con quanto materializzato dai compromessi della generazione presente.

In cosa consiste questa diversità che poeta ed architetto immaginano sullo

scorcio degli anni dieci?

Più che di "progetto" si tratta di "proiezione"; una visione intellettuale ancora confusa, tensione prorompente, ma vaga, che dà corpo ad immagini così estranee alle forme architettoniche tradizionali, da rendere impossibile ogni impegno programmatico per concretizzarle in termini di razionalità corrente. L'intera utopia scheebartiana è condensata nelle cristalline conformazioni architettoniche dell'*Alpine Architektur* (4) che colloca, contro ogni logica tradizionale, il nuovo mondo urbano sulla cima delle montagne, anni luce lontano dalla logica gestionale della città esistente. Fuga o consapevole superamento della realtà? La tecnica, le nuove forme costruite, i nuovi materiali che nella poetica del "macchinismo" avrebbero consentito una definitiva, felice anche se lenta, trasformazione dell'ambiente urbano del XIX secolo, umanizzandolo, vengono qui utilizzati per proporre una premeditata fuga dalla città della storia, e la costruzione di un mondo alternativo che richiede, per la sua realizzazione, luoghi intatti, non contaminati dalle forme di una civiltà non ancora liberata dal bisogno.

Nell'*Architettura Alpina* e nell'utopia della *Dissoluzione della città*, i nuovi luoghi urbani perdono quindi il fondamentale riferimento alla figura che li fa riconoscibili sulla terra. La *forma urbis*, l'insieme dei segni codificati dalla tradizione, attraverso i quali il luogo abitato si differenzia da quello naturale in virtù del progetto, lascia il posto ad una nuova famiglia di figure architettoniche senza parentela alcuna con quelle conosciute, a metà tra l'ideogramma e l'allusione grafica del bambino.

Dalle macerie del vecchio mondo lasciato crollare («... case di pietra fanno cuori di pietra» scrive Taut in calce alla prima tavola della *Dissoluzione*), nuovi luoghi sulla superficie della terra si preparano ad accogliere "nuovi" uomini. Sono simbolici accumuli cristalliformi ed iridescenti di curiosi oggetti architettonici, guglie acuminatae, prismi spezzati, cornucopie misteriose, concrezioni diamantifere, escrescenze arboriformi, "piante stellari", creature floreali che si

irradiano all'intorno di un centro emergente, generatore di forze e spinte irregolari la cui intensità varia senza logica apparente.

E una nuova toponomastica sostituisce il vecchio codice figurativo; nell'iconografia della «città espressionista» compaiono siti insolitamente individuati come *simboli*: «grandi fiori», «templi stellari», «grandi stelle», «grandi chiese», «santuari degli ardenti».

«Meta del pellegrinaggio / e raccolta di tutti coloro / che sono di grande passione / ricolmi. / Tempio di vetro rosso / rubino/. All'interno del grande / tempio / la grande fiamma / che accoglie e purifica. / Tali edifici / si trovano / completamente isolati. Distanza / da uomo a uomo / e distanza / in oggetti del tutto / che appartiene a tutti. / A tutti egualmente lontano / ed egualmente vicino (5)».

Se l'aspirazione all'identità architettonica diversa che passa per l'età espressionista, solo raramente riesce a materializzarsi in figure reali, nell'opera letteraria di Taut le indicazioni in questo senso non mancano di concretezza e l'immagine letteraria si accompagna spesso all'idea di una architettura che rifiuta ogni analogia tipologica con la tradizione del codice classico e dichiara la sua parentela con la costruzione gotica. «A questo punto bisogna sottolineare — dice Scheerbarth — che tutta l'architettura di vetro trae origine dalle cattedrali gotiche, senza le quali essa è addirittura inconcepibile; la cattedrale gotica è il presupposto stesso dell'architettura di vetro» (6).

La cattedrale, quindi, come opera senza tempo: tempio presente dell'intera umanità. L'"abitazione dei saggi presso la grande stella" / che Taut colloca al centro del suo atlante urbano, avrà, nella *Dissoluzione delle città*, il singolare destino d'archetipo.

Le analogie che possono essere stabilite tra essa e i molti edifici della tradizione moderna, vanno quindi oltre le semplici coincidenze formali che l'apparentano ai progetti di Scharoun per il "Ciclo della resistenza" e alle folgoranti intuizioni di Le Corbusier per la chiesa di Ronchamp o all'idea della tenda "tempio del popolo errante" di Michelucci, e dichiarano esplicitamente — assieme alle figure della "Grosse Kirche im

Bau" — la parentela tra espressionismo e cultura figurativa della tradizione nordica. Con i suoi rosoni come "grandi fiori", con le guglie cristalline, con le vetrate come "cieli sfolgoranti", la cattedrale contiene in sé l'idea stessa dell'*Architettura di Vetro*. Nel nuovo mondo ricomposto in una realtà che affonda le proprie motivazioni esistenziali nel rifiuto della violenza e nel pacifismo, la guglia gotica e il suo analogo moderno si collocano al centro stesso del luogo urbano. Essa sembra destinata a rimanere nell'età presente il segno della volontà umana di vivere collettivamente, di stabilire un luogo nella città che non sia solo "foro" e "agorà", ma che contenga l'aspirazione stessa dell'uomo al trascendente. "Tali edifici — ripete Taut — si trovano completamente isolati (...) a tutti egualmente lontano ed egualmente vicino" (7).

La presenza contemporanea di espressionismo e tendenze figurative impegnate nell'esplorazione dell'eredità gotica, romanica e bizantina non è casuale. La coincidenza del trascendentale con forme architettoniche (solo lontanamente imparentate con quelle di una età riconosciuta esemplare per lo sviluppo del cristianesimo) trova giustificazione nell'incapacità di saper proporre qualcosa di altrettanto convincente in un momento storico teso a valorizzare i nuovi valori della razionalità e della materialità. Le tecniche hanno leggi precise che consentono operazioni altrettanto precise, ignorando le quali si entra nel campo dell'illogico, del capriccio, dell'irrazionale. La grande costruzione appartata dalle case degli uomini, centro ideale di una dissolta quantità edificata periferica che non può più riconoscersi, nella sua scompostezza, come città della tradizione e che ancora non ha elaborato l'identità sociale del "quartiere", sarà allora l'"edificio diverso", laico o religioso, dedicato al lavoro materiale o "monumento allo spirito" in cui prende forma l'aspirazione dell'uomo a valori che trascendono il quotidiano; fabbrica e chiesa si fanno *templi* di una realtà spesso contrapposta, destinati a convivere in un'età che si affaccia all'orizzonte della storia.

È così possibile stabilire un percorso

ideale attraverso l'Europa nel quale si incontrano, come un tempo lungo i grandi "itinerari mistici", i segni di una volontà architettonica nuova, miscela di un riproposto neo-misticismo medioevale e di un "lirismo" tipico dell'età moderna.

L'opera di Astruc ha parentele non solo formali col gotico. Gli archi in ferro che egli innalza a venti metri da terra per la chiesa di Notre Dame du Travail a Parigi sono il risultato dell'adesione intellettuale ad un "modello perfetto" dell'edificio ecclesiale. Astruc, Baudot, e molti dopo di loro, sono spinti ad utilizzare tecniche e materiali che non appartengono all'ortodossia del costruire e che devono quindi alludere, almeno nel risultato, ad uno spazio preciso, riconoscibile come tale e creduto immodificabile nel tempo.

Al capo opposto e non solo geograficamente, l'ordine anarchico della Sagrada Família di Antonio Gaudí proclama, nell'universo di forme convocate per la celebrazione dell'«evento stellare» in cui prende forma la nuova cattedrale, la volontà di un rinnovamento totale e la tensione di una ricerca che pretende di essere "sintesi" di tutte le arti. Ma mentre nell'edificio medioevale «l'incontro dei tre regni della natura: animale, vegetale, minerale» (8) si poneva come *summa* del sapere umano dedicato al divino, il testo architettonico di Gaudí riassume in sé il paradossale accumulo moderno di immagini senz'ordine stabilito, la ricerca di una bellezza fantastica, di una lingua poetica comprensibile eppure misteriosa, aristocratica e popolare: l'intera sapienza del costruire. Tecnica, conoscenza materiale, calcolo si fanno espedienti per la narrazione di una Babele architettonica che accoglie tutte le lingue del mondo e celebra un evento così universale da fare della Sagrada Família l'ultima delle cattedrali del mondo. E il vuoto urbano attorno, la piazza smisurata da cui la "montagna incantata" sorge, deve essere attraversato, conquistato; al di là di esso la chiesa ci attende con le sue guglie, isola lussureggiante in forma vegetale, ultimo approdo del cristiano errante nel dedalo della città moderna; dannazione di Gaudí, creatore di mondi alternativi, rifugi estremi di poesia e misticismo di un'età conclusa. Ma men-





Mario Botta, veduta del Museo delle Arti a San Francisco.  
Foto di Robert Canfield

tre il tempio gotico era accolto nella città in un rapporto gerarchico definito e l'idea della "casa grande" coincideva comunque per i suoi progettisti con quella del tempio divino, mentre le case degli uomini si spingevano a ridosso delle sue fiancate a sottolineare la diversità e l'affinità assieme delle sue forme con quelle dell'ambiente costruito, il grande tempio di Barcellona proclama una estraneità assoluta: anello conclusivo di una catena percorribile all'indietro, esso condensa in una sola immagine tutte le immagini che l'hanno preceduto e si pone nei confronti della città come qualcosa di inimitabile, irradiante una bellezza estranea, tanto intensa da suscitare attrazione e diffidenza assieme. Solo Ot-

to Wagner aveva osato tanto collocando la chiesa "am Steinhof" in un altro luogo isolato, non più al centro della città ma sul limitare stesso del mondo abitato: le propaggini del bosco di Vienna. Così anche il tempio di Wagner è qualcosa che si "sottrae" alla città, che indica con certezza la volontà di cogliere l'occasione del sacro come occasione di eccezionalità, di non quotidiano: volontà di estraniarsi da un ambiente che va perdendo le connotazioni proprie del luogo in cui case e templi, piazze e strade, regge e tuguri si giustapponevano secondo leggi perenni.

Nel progetto di Esseg Wagner egli aveva dimostrato di voler rifondare il senso di un edificio religioso nel suo rap-

porto con l'ambiente urbano. E ci ha dato qualcosa di così normale da passare quasi inosservato. L'interno "pompeiano", scandito da esili colonne di ferro, quasi evangelica "sala superiore" in cui è naturale "ritirarsi", come apostoli moderni in preghiera, sembra l'opposto delle intenzioni di "am Steinhof".

Là l'idea del tempio-acropoli, immagine solitaria di bellezza e divino, dove nel più totale isolamento si compie un evento irripetibile, diventa quella chiesa-casa dove "derrière les murs les dieux jouent". Là una grande cupola orientale, liscia e dorata, senz'altra funzione se non quella di segnalare, ai margini della foresta, la presenza dell'uomo nel suo rapporto col trascendente, qui le

falde della capanna che accoglie la gente nel ripetersi ciclico della quotidianità, e in rassicurante quiete.

Un po' meno ad oriente e un po' più a nord, capanna e bosco riannodano ancora una volta gli estremi di una tradizione presente nella "sacra narrazione": la dimora che accoglie e il "non-luogo" in cui si perdono i sentieri del mondo.

Gunnar Asplund progetta la cappella-casa per il cimitero sud di Stoccolma dieci anni dopo la grande chiesa di Vienna e nello stesso anno in cui Taut racconta l'*Architettura Alpina*. Il tempio degli eletti, la cattedrale di vetro destinata a contenere il mondo intero, vengono ridotti alle dimensioni della casa; la "chiesa-baita" solo all'apparenza si apre, oltre il portico prostilo, alla natura circostante. La porta di legno, massiccia come quella di un castello, cela infatti una cella monumentale coperta da una cupola che occulta il rassicurante tetto esterno, immergendoci nell'irrealtà di uno spazio fisso su se stesso come luogo di classicità arcaica. Raramente la celebrazione funeraria ha trovato nella storia dell'architettura qualcosa che parli in modo così assoluto del dramma del trapasso. Spazio e tempo in forma di circolo, sono contenuti nel giro di esili colonne e l'intero mondo si concentra: andare e venire partire e rinascere, epifania e Gólgota vi trovano il loro monumento. Il tema della centralità dello "spazio simbolo" ciclo nella ricerca dei moderni, che ritorna anche nella "chiesa stellare" di Otto Bartning dove l'architetto, ricercando l'origine dei gesti e dei segni, ripropone il tema dell'edificio cosmico, la cui figura è "alfa e omega" di ogni cosa. L'intera costruzione si apre all'intorno come esplosione spaziale in cui una volta trasparente, simile a quella del "Ruf zum Bauen" di Lurhard, accoglie la comunità dei credenti e la proietta in una dimensione nuova. Gli schermi, le tradizionali distinzioni tra dentro e fuori cadono di fronte alla sua "trasparenza", mentre la fantasmagoria di immagini che ne deriva è frutto della raggiunta pacificazione tra natura e tecnica.

Lavorando pazientemente attorno a questo tema Dominicus Böhm tenterà di ricondurre gli ultimi sussulti dell'istanza simbolica al più tranquillo linguaggio

della tradizione. Le sue proposte, a bilico tra le visioni impossibili e neo-celebrative del 1920-'22 e la più tarda realizzazione di San Engelbert a Colonia, indicano ancora il perdurare di una volontà che intende sottrarre definitivamente l'occasione del simbolo al momento funzionale e di fare dell'edificio ecclesiale il grande monumento collettivo della celebrazione. Tutta la ricerca architettonica tedesca del secondo dopoguerra su questo tema resta segnata dall'esperienza di questi primi trasgressori.

Il "Chilehaus" che Fritz Höger innalza nel cuore di Amburgo nel 1913, trasferendo ad un complesso laico l'immagine sfarzosa di una guglia smisurata, sta alla tipologia della casa come il grande arco parabolico di Böhm a quella della chiesa. E nell'"idea di cattedrale" che Max Taut propone per una città moderna nel 1921, possiamo dire che prenda forma in modo definitivo quella aspirazione dell'architettura tedesca a contrapporre il luogo del risiedere (conseguenza di razionalità politica e industriale) al luogo del celebrare (sintesi di pensiero libertario e anelito alla diversità). Contro un orizzonte di prismi rigorosamente eguali, un tempio piramidale di acciaio e vetro sorge da una pianta senza forma conclusa. Come nel progetto del palazzo per uffici sulla Friedrichstrasse o nel "grattacielo di vetro" di Mies per Berlino, al ruolo ordinatore della tipologia (secondo la quale ogni edificio obbedisce a leggi riconoscibili ed entra in rapporto con quelle che regolano la forma della città), viene negata ogni ulteriore validità: acciaio e cristallo riflettono e allontanano con la città la realtà stessa. All'interno di queste mura dissolte prende vita un mondo impossibile a praticarsi, quello dell'astrazione e della poesia pura.

### ... poi venne la dimensione domestica

Quando Auguste Perret costruisce la chiesa di Notre Dame a Raincy, questi eventi vanno rapidamente concludendo gli anni di una sperimentazione senza ritorno. Nel progetto della nuova chiesa Perret non esita ad accogliere la vecchia provocazione accademica: ciò che anco-

ra è creduto impossibile, la creazione di una spazialità simbolica impiegando l'insolito linguaggio della tecnologia moderna, trova risposta convincente. La proposta di un luogo unico in sintonia con la sensibilità dei tempi, che superi le tipologie consuete, sembra lasciare indifferente il progettista: egli accetta l'impianto tradizionale della pianta basilicale, lo spazio tripartito, l'altare collocato al termine di una prospettiva consueta, accetta di collocarsi all'interno di una tradizione (che per la committenza sembra non ancora venuta meno malgrado l'utopia tedesca), ed opera il miracolo della reinvenzione con l'uso insolito di una tecnica che obbedisce all'astrazione dell'idea come mai era accaduto.

Come Taut per altre vie nel "tempio cosmico", Perret sembra reinventare definitivamente l'edificio religioso per l'età moderna: struttura portante assottigliata all'estremo, esibita con ordine, sicurezza, precisione, tamponamenti rarefatti che "recingono" col solo mezzo della luce, aula assembleare proiettata sull'altare attraverso l'inclinazione del pavimento, opacità cupa della volta che ricopre l'assemblea, a riproporre l'idea del tetto, definendo allo stesso tempo uno spazio che non teme di farsi misurare, controllare, capire in ogni sua parte. Sono elementi destinati a divenire parole di un linguaggio aulico più tardi volgarizzato, stravolto nelle intenzioni e nei risultati, sospinto verso l'indecenza dell'accademismo modernista e post-modernista.

Tony Garnier, in alcuni edifici collocati in punti nodali del suo progetto di Città industriale — di vent'anni precedente —, era stato in grado di suggerire un uso altrettanto disinvolto della tecnologia per nuove laiche cattedrali: i macelli, gli altiforni, le stazioni ferroviarie, le scuole, immagine e simbolo del mondo "macchinista" che avanza.

Nel nuovo quartiere periferico l'intervento di Perret si fa quindi segno ordinatore di una spazialità urbana in via di formazione. La "dignità architettonica" del tempio è quella di un luogo civico, sul quale il quartiere converge. A Raincy si compie quasi un miracolo: il "tempo perduto" di una lunga ricerca è infine ritrovato e con esso il senso, il significato, il

ruolo di una presenza (9).

Più recenti e meno celebri episodi hanno con questo edificio una paternità comune. S. Antonio a Basilea e la smontabile chiesa che Otto Bartning progetta per la fiera di Colonia nel 1928, si ricollocano con chiarezza nelle linee stabilite da Perret. Essi accolgono del *beau geste* espressionista quel tanto che è sufficiente a sottrarre l'edificio alla facile immagine laica del luogo collettivo. Una diffidenza palese, spesso dichiarata, per la raffigurazione decorativa, spinge i progettisti verso il tema di uno spazio nuovo che può ancora identificarsi con quello della tradizione. Mezzi espressivi, e nuove tecniche vengono accolte quel tanto che consenta una materializzazione che rinunci al superfluo, all'inutile, al "sovrastrutturale", e in spogliazione francescana, creano codici costruttivi che vanno meglio definendo gli elementi del nuovo linguaggio.

Ancora prima — lontano dalle polemiche europee — Frank Lloyd Wright era riuscito a darci analogia chiarezza col tempio Unitario di Oak Park, accettando di misurare fino alle conseguenze estreme, il linguaggio in una spazialità dilatata ma definita, come luogo di assemblea e non altro, chiusa nel blocco cristallino di una plasticità azteca. Ancora una volta qui, come nei tanti episodi che precedono o seguono le realizzazioni di questi anni, l'edificio parla di eccezionalità, dell'estraneità ai problemi costruttivi correnti, alle forme usuali, alle misure dell'ambiente abitato.

Raramente gli esempi che formano la catena dei grandi avvenimenti architettonici moderni del sacro accettano di misurarsi con lo spazio urbano, aspirando piuttosto all'immagine *simbolica* della diversità.

La quotidianità vi è rifuggita come realtà impossibile da conciliare; il nuovo paesaggio urbano sembra negare ogni altro significato se non quello della pura quantità materiale.

Da Steinhof a Riola ad Imatra, da Vence a Ronchamp, da Oak Park a Brasilia da Saint Rouin alla cattedrale di Melbourne, alle recenti opere di Botta, ogni grande episodio di architettura religiosa per ritrovare se stesso ha dovuto negare l'intorno, portarsi ai margini,

escludersi, celarsi: nel bosco, sulla montagna, nel vuoto desolato dei grandi spazi urbani delle nuove capitali. Solo ricercando al proprio interno la giustificazione esistenziale, reistaurando eccezionalmente l'aristocratico dialogo era possibile all'architetto ricominciare, rivedere, ricreare.

Raincy e il così poco studiato episodio del Tremblay di Le Corbusier, lontana genealogia di Firminy, restano ai margini della storia del "simbolo": "segnati" dal destino di soluzioni anticipate, esprimono la coscienza di un problema altrimenti posto, accolto fino in fondo, capito e risolto. La chiesa dei Perret calata nell'edilizia circostante, accogliendo materia, colore, dimensione per trasformarsi nell'eccezionalità dell'opera che si confronta vincente in termini di bellezza e di intelligenza, indica una strada colta razionalmente più tardi, quando le dimensioni del problema potranno in termini non solo qualitativi la necessità di fornire nuovi luoghi per l'incontro alla città in espansione.

La strada che Le Corbusier indica al Tremblay, celata per oltre vent'anni tra i suoi appunti di studio serve a preparare le soluzioni di Firminy e della chiesa dell'Ospedale di Venezia. La nuova realtà urbana non sarà più vista allora come l'immagine stessa del caos e dell'irrazionale, ma come un mondo da *riordinare* da *correggere*, *migliorare* e *controllare*: l'architettura dei luoghi collettivi ritrova quella pur breve stagione che sta già sfiorando.

Caduto per sempre il tempo dei "grandi eventi stellari", cessate con l'assunzione di maggiori responsabilità, le stagioni del trionfalismo e degli steccati, fattasi strada ovunque l'idea di una città che deve garantire a tutti le stesse possibilità di scelta, anche l'architettura religiosa che si è sempre fatta di simboli, potrà rientrare nella storia presente come il segno di un altro rinascimento.

Il tema della chiesa nella città, nel "quartiere" ultimo dei grandi eventi simbolici di un tempo, guardando alle soluzioni dell'architettura moderna, agli episodi in cui hanno preso forma messaggi destinati a durare nel tempo, ha dato attraverso nuovi "segnali" sapore ad un'epoca quasi conclusa, certo non ricca di

qualità diffusa.

Negli anni '50 e '60 Bologna, Milano, Bordeaux, l'Austria e la Germania, sono stati in questo senso luoghi esemplari. Lo stesso slogan (ormai consunto ma non privo di una originaria intuizione di "casa di Dio tra le case degli uomini") ci ricorda l'età lontana di una fratellanza stabilita e sollecita la necessità di un impegno civile nell'operare nel quotidiano, utilizzando i segni di una tradizione moderna che ha tradotto parole — a volte ostili, perlomeno arcane — in un esperanto comprensibile a tutti. La "Grosse Kirche im Bau" che Taut vedeva quale simbolico monumento catartico della vicenda umana, accogliente le aspirazioni e le energie dell'intelligenza e dello spirito, casa dell'umanità intera, lascia il posto alla dimensione quotidiana del "prolongement de l'habitat", qualcosa che anche formalmente, in ragione dei suoi costi sociali, è tenuto a far parte della dimensione domestica.

Là dove sorgono le residenze di un consorzio civilmente stabilito, e non sulla cima delle montagne, (malgrado la crisi dei valori urbani sembri irreversibile) le scuole, i centri civici, i servizi e i luoghi in cui la comunità si raccoglie, segnano la nuova presenza in cui prende forma, attraverso il "simbolo", il bisogno dell'uomo di vivere collettivamente.

#### Note

- 1 TAUT BRUNO, *Auflösung der Städte*, Hagen, 1920, p. 3, ed. it., *La dissoluzione delle città*, Faenza, 1976.
- 2 SCHEERBART PAUL, *Glasearchitektur*, Berlino, 1914, ed. it., *Architettura di Vetro*, Milano 1980.
- 3 SCHEERBART PAUL, *Ein Wunderfabelbuch*, Deutscher Phantasten, Berlino, 1893, p. 3.
- 4 TAUT BRUNO, *Alpine Architektur*.
- 5 TAUT BRUNO, *La dissoluzione delle città*, cit., p. 33.
- 6 SCHEERBART PAUL, *Architettura di Vetro*, cit., p. 89.
- 7 TAUT BRUNO, *La dissoluzione delle città*, cit. p. 33.
- 8 FIGINI LUIGI, *Antonio Gaudi, architetto religioso in Chiesa e quartiere*, n. 5, marzo 1958, p. 43.
- 9 Cf. PICHARD J., *Les églises nouvelles à travers le monde*, Paris, 1960, p. 34.

## Simbolismo ed inconscio collettivo

Gianluigi Sartorio

*“Un simbolo rimane una perpetua sfida ai nostri pensieri e ai nostri sentimenti”; così si esprime C. G. Jung, che per primo intuì la vitalità e la carica innovativa del “simbolo” per lo spirito umano. Questo messaggio essenziale è da riportare per la sua positività anche nell’ambito dell’urbanistica. Il presente studio vuole introdurre all’argomento e segnalarlo a quanti sono impegnati a rendere più vera e migliore la città moderna, che è l’opera umana più significativa e, purtroppo, anche la più devastante qualora il suo sviluppo non sia ancorato a valori etici efficaci.*

*In C. G. Jung’s words: “A symbol remains a neverending challenge for our thoughts and our feelings”.*

*He was the first one to understand the importance that the vitality and the innovation of symbols have on man’s spirit. The basic positiveness of this message can be applied to urban planning too. The present contribution is addressed to those working towards the creation of better and more genuine modern cities. A city is man’s most significant work; but it can also be most devastating when its development is not anchored to sound and productive ethical values.*

### Letture del paesaggio e simbolo

Il tema affidatomi intende sviluppare un contributo agli studi sulla qualità dell’ambiente urbano: è una riflessione sulla valenza di alcuni messaggi che ciascuno di noi sperimenta quando si pone in relazione con l’ambiente che lo circonda; più precisamente, attraverso il contributo aggiornato di altre discipline che, per diversi motivi, sono coinvolgibili nell’argomento in oggetto (1), si intende delineare uno studio interdisciplinare teso a meglio interpretare il rapporto tra aspetti del “paesaggio urbano” e l’atteggiamento interiore di colui che lo osserva o se ne sente immerso; il fine è quello di individuare elementi atti a rendere positiva tale relazione tra abitante ed ambiente urbano.

La risposta non può che essere articolata e complessa e, va subito chiarito, non è contenibile nello spazio disponibile per questo scritto. Si sarà perciò costretti a limitarne il contenuto al nucleo principale espresso dal titolo, nella speranza di poter offrire un chiarimento sul termine di “simbolo” da applicare utilmente alle tematiche urbane.

Il tema del “simbolo” nel rapporto con le forme insediative non è nuovo (2). Tuttavia, nell’ambito della letteratura architettonica ed urbanistica, generalmente il termine viene utilizzato soprattutto a fini formali, in analisi di tipo letterario-filosofico ed estetico-artistico, come sinonimo di altri termini quali segno, metafora, allegoria, immagine..., comunque, con distinzione di significato alquanto incerta rispetto a questi vocaboli. Solo più recentemente sono stati richiamati parallelismi tra forme architettoniche e forme

simboliche di stretta pertinenza psicoanalitica: è ricorrente il riferimento al minareto.

Tuttavia, è generalmente mancata la sottolineatura che negli studi di psicoterapia il termine di “simbolo” si riferisce ad una esperienza profonda e dinamica dell’animo umano che lo distingue nettamente dal mondo delle immagini formali cui viene normalmente riferito. In tal senso, il “simbolo” non è quindi attribuibile alla forme letterarie proprie dei sopraccitati sinonimi. Si ritiene che questa peculiarità possa costituire un contributo pregnante che la disciplina psicoterapeutica possa utilmente trasmettere al proprio esterno ed in particolare al settore dell’urbanistica. L’approfondimento dell’argomento attraverso una spiegazione più completa del concetto di “simbolo” in questo nuovo significato, applicato agli insediamenti umani, può delineare un criterio di lettura del paesaggio urbano, secondo basi teoriche che abbiano riscontro sperimentale e fenomenologico. Attraverso il nuovo concetto di “simbolo” si può pensare all’impostazione di una modalità di approccio al contesto urbano che sia capace di offrire elementi di distinzione tra aspetti urbani retorici, componenti urbane funzionali, edilizia povera o spontanea, architetture che esprimono felici intuizioni di coloro che costruiscono città o più complesse interpretazioni di istanze universalmente partecipate (3).

In tal senso si può parlare del “simbolo” quale elemento selettivo degli interventi in ambito urbano e quindi quale fattore di qualità urbana.

### Il simbolo base di conoscenza

È utile iniziare a chiederci quale tipo di comunicazione viene trasmessa all’animo umano da un paesaggio sia naturale che artificiale. Infatti, il paesaggio non è composto da scritte e, quindi, da pensieri, ma da scene; percezione, comprensione e descrizione di un panorama non passano attraverso parole ed analisi ma attraverso contemplazione e sintesi istantanea, senza successione, di un insieme di segni (4). L’uomo si pone in interrelazione con l’insieme di oggetti od immagini che compongono il paesaggio, non solo in termini razionali.

Nel caso specifico del paesaggio, le modalità di conoscenza umana non sono riconducibili soltanto al pensiero logico ma vanno riferite ad un più ampio sistema di acquisizione di informazioni che si avvale anche della percezione fisica e della partecipazione emotiva. Inoltre, la “memoria del paesaggio nel disegno” differisce da una semplice ripresa fotografica: “Un paesaggio qualunque è uno stato dell’anima ... L’idea stessa è più vera di quella scientifica perché è sintetica e coglie a prima vista ciò che la combinazione di tutte le scienze potrà raggiungere come risultato” (5).

Vi è un’esplicita denuncia di inadeguatezza degli usuali strumenti scientifici per descrivere l’esperienza in esame, pur non volendo rinunciare alla rigorosità del metodo di analisi del fenomeno. Possono tornar utili al proposito gli studi del Cassirer che, già negli anni venti, aveva distinto tra conoscenza mitica e conoscenza teoretica. Veniva cioè riconosciuta l’esistenza di una forma di conoscenza differenziata da quella razionale: “il vero punto di partenza per ogni divenire della scienza, il cominciamento di questo nel dato immediato si trova non tanto nella sfera del sensibile quanto nella sfera dell’intuizione mitica” (6). La conoscenza mitica è stata così descritta dal Cassirer (7): “Mentre il pensiero mantiene un atteggiamento di ricerca, di problematicità, di dubbio e di critica di fronte a ciò che come suo “oggetto” gli si presenta con la pretesa dell’oggettività e della necessità, mentre si contrappone ad esso con le sue proprie norme, la coscienza mitica non conosce una contrapposizione di tal genere. Essa “ha” l’oggetto solo in quanto viene sopraffatta da esso; non lo possiede per averlo progressivamente costruito per sé, ma semplicemente viene da

esso posseduta. Qui non domina la volontà di cogliere l'oggetto, di abbracciarlo cioè col pensiero e di ordinarlo in un complesso di ragioni determinanti e di conseguenze, ma vi è soltanto la semplice impressione suscitata da esso. .... Invece di essere costretto nello schema di una regola, di una legge necessaria, ogni oggetto, in quanto invade e penetra la coscienza mitica, appare come qualcosa che ha affinità soltanto con se stesso, come qualcosa di incomparabile e di proprio. Esso vive, per così dire, in un'atmosfera individuale; è un fatto unico, che può essere colto solo in questa sua singolarità, in questo suo diretto *hic et nunc*. E tuttavia, dall'altro lato, i contenuti della coscienza mitica non si risolvono meramente in singoli elementi slegati, ma domina anche in essi un universale, seppure di specie e di origine molto diverse dall'universale del concetto logico". Molto sintetizzando, Cassirer definiva "mitico" l'atto conoscitivo "pre-logico" ove percezione fisica e moto spirituale sono ancora indistinti ed uniti. Una conoscenza completa presuppone anche una partecipazione sensoriale ed emotiva da parte dell'uomo (8), quasi che l'esperienza conoscitiva nella sua globalità, nei casi in cui l'oggetto è una realtà complessa (il paesaggio) osservata da un essere complesso (l'uomo), non possa essere descritta in modo sufficientemente completo prendendo in considerazione soltanto le categorie logiche.

*La modalità di conoscenza mitica si realizza attraverso il "simbolo" dove vi è la conciliazione tra antagonismo concettuale ed antagonismo emotivo (9).*

Questa è una forma di conoscenza molto interessante; costituisce argomento di grande attualità ed è oggetto di intensa ricerca in continua evoluzione. Rappresenta il momento di incontro della filogenesi con l'ontogenesi, durante il quale tracce del processo evolutivo dell'uomo (elemento filogenetico) emergono e si fondono con il vissuto personale del singolo individuo (elemento ontogenetico). Sembra quasi che in ciascuno di noi ci sia la possibilità di far rivivere istintivamente modi di conoscenza che appartennero al passato ma rivissuti ai vari stadi di crescita e reinterpretabili in funzione del grado di coscienza maturata a livello personale, così come, attraverso il fisico, l'uomo porta in sé segni delle proprie origini e delle diverse fasi evolutive attraversate (10).

### Simbolo e segno

Non esiste ancora (sarà possibile in futuro?) una definizione chiara e semplice di "simbolo". Tuttavia, è opportuno richiamare l'attenzione sul fatto che il termine di "simbolo", dopo gli studi di Jung e della sua scuola con specifico riguardo alla psicopatologia, ha un significato ben preciso e più limitato di quello usuale. Ciò di cui si sta parlando non appartiene soltanto alla sfera delle pure forme di espressione e di comunicazione, ma invade anche il campo di un particolare tipo di esperienza esistenziale che non è individuale ma costituisce patrimonio comune ad una molteplicità di persone.

A fini esplicativi è opportuno fare una prima distinzione tra "simbolo" nel senso appena indicato ed altre situazioni in cui il termine assume altre valenze, riconducibili più propriamente al termine di "segno", intendendo indicare sinteticamente con tale vocabolo l'insieme dei sinonimi usuali di "simbolo".

Ciò che può essere chiamato "segno" allude ad una realtà nascosta ma conosciuta che, proprio suo tramite, viene richiamata all'attenzione dell'osservatore; ha perciò una funzione indicativa od illustrativa. Ben diverso è il termine di "simbolo" usato nel senso come sopra indicato, che fa da ponte ad un'esperienza conoscitiva coinvolgente non solo l'aspetto razionale, ma anche quello emotivo e quello sensoriale. Il simbolo è elemento vitale, non solo funzionale, ha in sé valenze estetiche rievocative, qualcosa di ignoto: un "simbolo" decodificato in ogni particolare diviene un "segno". "Il simbolo architettonico una volta reso comprensibile, è uno slogan divenuto forma. Perciò lo stile di un periodo può anche essere definito la raccolta dei suoi simboli" (2).

Senza approfondire l'esempio oltre lo stretto necessario al fine esemplificativo, si può prendere in considerazione la differenza tra un edificio destinato a grande magazzino ed uno destinato ad essere luogo di culto; nel primo caso, l'edificio nasce con finalità dichiarata di indirizzare il cliente ai prodotti esposti per la vendita e pertanto è una struttura essenzialmente costituita da segni; il luogo di culto ha una funzione evocativa e spirituale e quindi più facilmente si avvicina al "simbolo" di cui trattasi. Ma anche una chiesa può non essere "simbolo", sebbene anche la stessa chiesa sia comunque segno. Inoltre può contenere un insieme di

"segni" che usualmente chiamiamo simboli: in tal caso anche ciò che viene chiamato con il termine usuale di simbolo è solo un oggetto che costituisce trasposizione di messaggio esplicativo e funzionale, che traduce semplicemente un messaggio (11). Anche il simbolismo artistico, frequente nell'architettura religiosa (12), pur rifacendosi a trasposizione spirituale, irrazionale, non si tramuta necessariamente in simbolo ma resta segno o metafora nella misura in cui è indicatore di una determinata realtà diversa da quella rappresentata ma nota essenzialmente in termini razionali.

Segni e simboli si esprimono per immagini, ma non tutte le immagini hanno valenza di totalità per il vissuto umano: ad esempio, la segnaletica stradale parla alla nostra razionalità mentre i colonnati di un tempio o di una chiesa parlano alla totalità della persona.

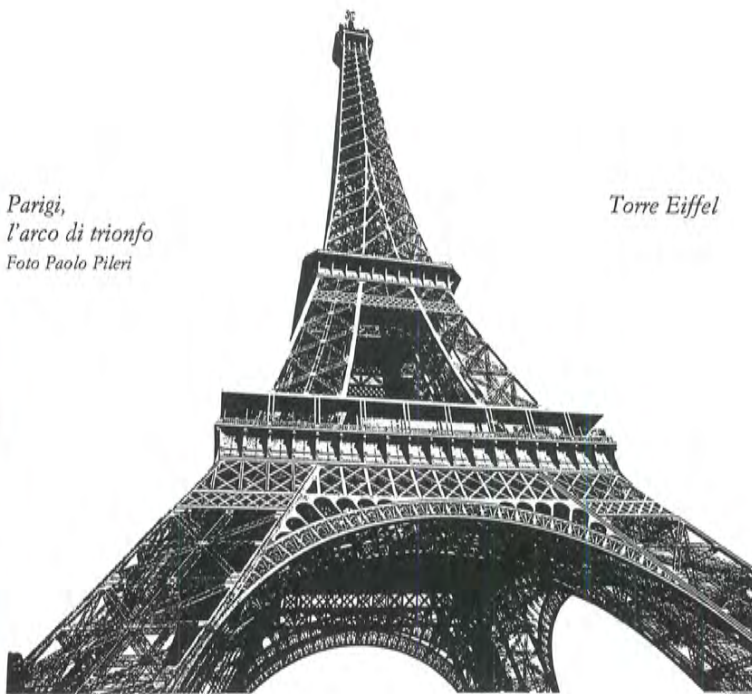
Certamente l'immagine è l'elemento per sua natura carico di pregnanza! L'immagine costituisce l'oggetto della presente indagine nel senso cioè che, soprattutto dalla sua analisi interpretativa, deriva il significato simbolico evocativo che si intende ricercare.

Sono ormai patrimonio culturale acquisito, la ricorrenza e la costanza di immagini nel patrimonio espressivo umano passato e presente, tale per cui, a titolo esemplificativo, se entriamo con rispetto in una abitazione sotto qualsiasi clima, l'esperienza emotiva è analoga in quanto l'esperienza immaginale esterna (cappanna o appartamento) evoca un vissuto analogo (protezione, sicurezza, conforto). *Proprio dall'universalità di vissuti analoghi evocati da immagini simili, si è giunti all'ipotesi che ci possano essere dei meccanismi psichici universali predisponenti a tali esperienze. Con ciò si vuole indicare la teoria degli archetipi di Jung, teoria che implica a questo punto un'universalità nell'esperienza umana ricollegabile ad un "inconscio collettivo".*

Ne deriva che l'approccio alla realtà fenomenica da parte della singola persona può attuarsi attraverso decodificazione semantica (dei segni) (13) o attraverso l'esperienza simbolica. Anche in questo caso occorre un'interpretazione che tuttavia risulta più complessa e non univoca in quanto il messaggio trasmesso dal "simbolo", rispetto a quello trasmesso dal "segno", è allusivo, è espressione intuitiva di una realtà non ancora completamente conosciuta "ma la cui esistenza è ricono-



Parigi,  
l'arco di trionfo  
Foto Paolo Pileri



Torre Eiffel



Atomium di Bruxelles



La "Grande Arche" de La Défense  
Foto Paolo Pileri

L'arco di trionfo costituisce una struttura architettonica che ha origini nelle scenografie cerimoniali: è strettamente connesso alla celebrazione del trionfo del vincitore e delle sue truppe. È pertanto un "segno" che testimonia e, se in marmo, ricorda nel tempo l'evento.

La forma dell'arco può avere valenza simbolica in quanto è quello di una "porta" che suggerisce "passaggio attraverso una soglia, mutamento, trasformazione".

Anche la torre Eiffel di Parigi e l'Atomium di Bruxelles sono due strutture celebrative, costruite in occasione di Esposizioni Mondiali, rispettivamente del 1889 e del 1958.

La prima è una struttura che è nata come "simbolo" della tecnologia e del progresso che libererà l'uomo dai suoi limiti; si inserisce nelle grandi opere di ingegneria dell'ottocento con forte valenza estetica, espressione dell'architettura moderna. La torre, mai più smontata, conserva significativamente il nome del progettista, ha una forma chiaramente simbolica ed è tuttora conosciuta universalmente come "segno" che richiama Parigi.

La seconda struttura, in ferro ed alluminio anodizzato, è la riproduzione a scala gigantesca del "modello" dell'atomo di cristallo di ferro, su progetto degli arch. A. e J. Polak e dell'ing. A. Waterkeyn.

Realizzata negli anni in cui l'atomo, dopo il suo impiego bellico distruttivo ed inquinante, veniva proposto come fattore di pace per il futuro dell'umanità, accoglieva una mostra sull'atomo. Pensata come

costruzione permanente, attualmente ospita la mostra permanente sugli sviluppi della medicina, oltre ad esposizioni, convegni e ristoranti. Elemento di riferimento del complesso Brupark, è una struttura metaforica molto meno nota della precedente, almeno per ora!

Nel moderno quartiere parigino La Défense, la "Grande Arche" di Otto von Spreckelsen riprende molti aspetti presenti nei precedenti esempi.

Anch'essa nasce con finalità celebrative ma, nell'insieme, assume il valore di "simbolo" in quanto elemento vivo, complesso, allusivo ed è caratterizzato da una forte carica innovativa.

La forma è quella dell'arco di trionfo; tuttavia non è struttura isolata e formale, ma è inserita organicamente, funzionalmente e stilisticamente, in un più ampio complesso di edifici progettati a pari scala e con criteri e tecnologie altrettanto avanzate ed ardite; componente del centro direzionale della nuova Parigi, accoglie a sua volta uffici. Inoltre, nel più ampio contesto urbanistico parigino, il portale si configura come elemento a grande scala di inquadramento di una visuale aperta all'infinito sul territorio, che proviene dal Louvre passando attraverso gli archi del Carosello e di Trionfo. Definisce in tal modo un "disegno" a scala metropolitana <sup>(15)</sup> che è espressione, da tutti avvertita, di coscienza della grandezza della funzione di guida che Parigi ha svolto nella storia dell'umanità e che intende continuare a svolgere in patria e, con la Francia, nel mondo.

sciuta o considerata necessaria" (14).

La molteplicità di tecniche interpretative manifestatisi in epoca recente e la disponibilità di una sempre maggior quantità di materiale di studio sperimentale hanno notevolmente sviluppato il patrimonio teorico introducendo elementi che hanno arricchito i primi modelli interpretativi, che ora, al confronto, appaiono limitati; ad esempio, anche il senso dello spazio e quindi quello della tridimensionalità si sviluppa attraverso la funzione simboleggiatrice... Lo studio della realtà simbolica rimane comunque complesso e, come preannunciato all'inizio dell'articolo, non è affrontabile in tale sede.

### Città e simbolo

Il "simbolo" evolve nel tempo nel senso che gli "archetipi", immutabili nella loro essenza, mutano nel tempo le loro forme di manifestazione. Ogni città è fatta di segni e di simboli nel senso sopra indicato; può risultare molto significativa ed illuminante una rilettura della città in quanto espressione profonda, vitale e dinamica dell'operare umano (16).

Il chiarimento del significato più pregnante del termine di "simbolo" costituisce premessa essenziale all'individuazione di elementi che introducano i caratteri di universalità e di dinamicità nel messaggio trasmesso. La presenza di tali caratteri in un contesto urbano comportano adesione emotiva da parte di chi vi abita o vi transita, ponendo presupposti di una interrelazione positiva tra città e cittadino; in tal senso il "simbolo" diviene a sua volta elemento vitale di qualità urbana.

La città, oltre che luogo di "simboli", può a sua volta costituire un "simbolo". Tale valenza è percepita in modo abbastanza immediato nel caso di centri storici, come Bergamo Alta o S. Gimignano, nel caso di cittadine marinare raccolte attorno al porticciolo, come Camogli od Amalfi, nel caso di villaggi montani, abbarbicati sulle dorsali, o distesi in conche o su altopiani o nei fondi della valle, ... Gli esempi sono innumerevoli! Tale valenza non è altrettanto facilmente percepibile nel caso di città moderne o di aree metropolitane che, oltre all'impossibilità di poter essere accolte in un unico sguardo, hanno caratteristiche di funzionalità ed elementi di disomogeneità che operano

prevalentemente in contrapposizione ad un positivo rapporto emotivo da parte di chi le frequenta. Certamente, solo facendo riferimento al valore simbolico come sopra indicato, si può serenamente escludere che una città essenzialmente funzionale (la città dei "tubi"), come una città essenzialmente ecologica (la città "pulita"), siano città "a misura d'uomo"! Più in generale, il simbolo è la via principale attraverso la quale l'uomo riesce ad investire, nel caso specifico, il paesaggio urbano di valenze emotive e di significati che sono necessari al suo equilibrio psichico e che rendono positiva la sua relazione con l'ambiente urbano.

Una città troppo razionale trasmette un senso di insoddisfazione, fa avvertire la carenza di una dimensione emotiva. Tutto ciò costituisce elemento di rischio impercettibile, subdolo e latente, se attuato attraverso un impatto massiccio e reiterato (pensiamo alla ripetitività delle migliori periferie urbane), in quanto si attiva un pericoloso effetto di tipo retroattivo che trasferisce il contenuto negativo del messaggio sulle parti più ricettive di ogni singolo individuo: una città-oggetto rimanda ad un abitante-oggetto.

In tal senso il "simbolo" si pone almeno come elemento di contenimento dello "scientismo" nella costruzione della città, si esprime come discriminante di qualità ambientale, fino a proporsi come vero fattore di "innovazione" nella misura in cui è interprete dello "spirito" più proiettato al futuro, del territorio che lo sappia produrre ed ospitare, come nel caso dell'arco de "La Défense" di Parigi commentato nelle illustrazioni.

Elemento permanentemente vitale, il "simbolo" può subire uso improprio od inflazionato. Il rischio è sempre potenzialmente presente in ogni intervento tecnico-architettonico a livello urbano: molte mode retoriche possono prendere facilmente illecito spazio se non sono opportunamente contenute. In tal senso, la rigorosità metodologica è elemento essenziale ed irrinunciabile in un settore scientifico in cui la componente emotiva propria del "simbolo", che va al di là del razionale, viene riconosciuta come esperienza reale e vitale per l'uomo: la materia risulta pertanto ambito di studio sperimentale da sviluppare con senso critico e con spirito prudente ed umile.

### Note

1 Avvalendomi in particolare delle competenze della psicologa psicoterapeuta dott. Marialfonsa Fontana, che ringrazio.

2 Oltre alle successive segnalazioni, si cita: FRANK J., *Architettura come simbolo*, Zanichelli, Bologna, 1986 (ed. orig. 1931).

3 Il presente articolo aderisce allo spirito di ricerca di un nuovo approccio all'urbanistica, di cui a pag. 33 dello scritto: SARTORIO G., *La città è di coloro che investono nel futuro*, in vol. XX: "La città come sistema complesso in crisi strutturale: strumenti e tecniche per il governo metropolitano" della collana biennale "Studi Urbanistici" della Fondazione Aldo Della Rocca, Giuffrè, Milano, 1995.

4 NUTI G., *La memoria del paesaggio nel disegno*, Atti del convegno dell'Associazione Europea per il Disegno "Il disegno luogo della memoria", Firenze 1995.

5 AMIEL G., *Fragments d'un journal intime*, citazione riportata in (4).

6 CASSIRER E., *Filosofia delle forme simboliche*, Vol. 2°: *Il pensiero mitico*, La nuova Italia ed., Firenze, 1964 (ed. orig. 1923), p. 15.

7 Cfr. CASSIRER E., *op. cit.*, p. 108.

8 JUNG C.G., *Aion - ricerche sul simbolismo del sé*, Boringhieri, Torino, 1982, (ed. orig. 1976).

9 Cfr. JUNG C.G., *op. cit.*, p. 169.

10 LEROI-GOURHAN A., *Meccanica vivente*, Jaka Book, Milano, 1986 (ed. orig. 1983); Id., *Le radici del Mondo*, Jaka Book, Milano, 1986 (ed. orig. 1982).

11 Non si considerano oggetto del presente studio i segni che, a loro volta, possono essere caricati di significato simbolico. Questo è un altro argomento assimilabile a quello qui sviluppato ma fondamentalmente differente, ancorché di notevole pregnanza per l'urbanistica. Infatti, la città si fonda, fin dalle sue origini, su convenzioni e relativi segni con valenza simbolica.

Al proposito, con attinenza a tematiche specifiche moderne, vedi: GUTTENBERG A.Z., *La regionalizzazione come processo simbolico*, 1988, segnalato da MAZZA L., *I linguaggi della pianificazione*, in *Urbanistica*, 1996.

12 Cfr. al proposito il saggio della prof. GRASSI L., *Prassi, socialità e simbolo dell'architettura delle "Instructiones" di S. Carlo*, negli Atti del convegno "L'Alto Milanese all'epoca di Carlo e Federico Borromeo: Società e territorio", Soc. Gallaratese per gli Studi Patri, Gallarate, 1984.

13 L'approfondimento psicologico del segno applicato all'architettura porta piuttosto all'analisi delle forme grafico-rappresentative quale ad esempio la prospettiva; cfr.: PANOFSCKY E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1989 (ed. orig. 1927).

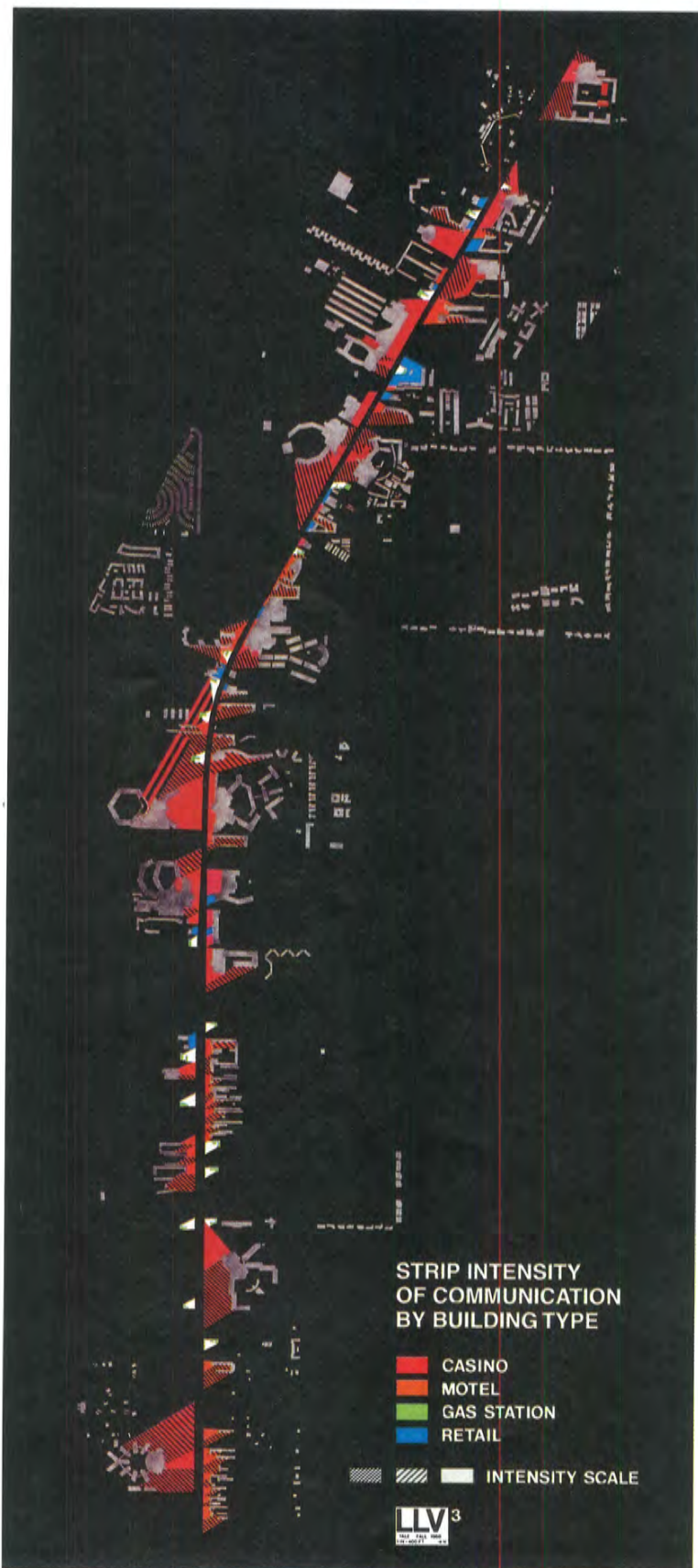
14 JUNG C.G., *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino, 1969.

15 Al proposito cfr. SARTORIO G., *Per un disegno metropolitano*, in: AA.VV., *Fattori di innovazione nell'organizzazione territoriale dell'area metropolitana lombarda*, Ricerca D.I.S.E.T. per Regione Lombardia, Esculapio, Bologna, 1994.

16 SARTORIO G., *La città ...*, *op. cit.*

## Il simbolo senza storia: Las Vegas

Piera Treu



*Celebre, ma solo apparentemente facile, Learning from Las Vegas, si propone, oggi più che mai, come un trattato di assoluta attualità, nel contenuto e nel metodo, per capire il paesaggio delle grandi vie commerciali extraurbane, nelle loro componenti e nei relativi rapporti di scala.*

*Tuttavia è sul simbolo in architettura che verte il contenuto più significativo del testo: tanto più ineliminabile quanto più viene negato, esso sovrasta e si sostituisce, in termini di comunicazione, all'edificio stesso.*

*Learning from Las Vegas is a celebrated work, and a seemingly easy one. Today, more than ever, it displays its undeniable topicality, in methodology and contents; a tool for a better reading of the landscape of great commercial routes outside cities, that is of their components and scaling ratio. The most significant element in the text, however, focuses on the symbol in architecture. The more it is denied, the less it can be eliminated — it exceeds and replaces, in terms of communication, the building itself.*

Il simbolo, centro della vita immaginativa che è in noi, e terreno di comunicazione con gli altri, diviene riferimento, attraverso il filtro dei modelli formali presenti nella nostra memoria, tanto nella fase di percezione quanto nella fase di progettazione dell'architettura. Fatalmente, e tanto più forte quanto più si presenta nella sua forma essenziale, esso scaturisce di fronte alla domanda creativa.

Un'ambigua connessione tuttavia lo sostanzia: il simbolo unisce e divide, collega e differenzia. Oggetto originariamente diviso in due parti, segno spezzato e poi ricomposto, diveniva mezzo per riconoscere un legame affettivo, di amicizia o di parentela. È proprio in virtù della sua capacità di congiungere dopo una profonda separazione e dopo un lungo cammino, biforcuto in un lontano inizio, il simbolo riconnette alle origini, rivelando la sua natura di punto di risonanza interiore che si attiva nell'interazione con l'esperienza.



Il suo potere è grande poiché induce l'inconscio alla partecipazione, osserva Jung ricordando Faust "quanto diversamente questo simbolo agisce su di me... Esso fa vibrare in ognuno di noi la corda comune".

Come è essenziale la funzione di risonanza del simbolo, così è sintomatico, per afferrare il modo d'essere di una società e di una cultura, il modo in cui esso si accorda con la persona, il gruppo, il luogo.

Nonostante la sua rilevanza individuale e collettiva, il simbolo era stato rifiutato dall'Architettura Moderna, nel momento in cui questa aveva ritenuto di dover abdicare anche agli altri tradizionali veicoli del significato: stile, ornamento, decorazione.

E oggi, con terrificante magnificenza e con inedita estensione, esso si propone non più soltanto nell'architettura, ma al posto dell'architettura stessa, nel paesaggio commerciale, al di fuori e in alternativa alla città.

Sicché i rapporti e le combinazioni "tra insegne e edifici, tra architettura e simbolismo, tra forma e significato, tra automobilista e bordo stradale, sono, oggi, profondamente importanti per l'architettura ..." (1).

### Simbolismo e progetto

*Learning from Las Vegas*, di R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, edito nel 1972 da Mit Press, viene ripubblicato dopo cinque anni, per i medesimi tipi, in edizione riveduta ed economica, come *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*.

Il sottotitolo, che non appariva nella prima edizione, pone l'accento sulla seconda parte del libro, *Ugly and ordinary architecture, or the decorated shed*, che contiene la personale filosofia degli autori ed esemplifica in modo consequenziale, e non più fenomenologico come in *Complexity and Contradiction in architecture* (2), un particolare momento dell'itinerario di creazione della forma: la connessione tra forma e immagine, e quindi tra forma e mezzi che vengono, più o meno coscientemente, adottati da chi progetta per estrinsecare un contenuto.

Un piccolo trattato, quindi, piuttosto

che una vera e propria teoria, in cui il pensiero degli autori si precisa percorrendo una significativa serie di rimandi tra esperienze di lettura ed esperienze di progettazione.

Viene criticamente estrinsecato così il particolare bagaglio critico del progettista, il fondamento e insieme l'effetto di quel "terribile travaglio" che consiste nel passare al setaccio ogni passaggio, ogni scelta. Terribile perché non all'esterno ma all'interno del procedimento stesso avviene, all'interno cioè di un percorso che per la sua natura non è critico ma propositivo, creativo, e tuttavia non può evitare la fase critica — e il rischio di isterilimento ad essa connesso — che accompagna la discriminazione tra le possibili alternative. *Ugly and ordinary architecture, or the decorated shed*, si propone allora sia come un modo per riconoscere l'espressione del significato attraverso l'immagine, sia come una luce che viene proiettata sul processo di formazione dell'immagine stessa.

Il libro, ribadisce Robert Venturi, nell'intervista a Margherita Rossi Paulis che chiude l'edizione italiana, verte sul simbolo in architettura.

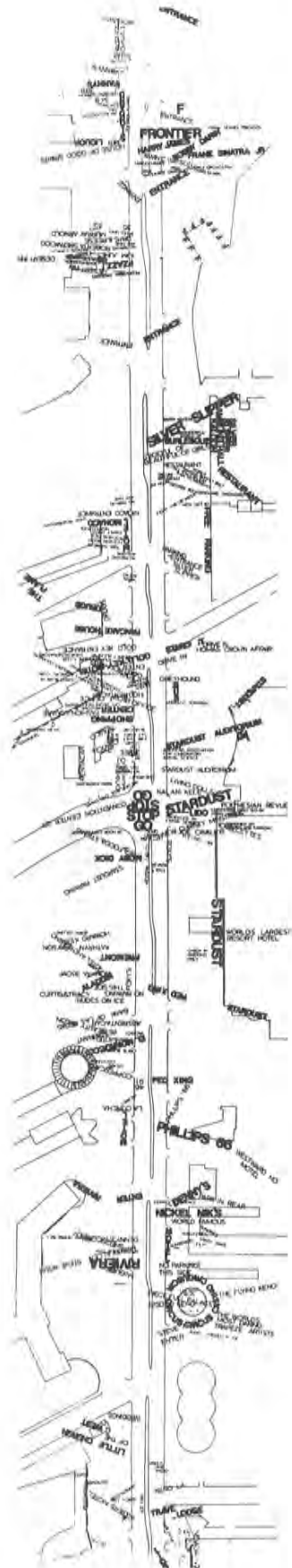
"Vorrei anche sottolineare che quasi tutto ciò che si pensa sul tema del simbolismo e molto di ciò che è stato detto negli ultimi quindici anni sul simbolismo in architettura è già stato detto in questo libro, ma in termini assai meno complessi e pretenziosi. Noi abbiamo cercato, e penso che ci siamo riusciti, di trattare il tema in termini semplici, secondo la forma appropriata all'architettura, in quanto l'architettura non è filosofia e non è scienza" (3).

### Il paesaggio commerciale

























Lo studio scaturisce dalla problematica posta dal nuovo paesaggio commerciale. Paesaggio alternativo, in termini di centralità, a quello urbano e che nasce e si sostiene con il supporto dell'automobile.

*Pianta della Strip di Las Vegas, che riproduce tutte le scritte della Strip*

Da *Learning ... cit.*, per gentile concessione di Venturi, Scott Brown and Associates



## BILLBOARDS IN SPACE

AMIENS		persuader to enclosed space			
EGYPTIAN PYLON		space divider with civic messages			
TRIUMPHAL ARCH		complex-space connector			
ROMAN THEATRE		ambiguous back drop			
HIWAY BILLBOARD		vast-space persuader			
LAS VEGAS		vast-space connector			

SPACE · SCALE · SPEED · SYMBOL



## SCALESPEEDSYMBOL

Analisi comparativa di "billboards" nello spazio

Da Learning ... cit., per gentile concessione di Venturi, Scott Brown and Associates

Come fenomeno di comunicazione di massa, esso si esprime adottandone spregiudicatamente, nelle sue più fantasmagoriche e virulente espressioni, anche i mezzi di comunicazione: simboli, messaggi, colori, luci, movimento. L'etica della pubblicità commerciale, aveva peraltro chiarito Denise Scott Brown nel programma iniziale del corso di progettazione della School of Art di Yale (1968), da cui è scaturita l'analisi riprodotta nel testo, non è qui materia di discussione.

Oggetto di discussione è invece l'analisi di una delle variabili della disciplina architettonica, quella commerciale, che viene appunto ipotizzata come strutturante del fenomeno dell'*urban sprawl*.

Ma in che modo capire e far capire un paesaggio dilatato e dissonante, dispersivo e apparentemente privo di ordine?

Il megatessuto delle grandi vie di comunicazione, con le sue insegne, i suoi enormi parcheggi, i suoi edifici relativamente piccoli e reciprocamente non relazionati, trova in una parte di Las Vegas, la *Strip* che dall'aeroporto si dirige verso il *downtown*, una rappresentazione tanto estrema da proporsi come una sorta di archetipo.









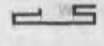







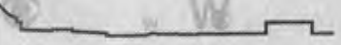







Il luogo è il Mojave Desert, attraversato da un'ampia strada su cui si affacciano hotel, casinò, cappelle matrimoniali, distributori di benzina, parcheggi e insegne enormi e variegate.

"L'insegna sul fronte è una volgare stravaganza, l'edificio sul retro, una modesta necessità: l'architettura è ciò che costa poco. A volte, l'edificio è l'insegna stessa ... Dalla città del deserto sulla Highway nel West, possiamo imparare nuove e vivaci lezioni sull'architettura di comunicazione?" (4).

Vedute aeree, rappresentazioni prospettiche o planimetrie evidenziano immediatamente il fuori scala dei lotti e degli edifici rispetto alle griglie del resto della città, e altrettanto chiaramente

## DIRECTIONAL SPACE

SPACE · SCALE section 1in:50ft SPEED SYMBOL sign-symbol-bldg. ratio

EASTERN BAZAAR		3 M.P.H.			
MEDIEVAL STREET		3 M.P.H.			
MAIN STREET		3 M.P.H. 20 M.P.H.			
COMMERCIAL STRIP		35 M.P.H.			
THE STRIP		35 M.P.H.			
SHOPPING CENTER		3 M.P.H. 50 M.P.H.			

SPACE · SCALE · SPEED · SYMBOL



mettono in luce violenti contrasti tra gli edifici emergenti.

La prima impressione è il caos, ma il caos, ipotizzano con Bergson gli autori, potrebbe anche essere un ordine che non riusciamo a vedere.

### Il metodo

L'analisi che viene adottata è originale quanto efficace.

Necessariamente originale perché lo spazio della *Strip* elude i tradizionali metodi di rappresentazione, efficace perché essenziale e icasticamente rappresentata.

Una prima sintetica serie di letture scaturisce dall'osservazione di alcuni tra i caratteri più distintivi della *Strip*, che è innanzitutto uno spazio percepito ad alta velocità, e si caratterizza per essere vasto, orientato (*directional*), e configurato principalmente da manifesti (*billboards*).

Dall'osservazione discende, tutt'altro che meccanicamente, l'individuazione del metodo di indagine, che consiste in primo luogo nel comparare la *Strip* con altri casi di *spazi orientati*, di *vasti spazi* e di *manifesti nello spazio* della tradizione storica.

Tra le parti in esame vengono istituiti insoliti incroci di informazioni, che, facendo luce su nuove relazioni e nuovi rapporti di scala tra elementi, sono la chiave per afferrarne la razionalità.

Una seconda serie, descrittiva, quella che con allegro snobismo è denominata "Mappe alla Nolli" della *Strip*, è invece di carattere morfologico, e documenta separatamente diversi temi.

Se ne deducono immediatamente la grandezza variabile dell'edificazione, la posizione e il ritmo degli edifici maggiori, i grandi vuoti tra le costruzioni, ma anche il connettivo. Ciò che più interessa mettere a fuoco, il connettivo, ha due facce. La prima è quella diurna, costituita dall'area dell'asfalto: spazio pubblico stradale, ovviamente, ma anche spazio semipubblico di parcheggio e di movimento veicolare intorno agli edifici.

La seconda è quella notturna, dove i livelli di illuminazione generati da edifici e insegne disegnano una striscia continua che si amplia ad intervalli alquan-

*Competizione tra antichi e nuovi segni:  
Villa Rezzonico sulla via per Bassano  
del Grappa e l'insegna della Shell*

to regolari, in un crescendo di intensificazione verso il centro città. La lettura morfologica propone così la successiva e più specifica domanda, che si rivolge agli elementi presenti nella fascia privata compresa tra l'edificato e la strada, e alle tipologie degli edifici presenti.

La fascia contiene gli elementi d'ordine della *Strip* e quelli di diversità e individualità dei singoli edifici, delle loro insegne, e delle scritte informative.

Gli edifici esistenti — hotel, cappelle matrimoniali, distributori di benzina — cominciano a palesare le loro costanti funzionali, dimensionali e di posizione solo nell'analisi, a scala assai ridotta, che scheda e confronta le parti che li compongono.

### Il simbolismo e suoi media

La schedatura degli edifici e i profili sulla strada mettono inoltre in luce una sarabanda di colori e di stili che contribuisce non poco all'immagine di vitalità e alla sensazione di curiosità che risveglia l'insieme. E proprio lo stile, valenza rifiutata dal movimento moderno, si rivela come un potente e flessibile veicolo di comunicazione attraverso l'allusione.

Esso diviene un mezzo per infilare il potenziale cliente in un ruolo che lo invogli: centurione nel Palazzo dei Cesari o padrone della lampada di Aladino?

"La *Strip* mostra il valore del simbolismo e dell'allusione in un'architettura caratterizzata dalla velocità e dai vasti spazi e dimostra che la gente, e persino gli architetti, si divertono con un'architettura che ricorda loro qualcosa'altro ... allusione e commento, sul passato o sul presente o sui nostri grandi luoghi comuni o vecchi cliché, nonché inclusione dell'ambiente quotidiano, sacro e profano: questo è ciò che manca nell'Architettura Moderna dei nostri giorni. Possiamo impararlo da Las Vegas ...." (3).



### Da Las Vegas a Roma

Abbandonare l'esperanto in cui il linguaggio moderno dell'architettura si è disseccato, ritornare allora da Las Vegas a Roma, adottare cioè coscientemente e in modo appropriato il nuovo linguaggio nella prassi progettuale, è la possibilità che *Learning from Las Vegas* propone, ed è quella cui l'attuale bagaglio simbolico di massa conduce.

Vitalità, intensità, capacità di far spettacolo, attrazione, sono gli attributi positivi del nuovo paesaggio della comunicazione che, se da una parte irradia immagini, luci, colori, dall'altra pone, caso per caso, non piccoli problemi di connessione o di congruenza col contesto, o di scelta vera e propria tra memoria e innovazione.

E poiché la nostra "Roma" non è un deserto, ma un paesaggio strutturato in antichi e complessi tessuti, già sovente sgranati da inclusioni di carattere estraneo, la domanda che il paesaggio commerciale propone non è un aspetto minore, ma un nodo di fondo della problematica dell'espansione delle città.

#### Note

1 VENTURI R., SCOTT BROWN D., IZENOUR S., *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Venezia, Cluva, 1985, p. 22.

2 VENTURI R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966.

3 *Imparando ...*, cit., p. 115.

4 *Imparando ...*, cit., p. 27.

5 *Imparando ...*, cit., p. 65.

## L'incertezza del "postmoderno"

Jean Marc Lamunière

*È vero che i vari movimenti architettonici e urbanistici che sono stati denominati, forse leggermente, post-moderni non hanno fornito risposte chiare ai problemi territoriali e delle agglomerazioni.*

*Questa nota cerca di esprimere questo disappunto senza però volere rintracciare o rimpiangere i concetti forti emessi dai pionieri del movimento moderno.*

*La post-modernità è, più che altro, una rivalutazione dei desideri (non dei bisogni) di vita quotidiana, della memoria collettiva, delle tradizioni e della natura profonda dei luoghi.*

*Ma queste premesse non possono essere esclusivamente tradotte in termini stilistici o storici, neanche da celebri protagonisti.*

*Il cosiddetto post-modernismo solo ci interroga e, finora, non ha proposto nulla. A queste interrogazioni le uniche risposte provengono da pazienti indagini e da pratiche umili di controllo e di progettazione, disgraziatamente non sempre riconosciute.*

*It is true that the various architectural and urbanistic postmodern movements, as we call them, have not given clear answers to today's territorial and urban problems.*

*This note expresses this dissatisfaction. But it doesn't want to acknowledge and to regret the strong concepts of the pioneers of the modern movement.*

*Postmodernism is principally a reevaluation of life's daily desires (not needs), of collective memory, of the tradition of places.*

*But these orientations cannot be exclusively translated in stylistic and rhetorical terms, even by famous protagonists.*

*The so-called post-modern movement only questions us. It doesn't propose, yet, any alternatives. It only inquires and proposes humble suggestions, unfortunately not often recognized.*

Cosa è rimasto delle legittime reazioni alla modernità come erano state espresse da quel movimento moderno iniziato sul piano urbanistico con i primi congressi CIAM e con la nuova grammatica corbusieriana dei cinque punti del '27?

Come si è sfasciata la linea eterogenea dei Team Ten e della loro presa di potere a Dubrovnik nel '56 e delle loro dichiarazioni ad Otterlo nel '59?

Che lezioni abbiamo potuto trarre di scritti, analisi e progetti critici emessi dai maggiori teorici della fine dagli anni sessanta agli anni settanta, voglio dire Jane Jacobs, Christopher Alexander, Kevin Lynch, Robert Venturi, Aldo Rossi e Paolo Portoghesi, etc.

Infine, ormai che gli anni sono passati, che risultati abbiamo ottenuto, architetti, urbanisti e fruitori di queste rimesse in questione di tante certezze alle quali tutta una generazione ha creduto?

Sappiamo quanti siano stati i deficit della modernità, per riprendere l'espressione di Habermas, e quanto è stata grande la responsabilità degli architet-

ti e degli urbanisti ad assumere le contraddizioni, nello stesso tempo e, in un certo modo, ingenuamente e consapevolmente.

Ormai le critiche sono state fatte e non c'è bisogno di ritornarci sopra.

Però non è inutile interrogarci sulle nuove vie che sembravano aperte dopo la rimessa in giuoco dei concetti, magari utopistici, ma chiaramente esposti dai pionieri del movimento moderno:

prima di tutto possiamo considerare la post-modernità (per quanto si accetti questa denominazione) come frutto soprattutto di un'amalgama di progetti e di opere emerse più o meno da processi di progettazione non sempre nuovi: storicisti (come la Torre Velasca e la casa Baldi), brutalisti (come l'Istituto Marchiondi o la scuola di Hunstanton), poetici (come quelli di Kahn) pluri-cellulari (come quelli di Van Eyck).

Ma sul piano territoriale e urbanistico non ci è stato dato di capire e di vedere un metodo, altro che analitico e storico, né un processo, altro che relativamente astratto, capaci di portare avan-

ti un progetto chiaro dal punto di vista sociale, economico e culturale e una teoria urbana e territoriale che si potesse divulgare nell'insegnamento e nella pratica.

Certo, premesse ci sono state e principalmente quella di volere ritrovare le concessioni indispensabili, tralasciate dai CIAM, fra morfologia urbana, tipologia edilizia e reti di comunicazioni.

Ma, se sono esistiti tentativi, essi sono stati esclusivamente progettuali (come dagli Smithsons per Berlin-Haupt, da Candilis, Josic e Woods per Toulouse-le-Mirail, da Portoghesi per Roma interrotta, forse il più stimolante di tutti, etc.).

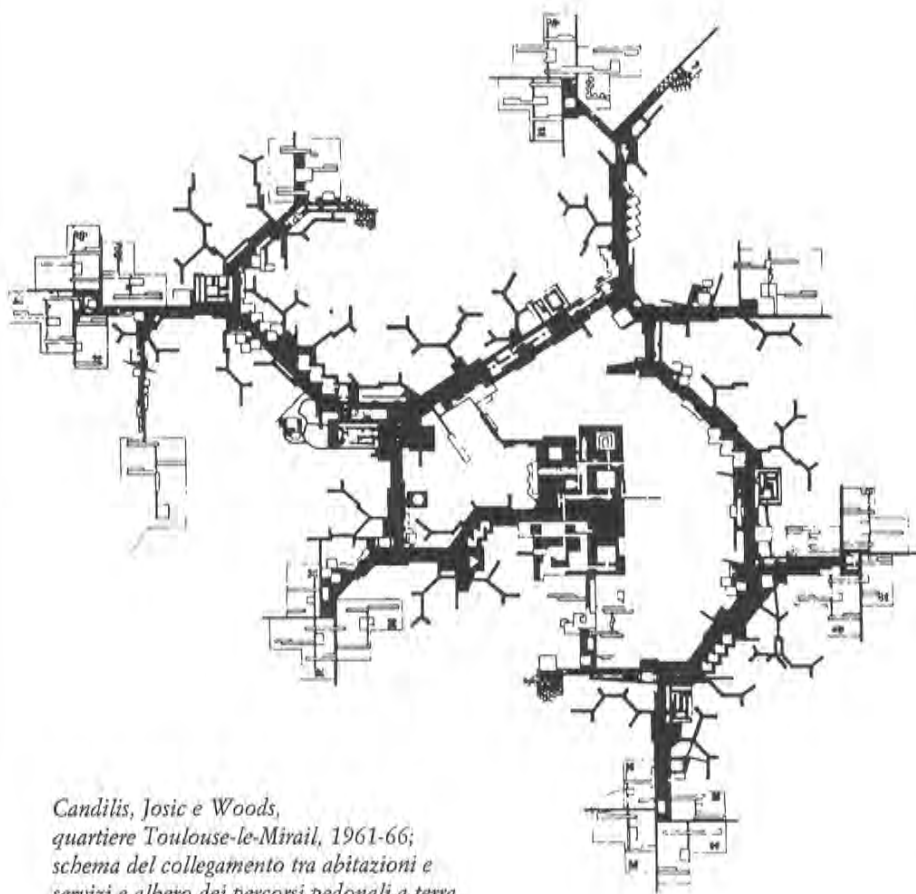
Ma sono frammenti, come delle isole, non sono cuciture, e sono da considerare come *Urban Design*, una macroarchitettura la cui linguistica rimane recintata dalle condizioni stesse dello sviluppo della città, o meglio, dell'agglomerazione.

Ormai il progetto, il suo metodo e il suo processo, non parte più da una totalità urbana o territoriale nuova da fare emergere o, più modestamente, da suscitare.

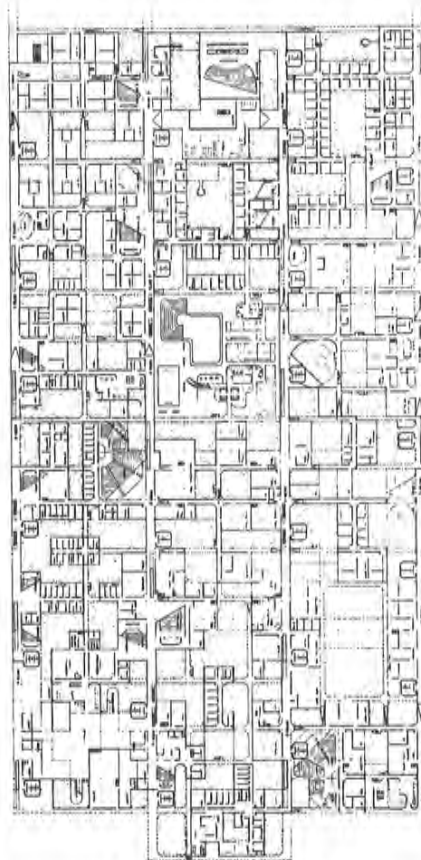
Non esiste un disegno o intento della città e del territorio, non si percepiscono nuove attività, nuovi modi di abitare, nuovi svaghi. Solo si definiscono nuovi "tipi" di composizioni (come in campo architettonico differenti riferimenti stilistici): sistemi chiusi, finiti, come emblematici di una morfologia decisamente autonoma e, procedendo da una strategia di rottura e sistemi aperti, proliferanti, adeguandosi a ramificazioni, del resto non realizzabili, del tessuto fragile della periferia.

Perciò la critica al cosiddetto movimento post-moderno non può fermarsi alla soglia di argomenti stilistici, per altro superficiali e senza interesse, ma deve soprattutto osservare la mancanza di concetti di vita, e, direi, di senso della vita che i lavori di altre discipline avrebbero dovuto nutrire.

È come se la larga cultura e soprattutto la diversità e ricchezza della post-modernità, espressa dalla filosofia, dalla sociologia, dall'antropologia, dalla



*Candilis, Josic e Woods,  
quartiere Toulouse-le-Mirail, 1961-66;  
schema del collegamento tra abitazioni e  
servizi e albero dei percorsi pedonali a terra.*



*Candilis, Josic e Woods,  
pianta della Freie Universität, Berlino 1965.*

storia e dalla linguistica contemporanea, non fossero coinvolte in una *praxis* partecipante e alleata, se non che attraverso citazioni utilitarie.

Certo, alcuni penseranno che questo rapido commento può esprimere qualche nostalgia per dei concetti "forti", quali sono stati quelli degli anni venti e trenta. È forse vero: "l'era del sospetto" e delle incertitudini è difficile a vivere per tutti quelli che cercano non solo di capire la città o l'agglomerazione, la periferia e la campagna ma di partecipare in qualche modo al loro diventare. Ma è altrettanto vero che ognuno può constatare quanti studi, analisi, saggi sono stati compiuti, ormai da quasi quarant'anni, a un ritmo mai raggiunto prima, e così poche sono state le teorie e le proposte esplicite.

È indubbio che la mediatizzazione intensa delle opere architettoniche e urbanistiche, la cui selezione rimane elitaria per non dire esclusiva, ha un ruolo decisivo nella dicotomia fra concetto e espressione.

Ormai le immagini visive e letterarie,

architettoniche e urbanistiche, delle monografie e delle riviste possono anche non avere contenuto e intento. I messaggi che mandano sono formalizzazioni di verifiche e ipotesi "non dette". E forse le firme stesse parlano ancora di più delle immagini.

Queste esagerazioni formali non ci disturberebbero tanto se non cancellasse, oscurandolo, il lavoro paziente e meritevole di tanti ricercatori e progettisti che, sia nel campo dell'insegnamento che nella pratica quotidiana (pubblica e privata) si pongono problemi veri, si mescolano alla vita associativa, tentano di rispondere a domande precise. I problemi della città e dell'agglomerazione, e soprattutto della periferia, non sono problemi formali e ancora meno stilistici. Essi riposano su una serie di interrogazioni che ognuno deve porsi oggi, fra i quali le condizioni nelle quali può assumersi una nuova forma di convivenza urbana e territoriale e come si può, attraverso nuove realtà, ritrovare nuove connessioni fra morfologia urbana, tipologia edilizia e rete di comunicazione.

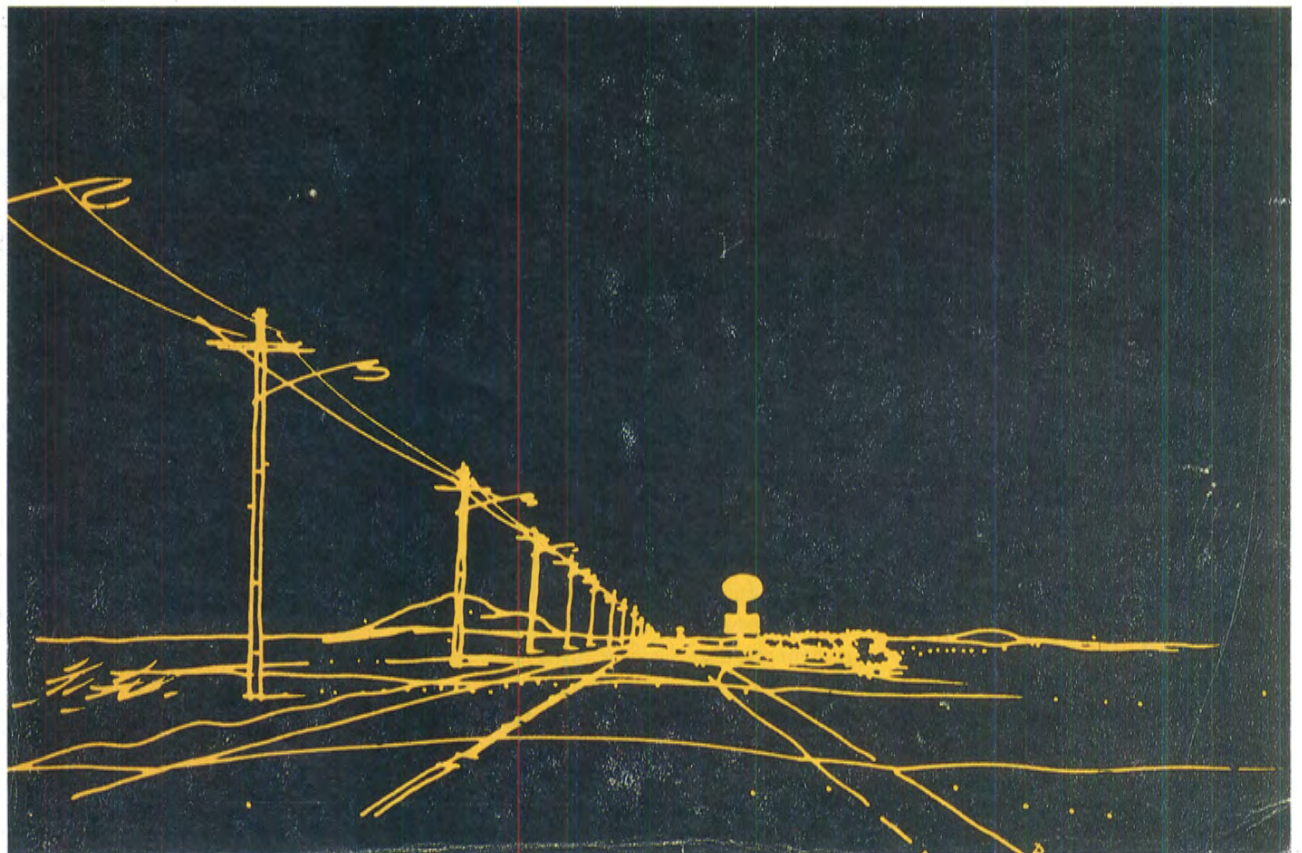
In campo morfologico, ciò vuol dire cessare tante analisi riproducendo schemi ormai divulgati e studiati (muratoriani, cannigiani, rossiani) per trarre delle lezioni progettuali, basate su nuove realtà odierne, su nuove evoluzioni del vissuto e del reddito fondiario, su nuovi modi di abitare, di lavorare, di svagarsi.

In campo tipologico, ciò vuol dire non soffermarsi più su tradizioni edilizie ormai spaccate da nuovi programmi e nuovi metodi di realizzazione economici e costruttivi.

Nel campo delle comunicazioni, ciò vuol dire rimettere in ordine la gerarchia dei mezzi di trasporto individuali e collettivi delle idee e delle informazioni quanto delle persone.

Ora solo una pratica concreta (critica e progettuale) di questi fenomeni può portarci verso un nuovo progetto territoriale. Esso non rinuncerà a una totalità progressiva e progressista ma accetterà una pluralità di fruitori e perciò di godimenti.

*Canaletto, veduta di Piazza San Marco a Venezia  
e un disegno di Robert Venturi*



## Lo spazio urbano come simbolo della città

Giuseppe Guerrera

*A partire dal '600 lo spazio pubblico diventa rappresentativo della città italiana. A Roma tra il 1676 e il 1748 una serie di interventi puntuali preordinati da Bernini riconfigurano la città. Si costruiscono la scalinata di Trinità dei Monti, la Fontana di Trevi, le piazze di Montecitorio e S. Ignazio.*

*Questo periodo storico diventa per il giovane Robert Venturi, studente all'Accademia Americana, occasione di studio e confronto con la città americana, in particolare con Las Vegas. Attraverso la lettura delle differenze tra le due realtà, Venturi costruirà per opposizioni e analogie una traccia metodologica che utilizzerà lungo tutta la sua carriera professionale. La storia dell'architettura, insieme all'effimero, al banale, alla pop art saranno i materiali con cui costruirà la sua teoria del decorated shed e del simbolismo in architettura.*

*Frank O. Gehry, pur utilizzando la lezione di Venturi, parte invece dal rifiuto totale dell'unico spazio urbano possibile in America, la strada. Ogni volta la costruzione di un edificio diventa quindi l'occasione per immaginarsi una pezza di città, isolata dal circostante, con una sua spazialità interna. Anche la costruzione di una casa sarà l'occasione di rappresentare la città, ogni stanza sarà un volume di materiale e forma diversa dalle altre. L'edificio resterà comunque "monade senza finestre".*

*Nel disordine delle periferie urbane europee il rischio che si corre è di avere un atteggiamento analogo. Le ricerche condotte dall'autore nella periferia di Palermo dimostrano invece che anche nel caos della metropoli è possibile trovare ogni volta un "tempo" locale, riferimenti e preesistenze a partire dalle quali costruire un pezzo di città che somigli alla città storica, che "rifletta" la città contemporanea, ma che si relazioni con il circostante.*

*Starting with the 17th century, public space becomes the "symbol" of Italian cities. In Rome, between 1676 and 1748, Bernini proceeds to redesign part of the city, e.g. the Spanish steps, the Trevi fountain, the squares of Montecitorio and St. Ignazio.*

*Robert Venturi, a student at the American Academy, focuses his study on this historical period, and compares it with the American city, more specifically with Las Vegas. Comparing the differences between the two cities, Venturi will trace a method, based on contrasts and similarities, that he will use during his whole professional career. His theory of decorated shed and of symbolism in architecture take origin from the history of architecture, ephemeral material, banal shapes as well as pop art.*

*Frank O. Gehry does make use of Venturi's teachings, but starts from an overall refusal of the sole possible city space in America, the "strip". Therefore, any time a building is constructed, there is a chance to figure a "piece" of city, isolated from its surroundings, with its own interior spatial pattern. The building of a house, too, will offer the opportunity to represent the city, every room will be its own distinct volume of materials and shapes. The building will anyway remain a "monad without windows". A similar risk and a similar attitude can be foreseen for the disorderly European suburbs. However, the researches carried out by the author of the present essay in the outskirts of Palermo show that, even in a chaotic city, it is possible to find a local "tempo", as well as points of reference and extant items to serve as a starting point for building a piece of city that may resemble the historical city, that may "mirror" the contemporary city, and that may also be well linked to its surroundings.*

### Roma - Las Vegas

In una recente pubblicazione edita da Scheiwiller di Milano, *Metamorfosi della città*, a cura di Leonardo Benevolo, Benno Albrecht racconta la vicenda delle modificazioni urbane di Roma tra il 1676 e il 1748: "Interrotti gli interventi radicali ideati dai Papi umanisti, gli elementi incommensurabili della scena urbana... vengono gradualmente ricondotti a un disegno unitario" (1). La strategia in questi settant'anni sarà quella dell'intervento puntuale che modifica complessivamente la città medioevale attraverso la riconfigurazione di nodi urbani significativi. "Il metodo presuppone la massima considerazione per le situazioni preesistenti, sia topografiche che di precedenti progetti e, seguendo la legge della massima economia, trasforma i luoghi con il minimo dispendio possibile di mezzi progettuali" (2). Ma, al di là del valore architettonico dei singoli interventi, viene sancito un principio innovativo e di grande modernità. Lo spazio pubblico urbano, quello delle piazze e delle strade e quello interno delle chiese e delle corti dei palazzi diventa un *unicum*. La pianta del Nolli pubblicata nello stesso saggio sintetizza bene il momento conclusivo di questa metamorfosi con una grafica che unifica i due spazi, esterno e interno: "Nolli disegna una città che è tutta percorribile, in cui le casistiche di spazi, scorci, angoli visuali sono complesse e infinite" (3).

Da allora ricorderemo Roma per le immagini di Fontana di Trevi, Trinità dei Monti, il Pantheon, etc.. Tutti luoghi pubblici collettivi, tutti spazi urbani che diventano rappresentativi della civiltà urbana italiana.

Molte delle considerazioni di Albrecht mi hanno rimandato ad un altro architetto che ha guardato con grande attenzione a questo periodo di trasformazioni urbane di Roma.

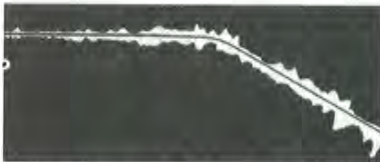
Robert Venturi nel suo famosissimo saggio *Learning From Las Vegas* istituisce un confronto, a prima vista dissacratorio, tra lo spazio pubblico della piazza romana e quello della Strip di Las Vegas: "Visitare Las Vegas a metà degli an-



Robert Venturi, pianta di Roma di G.B. Nolli con sovrapposizione dell'insegna di "Welcome to Las Vegas", Nevada.

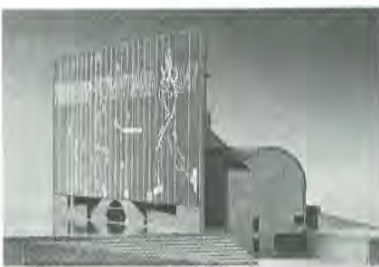
È il manifesto programmatico di tutto il lavoro di Venturi. Se a Roma è la piazza a simboleggiare la città, a Las Vegas sono le insegne pubblicitarie.

Da: R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, The Mit Press, 1972



Robert Venturi, planimetria di Las Vegas disegnata "alla Nolli".

La spazialità urbana disegnata dalla luce delle insegne al neon



La Football Hall of Fame Competition e il Best Product Show Room sono gli edifici più rappresentativi, insieme al Guild House, della ricerca sulla città americana di Robert Venturi

Hermann Finsterlin, pianta di una casa.  
Perfetta immagine  
di una monade leibniziana.

Da: Fruhlich, Mazzotta, 1974



ni '60 fu come visitare Roma verso la fine degli anni '40. Per i giovani americani di quegli anni, abituati soltanto alla città "a reticolo", a scala dell'automobile, e alle teorie anti-urbane della precedente generazione di architetti, i tradizionali spazi urbani, la scala pedonale, e le mescolanze (che erano anche "continuità") di stili delle piazze italiane furono una rivelazione assai significativa: essi riscoprirono la piazza. Oggi, vent'anni dopo, gli architetti sono forse pronti a lezioni analoghe, circa il grande spazio aperto, la grande scala e l'alta velocità. Las Vegas sta alla Strip come Roma sta alla Piazza" (4).

Venturi, dopo le penetranti analisi sulla forma in *Complessità e contraddizioni nell'architettura* (5) ci porta ancora una volta a riflettere sulla nostra contemporaneità istituendo relazioni con il passato. Ribaltando il senso spaziale della pianta di Roma disegna "alla Nolli" una serie di piante di Las Vegas in cui, ad esempio, è la luce delle insegne al neon a definire lo spazio urbano della città, oppure, facendolo leggere in negativo, lo spazio dei parcheggi dei Casinò. Risulta evidente che a Las Vegas è l'automobile a disegnare la città e non la pedonalità come a Roma, per cui la "città" è costruita in relazione alla velocità dell'automobile che percorre la Strip a 50 miglia all'ora.

Ma il massimo gesto dissacratorio avviene quando sovrappone alla pianta del Nolli, proprio su Piazza Navona, una insegna pubblicitaria di Las Vegas per chiarire definitivamente che, se a Roma è lo spazio della piazza a connotare la città, a Las Vegas sono le insegne pubblicitarie.

D'altronde, già Vincent Scully sulla copertina di *Architettura e disegno urbano in America* (6) aveva posto un disegno di Venturi che ben rappresenta il "sublime americano", una strada che si perde all'orizzonte, dove si intravedono basse colline, e, in prossimità della strada, un'insegna pubblicitaria che annuncia una "città". Una città "all'americana", come la definisce Massimo Cacciari in *Metropoli della mente* (7), con la sua griglia euclidea in cui nel *continuum* dello spazio naturale non delimi-

tato emergono pali telegrafici e insegne di un "orologio" regolatore di una "regola" che ricopre la terra ma non la controlla se non per punti.

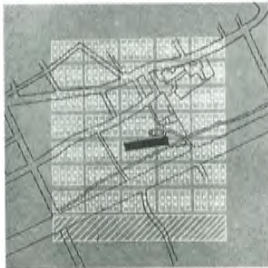
Tutto il lavoro professionale dello studio Venturi, Rauch e Scott Brown sarà, a partire da questi assunti teorici, orientato a definire la nozione di architettura come involucro decorato con sopra il simbolo. La Guild House, la Football Hall of Fame Competition, il Best Showroom, saranno le tappe di un percorso (8) che porterà il Maestro di Filadelfia a scontrarsi con la "città" americana e "all'americana" per tentare di dimostrare in fondo solamente che si può costruire un'architettura non universale, un'architettura moderna che sia capace di cogliere i caratteri e la cultura dei luoghi a cui appartiene.

### Microcosmi - monadi

Nel presentare le architetture di Frank Gehry si è fatto spesso riferimento alle ricerche di Robert Venturi su Las Vegas. Lo stesso Gehry, in un'intervista (9) suggerisce questa analogia. Usare il reale, il convenzionale, i materiali effimeri locali, le forme banali è quello che Venturi teorizza in *Learning From Las Vegas*. Ma se Venturi in fondo "tenta" ancora di trovare relazioni con l'unico spazio urbano della città americana attraverso il suo *Decorated shed*, Gehry non ha più alcuna fiducia nel ruolo pubblico dell'architettura. Ogni occasione di lavoro diventa l'occasione per costruire un pezzo di città autonoma, un microcosmo, tutto interno. Anche se si tratta di una casa questa sarà un villaggio in cui ogni stanza avrà una sua forma, materiale, linguaggio. Sarà, verso la Strip, immagine del disorientamento metropolitano ma, al suo interno, grembo materno in cui l'angeleno potrà ritrovarsi al sicuro, potrà riconoscere il proprio spazio "urbano" e riconoscersi in un "tempo" in un "orologio" quel "logos" quel "cronos" che nella città europea "si costruisce a partire da un sistema di riferimento qualunque, arbitrariamente scelto" (10).

Paradossalmente i primi tentativi in





*Le Corbusier, confronto tra una città a impianto reticolare e l'Unità d'Abitazione.*

Da: Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1946-1952*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1953.

questa direzione furono proprio europei, della generazione degli architetti espressionisti in Germania tra le due guerre. Terrorizzati dal caos metropolitano, Finsterlin, Taut, Sherbart, etc. fuggivano idelamente dalla metropoli ipotizzando cattedrali di vetro sulle Alpi, o Monadi, *molluschi a geometria variabile*, come li chiama Cacciari, mondi tutti interni, autoreferenziali, come se li immaginò e non riuscì a costruirli Finsterlin (11).

Solo Le Corbusier riuscì a sperimentare realmente quelle ipotesi e più "razionalmente" pensò di rinchiudere in un unico tempo 1600 persone in una "Unità" (12) con strade, negozi, case, una vera monade leibniziana. "Il concetto di unità e di semplice, ci presenta la monade come un essere del tutto autonomo, che non ha nessun rapporto con gli altri esseri; essa è impenetrabile dall'esterno, è metafisicamente chiusa in sé e non ha né porte, né finestre da cui possa entrare o uscire qualche cosa. La monade dunque è un principio puramente interiore e di natura puramente spirituale; il suo cambiamento consiste nella rappresentazione e nella varietà delle rappresentazioni" (13).

Questa descrizione della monade si adatta perfettamente alle architetture di Gehry che ogni volta, per trovare un sistema di riferimento locale, deve contrapporsi all'"Orologio" euclideo della città americana, "deve" decostruire il volume, utilizzare una ridondanza di simboli eccessivi ai nostri occhi di "raffinati" europei. Ma deve soprattutto costruire una unità autonoma, senza rapporti con gli altri "esseri", impenetrabile. Un mondo interiore.



*Frank O. Gehry, Loyola Law School, Los Angeles, 1991*

*La corte interna di una scuola diventa l'occasione di costruire una piazza urbana "alla europea". Lo spazio della piazza è attraversato da percorsi urbani pubblici*

Da: Frank O. Gehry: *America come contesto*, a cura di Mirko Zardini. *Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1994*



*Frank O. Gehry, Schnabel Residence, Brentwood, 1989*

*La casa diventa villaggio, ogni stanza un volume diverso organizzato attorno allo spazio interno del soggiorno-piazza. La casa vive un tempo interno autonomo e all'esterno "riflette" il disordine urbano, ma anche lo interpreta "poeticamente"*

Il tentativo di Venturi era di trovare nello spazio pubblico della Strip, alla europea, o alla Nolli, le relazioni necessarie a costruire i riferimenti locali. Purtroppo l'unicità del riparo decorato, il *decorated shed*, l'idea che il tabellone pubblicitario, (come la cattedrale medioevale...) (14), potesse interagire e contrapporsi all'orologio della città americana, alla fine risulta inefficace, non riesce a costruire quelle "irregolarità" necessarie a sovvertire il tempo euclideo, il *continuum* della griglia tipico della metropoli americana, non riesce ad essere luogo con un proprio sistema di riferimenti spaziali e temporali.

In questo Gehry sente la necessità, utilizzando la lezione degli espressionisti, di costruirsi uno spazio interno "unico", un luogo, un *genius loci*, che però riesce ad interpretare la città, restituendo all'esterno, sia con i materiali che con le forme, un linguaggio ricco di suggestioni simboliche, poetiche, che interagiscono bene con la metropoli. "Che l'edificio sia monade che riflette e che riflettendo dà luce, situata e ritagliata nell'aria, come appaiono a Ezra Pound le grandi finestre illuminate di New York alla sera" (15), conclude Cacciari.

### Las Vegas - Roma

L'Unità d'abitazione di Le Corbusier a Marsiglia rappresenta uno dei primi tentativi di costruire la monade leibniziana. Contiene infatti una molteplicità: come uno scaffale contiene tanti libri o tante bottiglie, l'Unità contiene tanti alloggi uguali.

Le Corbusier tenta di dare "forma" al microcosmo espressionista, alla monade, regolando l'orologio di 1600 abitanti in un'unica coordinata.

Il microcosmo lecorbuseriano risulterà purtroppo inefficace, perché non costruisce "luogo" in quanto non riflette la città europea, né crea linguaggio, anzi se ne allontana definitivamente. Sta qui l'aporia metropolitana che segnerà una definitiva soluzione di continuità con la città "alla europea" e che la farà precipitare in un equivoco interpretativo delle istanze del Movimento

Moderno.

La città europea a relatività ristretta, con i suoi infiniti molluschi, con i suoi orologi regolati su un qualsiasi riferimento sarà infatti distrutta da una miriade di ermeneuti che interpreteranno la *chance* di libertà offerta dagli espressionisti come libertà di porsi in relazione al niente.

L'idea di "uccidere la strada corridoio" e "Concentrare il volume in un punto e lasciare il terreno libero per il verde e da lassù vedere il cielo e gli alberi verdi e i fiori" (16) determinerà inconsapevolmente i peggiori disastri della nostra epoca. Concentrare in un punto tutto il volume ha significato per l'urbanistica contemporanea che ogni edificio è stato costruito al centro di un lotto di terreno, distanziandolo di almeno dieci metri dagli altri edifici, lasciando quindi ritagli di superficie attorno.

È proprio la strada corridoio che nella città storica costruisce la spazialità urbana e tiene insieme la città, consentendo di avere lo spazio interno in continuità con quello esterno, quegli stessi spazi che adesso Gehry cerca di ricreare nelle sue monadi.

Oggi che il danno è fatto possiamo solo pensare di porvi rimedio. Ed ecco che ritorna la lezione di Roma. La nostra epoca somiglia idealmente a quella descritta da Albrecht: un tessuto confuso, grandi infrastrutture iniziate che delineano una città incomprensibile, la necessità di interventi puntuali chiarificatori. Capire la lezione degli architetti americani deve significare per noi tentare di guardare alla città storica come la Grande Fonte dove abbeverarci di sapienza per poi tracciare le rotte di un atlante della progettazione (17) degli spazi urbani nuovi. Una strategia che organizza per punti lo spazio pubblico della città.

La spazialità di piazza Navona può essere modello solo a patto che si abbandonino l'idea romantica di un ritorno al passato e si capisca che oggi i luoghi collettivi sono gli aeroporti, gli autogrill, le stazioni della metropolitana, i supermercati, etc. Questo non significherà certo trasformare la periferia in un'immensa successione di *shopping mall*, ma

immaginarsi interventi che ancora una volta partano dagli "orologi" locali, dalle preesistenze, anche se confuse, e con "il minimo possibile di mezzi progettuali" sappiano creare luoghi urbani per la vita dell'uomo contemporaneo.

### Note

1 AA. VV. *Metamorfosi della città*, a cura di L. Benevolo, Scheiwiller, Milano, 1995, p. 341.

2 *Op. cit.*, p. 342.

3 *Op. cit.*, p. 348.

4 VENTURI R., SCOTT BROWN D., IZENUR S., *Learning from Las Vegas*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1972. Traduzione italiana di M. Sabini, *Imparando da Las Vegas*, Cluva, Venezia, 1985.

5 VENTURI R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966. Traduzione italiana di Gortux R. e Paulis M.R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1980.

6 SCULLY V., *Architettura e disegno urbano in America, un dialogo tra generazioni*, Officina edizioni, Roma, 1971.

7 CACCIARI M., *Metropoli della mente*, in *Casabella*, 523/1986.

8 Cfr. *Decorazione e costruzione*, in: GUERRERA G., *Contaminazioni*, Sapiens, Milano, 1991.

9 L'intervista rilasciata a Barbaralee Diamonstein è stata parzialmente pubblicata su: RUBINO L., *Frank O. Gehry Special*, Kappa, Roma, 1984.

10 CACCIARI M., *op. cit.*

11 La bibliografia sugli architetti espressionisti è vastissima, ricordiamo qui: BORSI F. e KONING G.K., *Architettura dell'espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova, 1972; RICCI G., *La cattedrale del futuro*, Bruno Taut 1914-21, Officina, Roma, 1982.

12 LE CORBUSIER, *Opera completa, Complète 1946-1952*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1953.

13 La citazione è tratta dalla introduzione di V. Giovannello a: LEIBNIZ G.G., *La monadologia*, Perrella, Roma, 1946.

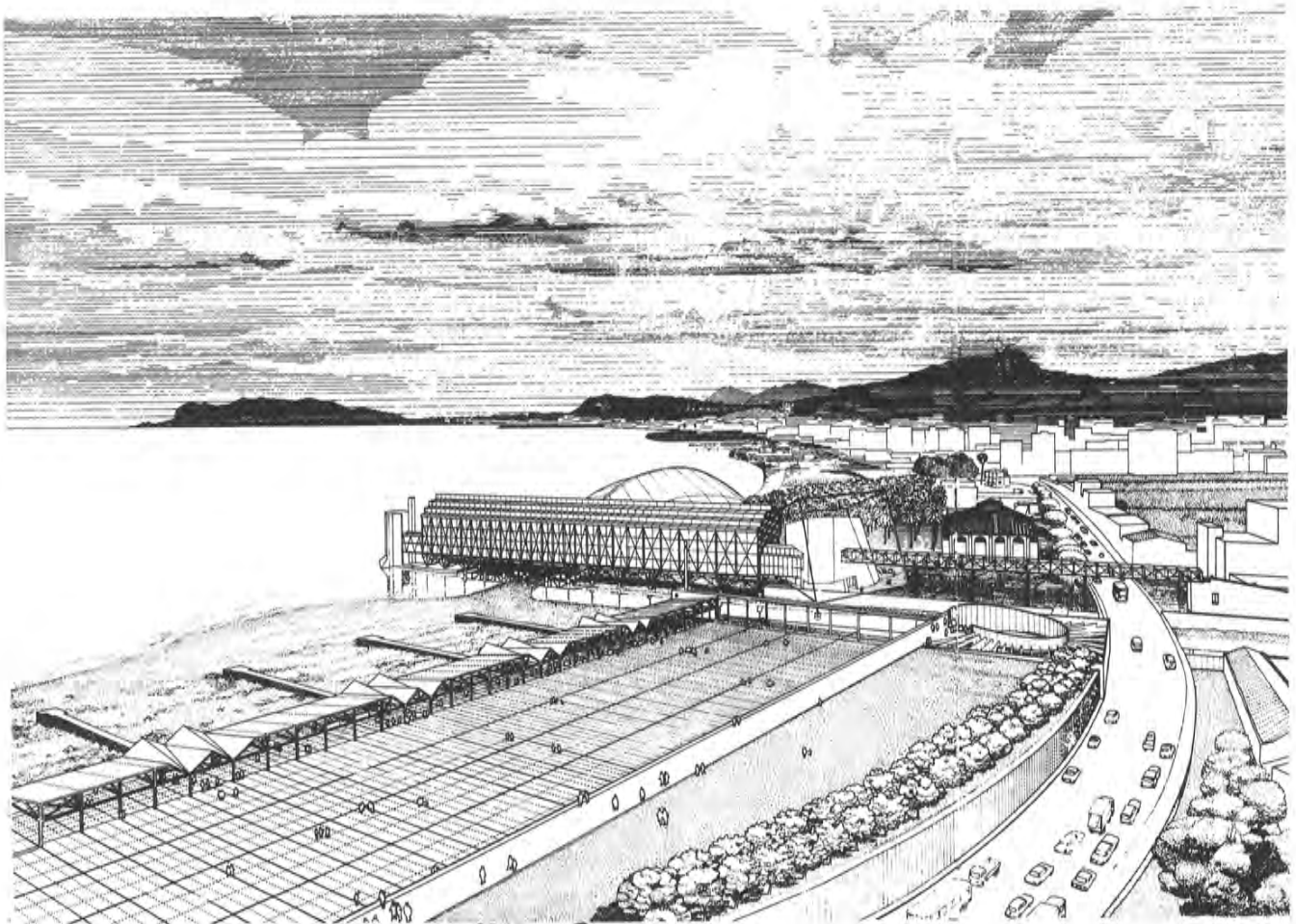
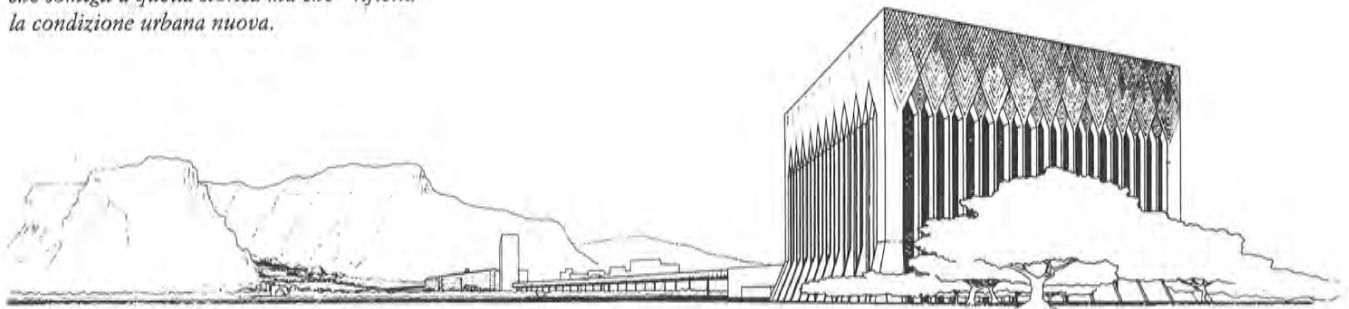
14 GUERRERA G., *op. cit.*

15 CACCIARI M., *op. cit.*

16 LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, a cura di Cerri P.L. e Nicolini P.L., Longanesi, Milano, 1973.

17 L'ipotesi di individuare, insieme alla collettività dei soggetti politici della città, amministratori, imprenditori, cittadini, una strategia preliminare che riguardi gli interventi negli spazi pubblici è in corso di sperimentazione a Geraci Siculo (PA). In questo caso 25 gruppi di architetti stanno elaborando 25 "rotte progettuali" che costituiranno il primo atlante della progettazione di Geraci Siculo. Le rotte sono intese come ipotesi preliminari di possibili interventi da consegnare ai progettisti incaricati poi dei singoli progetti, da costruirsi nel futuro.

*Questi due progetti sono stati elaborati in occasione di ricerche progettuali sulla periferia di Palermo. Si è tentato di dimostrare che anche nel caos delle periferie di una grande città è possibile trovare "orologi locali", le preesistenze, a partire dai quali costruire un pezzo di città che somigli a quella storica ma che "rifletta" la condizione urbana nuova.*



*Progetti di F. Grimaldi, G. Guerrera, M. Lo Conte, C. Lo Curto, R. Mazzola  
Sopra: Uffici e parcheggi sulla circonvallazione a Palermo, 1987  
Sotto: Padiglioni per l'Esposizione Nazionale di Palermo, 1988*

## Grandi strutture: simboli e territorio

Gabriele Scimemi

*Ogni costruzione dell'uomo è un simbolo. Ciò è evidente per le architetture, ma è vero anche per le grandi opere di ingegneria.*

*Tra queste grandi opere, un ruolo di spicco giocano le centrali elettriche nucleari, definite da qualcuno le "cattedrali del nostro tempo". Tre elementi costitutivi delle centrali esprimono l'aspetto simbolico: il pinnacolo (la ciminiera), la sfera (il contenitore) l'iperboloide (il refrigeratore). Da soli, o in varie combinazioni, questi elementi conferiscono alla centrale nucleare un'immagine suggestiva nel paesaggio.*

*Il problema del rapporto tra centrale e paesaggio può essere affrontato secondo due approcci: quello del mimetismo e quello del dialogo. Il secondo è manifestamente la vera soluzione, anche se la dialettica tra l'ambiente naturale e l'opera gigantesca dell'uomo raggiunge talvolta effetti sconvolgenti.*

*All human artefacts are symbolic objects. This is obviously the case for architecture, but large engineering works are equally symbolically loaded.*

*Amongst these large works, nuclear power plants (the "cathedrals of our time" as they have been called) play a prominent role. Three structural components essentially contribute to the symbolic dimensions of nuclear plants: the spire (high stack), the sphere (the containment structure) and the hyperboloid (the cooling tower). One by one, or in association, they enrich the landscape with a variety of inspiring images.*

*The question of the relationship between nuclear plants and the landscape can be faced along two approaches: either mimetism or dialogue. The second approach is, undeniably, the correct one: even where the confrontation between nature and the gigantic work of man eventually reaches dramatic levels.*

Ogni costruzione dell'uomo è, in qualche modo, un simbolo, nelle varie accezioni, più o meno rigorose, di questo termine. Lo sforzo deliberato di caricare ogni edificio di significato o di significati simbolici è evidente in quasi tutte le opere dei maggiori architetti, antichi e moderni, e (occorre dirlo?) i post-moderni. Ma sono altrettanto cariche di valore simbolico le grandi opere di ingegneria nel territorio, nella progettazione delle quali spesso questo valore non è deliberatamente perseguito, e dove talvolta l'architetto ha avuto un ruolo, talvolta non ne ha avuto alcuno.

Il simbolismo delle grandi opere di ingegneria è, se così si può dire, più diretto, meno mediato di quello delle opere di architettura. Queste ultime, spesso, mediante la scelta delle forme, del dettaglio, dei colori, dei materiali, godono di un considerevole ventaglio di potenzialità evocative e simboliche. Molte allora giocano la carta della *citazione attraverso il tempo*, della memoria storica, dell'allusione. Se ciò è vero per le architetture *incidentalmente* simboliche, lo è ancor più per le architetture *essenzialmente* simboliche, quelle, insomma, la cui funzione è il simbolo: i monumenti celebrativi. Di che cosa è simbolo l'*Arc de Triomphe*? Della gloria della *Grande Armée* Napoleonica. In questo caso il riferimento è doppiamen-

te storico: gli eventi recenti (dalla "Partenza dei Volontari", 1792 alla "Pace di Vienna", 1809) rappresentati negli altorilievi; e la storia romana che stabilisce la metafora tra trionfo ed arco. Oppure, se inseriti in un ambiente costruito, altri monumenti giocano la carta della *citazione attraverso lo spazio*, il gioco sapiente degli specchi deformanti. Così, se all'epoca del progetto dell'*Arc de Triomphe* (1806) non c'erano costruzioni attorno, oggi, invece, sempre più frequentemente le grandi architetture simboliche si collocano all'interno di uno spazio urbano, o magari ai margini di tale spazio, dove l'adescaimento al dialogo tra architettura ed architettura (dunque tra simbolo e simbolo) è forte. Di che cosa è simbolo la *Grande Arche de la Défense*? Essa non è altro che il simbolo dell'*Arc de Triomphe*: nel quale appunto essa si rispecchia (ergo, un simbolo al quadrato) (!).

Fortunatamente si tratta in entrambi i casi di opere riuscite. Purtroppo in varie occasioni la pretesa citazione scade nel mimetismo, nella contaminazione, nel plagio. Così è del volgare fabbricato neo-Sezession costruito a ridosso di Hoffmann, in Avenue de Tervuren a Bruxelles, o di quello che fiancheggia Perret, in rue Franklin a Parigi, col suo goffo ancheggiare di oggetti.

Le grandi opere di ingegneria realiz-

zate nella vastità del territorio aperto, mancano, di norma, di queste occasioni, e sfuggono, per ciò stesso, a questo genere di tentazioni. Non è stato sempre così. Certi progetti settecenteschi di ponti dell'*Ecole des Ponts et Chaussées* sono carichi di elementi simbolici (tipicamente: l'allegoria del conflitto-simbiosi tra natura ed artificio), del tutto ridondanti rispetto alla funzione (attraversare un corso d'acqua). Oggi, però, i grandi progetti di ingegneria prendono le distanze (in senso letterale: ma anche in senso metaforico) dalla città e dalle sue architetture.

Allo stesso tempo, anche il rapporto tra le grandi opere ed il territorio aperto è, nella maggior parte dei casi, un rapporto di dichiarata alterità. La grande opera non è, in linea generale, condizionata o ispirata dal territorio, né da altri elementi, simbolici o no, del contesto ambientale. La grande opera è, essenzialmente, *simbolo di se stessa*. Si tratta, in altre parole, di strutture tipicamente autoreferenziali (Jakobson, 1963). Ciò non toglie che siano opere a forte carica simbolica, che si esprime attraverso la trasparenza della funzione, la grande dimensione, la forte caratterizzazione delle forme, la originalità dei materiali.

Nel settore delle grandi opere (fatte poche eccezioni), l'evoluzione tecnologica è relativamente lenta e graduale se confrontata, per esempio, con il rapido avvicinarsi delle mode architettoniche nell'edilizia ordinaria. Dal che risulta che ad ogni tipologia macro-ingegneristica si associano stereotipi pressoché stabili (cresce la dimensione: varia poco, in complesso, la forma) che si traducono in simboli generalmente percepibili, riconoscibili, interpretabili, i quali rientrano, col passar del tempo, in un lessico che diventa familiare: la chiave di lettura è (ancora e sempre) quella della "forma eguale funzione", cara al razionalismo dei primi decenni del secolo. Le grandi opere di ingegneria vivono (ancora e sempre) nella stagione del funzionalismo. Così le torreggianti ciminiere delle centrali termoelettriche (spesso, come a Mosca, o a Londra, il simbolo sopravvive alla funzione). Così pure, ed in modo più complesso, le grandi centrali idroelettriche. Antonio Sant'Elia ce ne lascia una straordinaria sintesi poetica nella *centrale elettrica* del 1914. Tutte le componenti significative della grande opera vi sono espresse con vi-

gore ineguagliabile: l'incombente diga a gravità massiccia, le strapiombanti condotte forzate, lo sfioratore e lo scarico di fondo, le ciminiere degli impianti a combustione, i fasci di cavi ad alta tensione. Per contro, il paesaggio è del tutto assente: soverchiato dalla gigantesca macchina. Da allora, gli elementi espressivi della centrale elettrica non sono cambiati di molto. Le fotografie di impianti in costruzione, presi dalla ditta Torno a Piastra (1965) o a Gockekaia (1973) (da: *Torno 1929-1979*, editore Torno, Milano) sembrano schizzi preparatori di Sant'Elia, persino stilisticamente. "La retorica dell'immagine" per dirla con Barthes (Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Editions du Seuil, Paris, 1982), è talmente forte che prorompe anche dalla fredda lastra fotografica (2).

Naturalmente, l'espressione simbolica dei grandi progetti non è sempre senza ambiguità. Prendiamo ancora il caso di un impianto idroelettrico. Chi guarda la diga da valle, non può non essere colpito dalla imponente armonia delle forme che caratterizzano la costruzione, a simboleggiare, con automatica coerenza, si direbbe, l'impetuoso fluire delle acque tracimanti. Fin qui il simbolo corrisponde alla funzione (si sa che i profili sinuosi della struttura a valle non sono opera ispirata di uno scultore, ma il risultato di calcoli idrodinamici volti ad evitare fenomeni di cavitazione). Chi guarda la stessa diga da monte, viceversa, vede un lago tranquillo: un panorama idillico che è generalmente piacevole, ma non rispecchia né la vorticosità dinamica della produzione idroelettrica, né l'aspetto originario del paesaggio. In altre parole, il simbolismo della centrale idroelettrica, con la sua esuberanza iconica, è in qualche misura ingannevole.

Altre grandi opere, come gallerie tunnel e trafori, sono per loro natura recondite, e quindi scarsamente espressive: l'eventuale sforzo di arricchirle con simboli aggiunti ha in genere esiti, appunto, grotteschi. Si veda in proposito l'imbobocatura sud del tunnel del Monte Bianco (un finto mega-arco con tanto di conci in pietra massiccia: da quanto tempo non si costruiscono più gallerie con questo sistema?) o l'imbobocatura nord dello stesso tunnel (una scultura metallica a forma di fiamma: minatori alla luce delle fiaccole?).

Tale è la varietà delle grandi opere di ingegneria nel territorio, che un intero volume non basterebbe ad analizzarle. Nel breve spazio concesso ad un saggio critico come questo, è giocoforza restringere l'ottica, e, in questo caso, ridurre ad una sola la tipologia di cui si tenterà di esaminare il valore simbolico e il rapporto con il territorio. Nel seguito di questo saggio, si tratterà della *centrale nucleare*. Che si sia scelto il tema della *centrale nucleare* potrà forse sorprendere. Ma la scelta non è senza motivazione.

Le centrali nucleari sono state definite, nel gergo giornalistico ad effetto, le "cattedrali del nostro tempo". A parte l'enfasi retorica, l'espressione è efficace nell'evocare il forte contenuto simbolico di questi impianti: non è chiaro se l'inventore della definizione subisse soprattutto la suggestione dell'imponente immagine costruita delle cattedrali di allora e di quelle di oggi: basterebbe infatti, per giustificare il paragone, l'evocazione del "luogo in cui si celebrano i misteri", dei "templi delle potenze sovrumane ed invisibili". In ogni caso, tra tutte le grandi opere di ingegneria che si sono moltiplicate, fino a creare una "specie" (generando delle sotto-tipologie o sottospecie anche formalmente apparentate), le centrali nucleari sono le più recenti e significative.

È ben vero che le centrali nucleari sono considerate, non senza ragione, opere effimere: segnate dai molti (individui e paesi) che con ottime o con pessime ragioni si sono schierati contro l'energia nucleare. È quindi futile analizzarne il significato simbolico e l'impatto sul territorio? Sembrerebbe di no: per tre motivi almeno, che troveranno senz'altro d'accordo nuclearisti ed antinuclearisti. Anzitutto, il numero delle centrali oggi costruite nel mondo è, piaccia o no, di oltre quattrocento. La densità, in molti paesi avanzati, è più forte che quella delle grandi città. Non sono dunque oggetti sporadici, trascurabili nell'equilibrio fisico ed estetico del territorio. In secondo luogo, motivi economici e progressi tecnologici hanno recentemente portato allo sviluppo della *life extension strategy*, applicata a tutti i grandi impianti, soprattutto a quelli energetici, e intrapresa con sempre maggior frequenza ai fini di moltiplicare per tre o per cinque la vita utile originalmente attri-



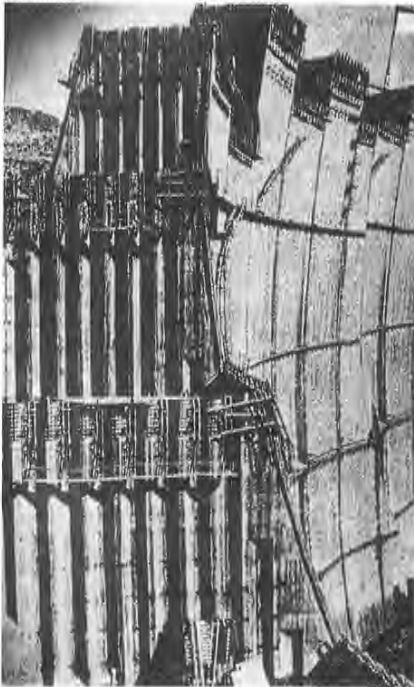
L'Arc de Triomphe a Parigi:  
sullo sfondo a sinistra  
la Grande Arche de la Défense.  
L'Arco di Trionfo come simbolo storico



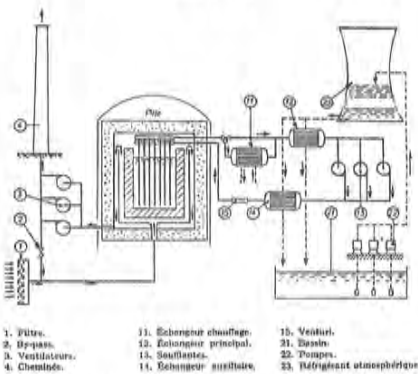
La Grande Arche,  
sullo sfondo l'Arc de Triomphe



Antonio Sant'Elia, la centrale elettrica:  
simbolismo essenziale



Impianto idroelettrico a Gockekaia in Turchia realizzato dalla Torno nel 1973



Schema di una centrale: ciminiera, cupola e refrigeratore sono in evidenza



La sfera:  
la centrale di Chinon in Francia, ora museo

buita ad un impianto al momento della progettazione (attraverso nuovi programmi di *retrofitting*, riparazioni, sostituzioni, controlli). Si deve anche aggiungere che, alla fine della vita attiva, molte centrali nucleari sono destinate a sedimentare come cenotafi di se stesse: *de-commissioning*, ma non demolizione. Infine, se è vero che all'interno di molti paesi si considera la fase del nucleare come conclusa, in molti altri paesi, specie in quelli in via di sviluppo, ma anche in Francia, in Giappone, in Russia e in qualche misura negli Stati Uniti, la politica di costruzione e di esportazione di centrali nucleari continua, sostenuta da varie argomentazioni di ordine economico, politico ed ecologico (la limitazione delle emissioni di gas di serra, la riduzione dei rischi-petroliera), come si è ben visto al recente Congresso Mondiale sull'Energia a Tokyo (ottobre 1995).

La presenza di centrali nucleari, intese come oggetti inseriti nel territorio, è dunque un fatto forse ancora episodico, ma sempre più percettibile e coscientemente percepito. Anche perché, nonostante le cospicue variazioni formali e situazionali dei diversi impianti, esiste una triade di solidi sterometrici (non sono cinque, come nel *Timeo* di Platone), materializzati in strutture imponenti che si stagliano contro il cielo, triade la quale evoca tipicamente la centrale nucleare. Essenzialmente essi sono: la sfera, il pinnacolo, l'iperboloide. Qualunque centrale comporta anche la presenza di ulteriori fabbricati: ma questi ultimi (bassi, semplici parallelepipedi) sono ben lontani dal generare la potenza espressiva della triade.

Nel contesto di questa discussione ci si potrebbe chiedere quale sia il significato simbolico di queste tre forme in quanto tali. Questo è un discorso che porta lontano, ma che non approda con certezza a lidi sicuri. Sforzi ammirevoli come quelli di Rudolf Arnheim (*The Dynamics of Architectural Form*, University of California, Berkeley, 1977) mostrano chiaramente quanto ambigue e soggettive possano risultare le conclusioni di studiosi (ancorché colti ed entusiasti) di fronte alla fondamentale indeterminatazza socio-psicologica del significato di qualunque forma elementare (morfe-ma). A meno di non cadere nei *clichés* (spiritualità religiosa e gugia della cattedrale gotica). Meglio, dunque, avvicinarsi a questi tre oggetti misteriosi, per scoprire che cosa siano in realtà ed a che cosa servano. Il loro messaggio simbolico è infatti facilmente distorto da interpretazioni intuitive che si discostano dalla realtà.

La sfera anzitutto. Un'enorme sfera di acciaio svolgeva il ruolo di contenitore nei reattori nucleari pionieri nell'impianto di Dresden (Illinois) entrato in servizio nel 1957, come in quello di Big Rock Point (Michigan, 1960), o in quello di Chinon (Francia, 1962). L'interpretazione intuitiva di queste sfere è in genere quella di involucri destinati a resistere ad altissime pressioni permanenti o istantanee (esplosione), oppure di semplici coperture (cupole). In realtà questi grandi contenitori sono concepiti (spesso con rifodera interna sempre in acciaio) e calcolati (spessori) per ostacolare la fuoriuscita accidentale non soltanto di fluidi, ma anche di particelle nucleari e di radiazioni elettromagnetiche. L'altissima pressione c'è, ma è contenuta nel nocciolo di acciaio (il reattore) che occupa uno spazio ridotto all'interno della sfera. È sempre all'interno del reattore che si sviluppa l'energia da fissione, la quale dà luogo alle alte temperature che si trasmettono al vapore acqueo. Quest'ultimo viene condotto, sotto pressione, alle turbine. Turbine e generatori sono alloggiati fuori dal contenitore sferico. La sfera, così come le altre due componenti della triade di solidi simbolici delle centrali nucleari, è soggetta a variazioni di forma e materiale. Nata come enorme palla cava d'acciaio, nelle costruzioni più recenti ad essa si sostituisce un cilindro coperto da una cupola (eventualmente ribassata), l'uno e l'altra in cemento armato, con rifodera in acciaio. Le ragioni sono quelle dell'economicità e della praticità costruttiva.

Quanto al pinnacolo, esso è, sia intuitivamente, sia realmente, una ciminiera. Intuitivamente ci si aspetta che ne fuoriescano nuvole di fumo. Invece dal camino non esce che aria: ma si tratta di una fuoriuscita di modesta entità, che può trascinare con sé piccole quantità di gas radioattivi (xenon, cripton, radon). Quest'aria, dopo esser stata filtrata, trattata e diluita, diffonde nell'atmosfera quantità trascurabili di questi gas. La ciminiera offre poche varianti formali, tra

la sagoma cilindrica e quella più o meno strombata alla base. Delle tre forme tipiche è la meno cospicua. E quanto alle dimensioni, niente a che vedere con le imponenti ciminiere di una centrale termica a carbone o a petrolio, e niente a che vedere con i mefitici effluvi (soprattutto SO<sub>2</sub>) che abbondantemente ne fuoriescono.

Infine l'iperboloide è quasi sempre, questo sì, incoronato da dense fumate, costituite peraltro di puro vapore acqueo. La funzione dell'iperboloide è infatti quella di un gigantesco refrigeratore. L'iperboloide usato negli impianti nucleari non è diverso da quelli cui si conformano i refrigeratori di molte altre attività industriali. È una forma intrinsecamente elegante, che rispecchia sia le esigenze dell'aerodinamica interna, sia quelle dell'economicità costruttiva (Salvadori and Heller, 1963; Torroja, 1960). Negli esemplari più moderni, come appunto quelli delle centrali nucleari, le enormi dimensioni contrastano con la sottigliezza del "foglio" avvolgente: in un rapporto che batte in arditezza quello dello spessore del guscio d'uovo. I refrigeratori mancano, in generale, laddove la centrale dispone di abbondanti volumi d'acqua nelle immediate vicinanze (mari, grandi fiumi; il caso dell'Italia). In altri paesi (Stati Uniti, ad esempio) la loro presenza è così diffusa ed impressionante che la gente identifica erroneamente la centrale con il refrigeratore (Raymond L. Murray, *Nuclear Energy*, Pergamon Press, 1993).

La considerazione delle varie componenti della centrale nucleare, singolarmente intese (3) non dà conto del complessivo impatto visivo (e quindi del rapporto con il paesaggio) di queste opere gigantesche. Salvo eccezioni, infatti, cupole, ciminiere, refrigeratori ed altri volumi (quali quello dello spazio dedicato alla generazione elettrica) si trovano combinati in vario modo sul terreno. Diventa dunque necessario, sul terreno semiologico, di procedere dall'aspetto "selettivo" all'aspetto "combinatorio" (4). Per di più sempre più frequentemente gli impianti sono realizzati in forma di multiplo (tre moduli, quattro moduli) accostati e connessi, per molteplici ragioni: caso di incidente (sezionatura di una porzione, come a Chernobyl), caso di interruzione programmata di servizio (sup-

plenza reciproca), economie di scala nella costruzione e nel funzionamento.

Le preoccupazioni che presiedono alla configurazione spaziale della centrale (specie della centrale multi-modulare) sono, di regola, di carattere economico-funzionale. Cominciando dalla scelta geografica, la centrale nucleare sembra rovesciare i teoremi Weberiani, nei quali, come è noto, il costo di trasporto delle materie prime è, salvo eccezioni, più importante del costo di trasporto del prodotto. Nel caso nucleare, il costo di trasporto del materiale fissile è irrisorio nei confronti del costo di trasporto dell'energia. Si tratta quindi di localizzare le centrali in regioni in cui la domanda di energia è elevata e crescente ovvero è politicamente da stimolare. Ad un esame più accurato, peraltro, emergono due ulteriori classi di oneri di trasporto: e cioè i fluidi di refrigerazione e lo smaltimento delle scorie radioattive. Onde la ricerca di località prossime a mari o fiumi importanti, utilizzabili come vie di navigazione e come sorgente di acqua fredda.

Quanto alla disposizione sul terreno delle varie componenti dell'impianto, i progetti mirano a contemperare diverse esigenze: minimizzare la lunghezza delle tubazioni, agevolare le vie d'uscita dell'energia elettrica generata, salvaguardare ogni componente dall'effetto di un eventuale incidente prodottosi in un altro reparto dell'impianto. La potenza evocatrice di questi elementi, sia isolati, sia nei loro vari accoppiamenti, è fioriera di suggestioni, talvolta banali, talvolta sorprendenti. È scontato, per esempio, che l'immagine della gigantesca sfera di acciaio richiami le famose architetture utopiche del settecento: Claude-Nicolas Ledoux, Laurent Vaudoyer, Etienne-Louis Boullée. Molto meno scontato che la combinazione cupola-ciminiera richiami immediatamente immagini d'architettura islamica: eppure ciò è evidente, tra l'altro, nel sito di Paluel, in Francia. C'è da chiedersi, in proposito, quanta maggior carica suggestiva potranno avere le centrali nucleari attualmente in costruzione in paesi come l'Iran, dove le vere moschee ed i veri minareti costellano il paesaggio. In alcuni casi, sembra quasi che le condizioni al contorno forzino il complesso nucleare ad assumere una configurazione stilisticamente assonante con l'ambiente



*L'iperboloide:  
la centrale di Bugey in Francia*



*L'iperboloide:  
scorcio di un refrigeratore  
della centrale di Bugey*



*I tre volumi simbolici:  
pinnacolo, sfera, iperboloide.  
La centrale di Granferheinfeld in  
Germania*



La sfera. Etienne L. Boullée  
Cenotafio a Newton, 1784



Una cattedrale del nostro tempo: la  
centrale di Creys-Malville in Francia



Cupole a Sharm el Sheik in Egitto



Suggerzione dell'Estremo Oriente:  
la centrale di Kuosheng a Taiwan

esotico, come a Kuosheng (Corea) o a Daya Bay (Cina). Forse la più impressionante di queste suggestioni preterintenzionali è offerta dalla centrale nucleare di Caorso, ibernata dal 1986, la cui sagoma spettrale, coperta da un sudario di neve, immersa nelle brume di una landa desolata, è il vero simbolo della morte del nucleare italiano.

Nel poco spazio che resta a disposizione entro i limiti di questo saggio, si può forse dire qualcosa sull'impatto ambientale delle centrali nucleari e sulla sua valutazione. Il concetto d'impatto può essere considerato a due livelli:

— l'impatto globale, che non è argomento di questa discussione. Rischio di incidente ed eliminazione millenaria delle scorie radioattive sono le preoccupazioni determinanti a livello globale. Basti qui dire che le opinioni in proposito divergono tra individui e tra paesi, con una tendenza maggioritaria all'inquietudine, almeno oggi; il che non vuol dire disinteressarsi delle centrali esistenti e future, come se potessero essere *wished away*

— l'impatto locale, che qui precipuamente interessa, in quanto comprende, in modo preminente, l'aspetto visuale, a sua volta determinante in termini di significato simbolico. Ai fini dell'impatto locale, risultano determinanti la specificità del sito e la specificità del progetto.

Non sembra proprio che l'impianto delle prime centrali nucleari fosse dominato da preoccupazioni ambientali a livello locale. Se così fosse stato, e se gli ambientalisti avessero avuto un vero potere negoziale, oggi forse di centrali non se ne vedrebbero. In effetti alcune delle prime centrali furono costruite interamente in caverna (Chooz; Lucens), ma non per motivi ambientalistici. C'è da rimpiangere che questa prassi non sia continuata? Probabilmente no. A meno di non abbracciare la sbrigativa dottrina del "fate pure, purché non si veda". Ora, è onesto riconoscere che alcuni insediamenti nucleari, anche se non progettati da noti architetti, costituiscono dei contributi positivi al paesaggio. Per poter fare questa affermazione è necessario liberarsi dal pregiudizio per cui qualunque grande impianto tecnologico costituisca una deturpazione: il che porterebbe, per esempio, a considerare una

bruttura lo stupendo ponte di Normandia, inaugurato l'anno scorso a Honfleur, inserito in una lussureggiante cornice naturale (5). Nel caso poi dell'energia nucleare, ogni tentativo che abbia il sapore di "tirare il sasso e nascondere la mano" sarebbe inoltre condannabile, non solo in termini di onestà progettuale, ma anche in termini di informazione e partecipazione del pubblico.

Ciò non vuol dire che l'architetto non debba intervenire nella progettazione della centrale nucleare. La bellezza spontanea della grande macchina tecnologica non è impossibile, ma non è neanche garantita. La Francia si è dimostrata più di ogni altro paese sensibile a questa considerazione: ciò non fa specie, viste le ovvie preoccupazioni d'immagine che nutre *Electricité de France*. La prima *mission de recherche architecturale* fu affidata a Claude Parent nel 1974. Negli anni seguenti, nomi famosi dell'architettura contemporanea francese si applicarono al problema dell'espressione architettonica ed ambientale delle centrali: Paul Andreu, André Bourdon, Jean Deailly, Jean Dubuisson, Pierre Dufau, Michel Homberg, Jean Lecouteur, Roger Taillibert, Jean Willerval. I risultati sono talvolta brillanti, altre volte meno convincenti. In alcuni casi si nota l'inevitabile cedimento dei progettisti a certi manierismi del post-moderno (per esempio il "quadrettismo" o *carrelagisme* che si ritrova nella centrale di Cruas come nell'*Opéra de la Bastille*). Tuttavia questi sono aspetti di dettaglio. La vera grande scelta progettuale è quella che riguarda i due atteggiamenti fondamentali nei confronti della natura. Secondo il primo, "le creazioni architettoniche, per quanto di origine sfacciatamente umana, dovrebbero conformarsi alla natura [...]". Gli edifici dovrebbero sbocciare dal paesaggio "nell'immagine dell'albero", come diceva Frank Lloyd Wright, e magari inclinare verso forme biomorfiche anziché geometriche. Nel secondo caso, "viceversa l'uomo può usare forme architettoniche per dichiararsi creatura razionale che genera forme altrettanto razionali. In conformità ai concetti matematici che l'uomo concretizza nella pietra, la natura incontaminata diventa in tal modo un che di selvaggio e di inferiore" (Arnheim, *op. cit.*).

Non sappiamo come Frank Lloyd



Wright avrebbe progettato una centrale nucleare: alcuni dei suoi più grandiosi progetti dimostrano che, fuor di retorica, egli sapeva disimpegnarsi disinvoltamente dall'accattivante formuletta dell'"albero". Quanto agli architetti francesi, in nessun caso si ha la sensazione che essi abbiano rinunciato alla sincerità strutturale, né alla sfida del dialogo col territorio, e siano ricorsi a codardi camuffamenti o a mimetismi. Il confronto tra la titanica opera dell'uomo e la drammaticità del paesaggio raggiunge l'apice nel sito nucleare di Paluel, dove la centrale si affaccia sul mare stretta tra le pittoresche *falaises* della Normandia. L'arditezza del gesto farà gridare alla dissacrazione molti ambientalisti e molti devoti della pittura paesaggista di fine ottocento. Non è un motivo per non visitare questo luogo straordinario, che non ammette atteggiamenti critici pregiudiziali, e che pone in termini non evadibili la questione della legittimità dell'impronta dell'uomo tecnologico sul territorio.

Il futuro dell'energia nucleare è fortemente dibattuto, virtualmente in ogni paese del mondo. Si rivalutano, in quasi quotidiano crescendo, le riserve di carbone, di petrolio e di gas naturale. Si migliora gradualmente (ma assai lentamente) il rendimento delle installazioni solari, eoliche e mareomotrici. Si evocano le prospettive remote (cinquant'anni? cent'anni?) dell'energia da fusione. Nessuno pensa, tuttavia, che questi od altri motivi faranno abbandonare l'attività di produzione della maggior parte delle attuali centrali nucleari, né cessare le nuove costruzioni. In ogni caso, e per le ragioni sopra menzionate, la presenza fisica ed il peso ambientale delle centrali sopravviverà a lungo la possibile fine dell'era atomica. Anche dopo la dismissione dell'ultimo impianto (?), per decenni e decenni i relitti delle centrali nucleari, un po' come le Grandi Teste dell'Isola di Pasqua, resteranno per i posteri a testimonianza del nostro passaggio sul pianeta. Forse non saranno riconosciute come le "cattedrali del ventesimo secolo", ma certo come il più eloquente simbolo del Tempo delle Grandi Conquiste e delle Grandi Contraddizioni.

L'Autore ringrazia gli amici Jean Hulst, vicedirettore presso la Direzione di Sicurezza Nucleare a Parigi, Philip G. Nighton, professore all'Università di California, Berkeley, e Alberto Mirandola, professore all'Università di Padova, per le preziose informazioni e per i consigli ricevuti.

#### Riferimenti Bibliografici

- LECLERCQ JACQUES, *L'ere nucleaire*, Hachette, Paris, 1988  
 ARNHEIM RUDOLF, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California, Berkeley, 1977  
 KOFFKA KURT, *Principles of Gestalt Psychology*, New York, 1935  
 GOLDING WILLIAM, *The Spire*, New York, 1964  
 LYNCH KEVIN, *The Image of the City*, Mit Press, Cambridge, Mass., 1960  
 TORNO, *Monografia*, Milano, 1982  
 TORROJA EDUARDO, *Razón y ser de los tipos estructurales*, Instituto técnico de la construcción, Madrid, 1960  
 BARTHES ROLAND, *L'obvie et l'obtus*, Editions du Seuil, Paris, 1982  
 SALVADORI MARIO, HELLER ROBERT, *Structure in Architecture*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1963  
 MAMMINO ARMANDO, *Il progetto strutturale*, Biblioteca di Galileo, Padova, 1985  
 JACOBSON R., *Essais de linguistique generale*, Minuit, Paris, 1963  
 HJELMSLEV L., *Le langage*, Minuit, Paris, 1966  
 ARRIVÉ M., *Le concept de symbole*, Actes semiotiques, Paris, 1981 et 1982  
*Semiotique de l'espace*, opera collettiva, Denoel-Gonthier, Paris, 1979  
 MURRAY RAYMOND L., *Nuclear Energy*, Pergamon Press, N.Y., 1993

#### Note

- 1 "L'immaginazione sintagmatica [...] — direbbe Roland Barthes (Barthes, 1982) — non vede più il segno nella sua prospettiva, ma [...] attraverso i ponti che esso getta verso altri segni".
- 2 Un commento analogo meriterebbe l'ardito *Ponte in ferro* di Max Beckmann (1922) recentemente esposto alla Galleria d'Arte Moderna a Roma.
- 3 Ossia quali sintagmi, seguendo Hjelmslev, *Le langage*, Minuit, 1966.
- 4 Dalla metafora alla metonimia, per usare i termini della linguistica strutturalista, Jacobson 1963.
- 5 I recenti studi di valutazione di impatto ambientale soffrono spesso di questo equivoco: un recente studio sul progetto di una imponente centrale a vento (una foresta di gigantesche eliche) nel Northumberland è interamente affannato a dimostrare che "da lontano non si vedrà niente" (vale a dire dalle principali strade di circolazione della regione) trascurando il fatto che da vicino sarà bellissimo (anche se rumoroso: ma allora di rumore si doveva parlare, non di visibilità). Molto più ragionevole l'atteggiamento dei Danesi, che delle loro centrali a vento lungo le coste hanno fatto un'attrazione turistica.

Le fotografie sono tratte, in gran parte, dal volume *L'Ere Nucleaire* di Jacques Leclercq, Hachette, Paris, 1988. Per il resto, sono riprese originali dell'Autore.



Caorso in ibernazione, simbolo della morte del nucleare italiano



La sfida del paesaggio: la centrale di Paluel tra le "falaises"



Composizione d'assieme: la centrale di Paluel in Francia



Orizzonti lontani: la centrale di Penly



## Paradigmi architettonici e urbanistici e metafore simboliche

Pierluigi Giordani

*Il simbolo è troppe cose e nessuna; è, pertanto, un intrigante interrogativo lessicografico. Posto al centro della dialettica significante-significato, propria del segno, presume una indeterminazione in quanto le tematiche coinvolgibili sono plurali.*

*L'oggetto architettonico e il contesto urbanistico partecipano naturalmente di questa indeterminazione; anche se risulterebbe del tutto arbitrario sottrarli dagli specifici e preminenti referenti critico-valutativi, in primis la spazialità.*

*Ne deriva, nell'ambito architettonico-urbanistico, una biunivocità nella interpretazione simbolica; "interna" e/o "esterna" al sistema di segni (evocativa, in questo caso, di contenuti "altri"), sovente non priva di intrecci.*

*L'analisi del rapporto significante-significato (nell'architettura e nell'urbanistica) si è volutamente indirizzato, in questa nota, verso la contemporaneità, con particolare riguardo alla corrispondenza (appropriatezza e/o contraddizione) nei confronti dei paradigmi epocali. Al proposito sono stati necessariamente riconsiderati i costrutti epocali del passato remoto (v. rivoluzione industriale) e prossimo (v. pseudo-religioni realizzate nella prima metà del secolo e anticorpi predisposti dal "sistema") con particolare attenzione alle parallele ricadute nella "rappresentazione" ("movimento moderno", nella maturità e nella crisi).*

*La contemporaneità (postindustriale e/o postmoderno) si configura in termini dialettici (incertezza, frammentazione, confusione, etc.) rispetto alle "ascendenze". Poiché alla realtà non si sfugge è inaccettabile, nella rappresentazione, la riproposizione di codificazioni storiciste così come la riproposizione di illusioni utopico-regressive, entrambe ingiustificate espressioni di impotenza e inattualità.*

*A symbol embodies too many things and none at the same time. Hence, it is an intriguing lexicographical question. Right at the core of the significant-signified dialectics, typical of signs, it assumes indeterminacy, since the issues that can be involved have a plural nature.*

*Architectural objects and city-planning frameworks are of course part of such indeterminacy. It would be an arbitrary choice to remove (and/or consider as minor items) the specific critical-evaluational referents, first of all spatiality. This leads to a biunivocal symbolic reading within the architectural-urbanistic context. Such reading could be internal and/or external to the system of signs — in the latter case, it would recall other kinds of contents.*

*The analysis of the significant-signified relationship (in architecture and town-planning) turned, by choice, towards contemporaneity, with particular reference to conformity (adequacy and/or contradiction) with epochal standards. In order to do so, the epochal patterns of the remote past (namely, the industrial revolution) and of the close past (namely, pseudoreligions unwinding during the first half of this century and related safeguard of the "system") were reappraised. The same was done for the analogous relapse into "representation", "modern movement", mature age and crisis.*

*Contemporaneity (i.e., post-industrial and/or post-modern items) is shaped in alternative modes — uncertainty, fragmentation, confusion, etc. — as compared to "ancestral patterns". The reproduction of historicist codes, as well as the reproduction of utopian-regressive illusions, is unacceptable in representation, as they both are unjustified expressions of powerlessness and outdatedness.*

*The present perspective requires instead ad hoc answers based on planning reinventions consistent with the present standards and with the new "frontier".*

Umberto Eco, in uno scritto di qualche anno fa, ricorda il "patetico" dibattito lessicografico sul simbolo svoltosi fra i redattori del dizionario filosofico del Lalande; da cui escono definizioni diverse, quali ad es. "ogni segno concreto che evochi qualcosa di assente", oppure "un sistema di metafore ininterrotte" etc.. Di fatto non si perviene a nessuna conclusione, essendo il simbolo "troppe cose e nessuna", termine "complesso e plurale" (v. Todorov), segno pluristratificato.

Nulla di nuovo dunque rispetto all'ambiguità del "rinvio" alla funzione rappresentativa ("stare in luogo di"), già ben chiaro in F. Hegel.

Si conferma così il concetto di un "linguaggio (o segno) che parla di sé stesso e delle proprie possibilità"; ovviamente indeterminato, in relazione alle modalità di produzione o interpretazione (quindi di uso), applicabile attraverso una decisione pragmatica. In tal modo "si produce, a livello semantico, una nuova funzione segnica, associando ad espressioni già dotate di contenuto codificato, nuove porzioni di contenuto, quanto più possibile indeterminate e decise dal destinatario" (U. Eco).

All'indeterminazione (del simbolo e dell'interpretazione simbolica) non si sottraggono evidentemente — nella dialettica di significante e significato che caratterizza il segno — l'oggetto architettonico o il contesto urbanistico, pur attribuendo alla lettura simbolica un ruolo complementare ai valori referenti primari (in primo luogo la spazialità propri dell'architettura e dell'urbanistica (ossia ferme restando le "altre determinazioni che non hanno nulla a che vedere con ciò a cui la forma rimanda").

Ci si può tuttavia interrogare perché mai la complementarità possa provocare arbitrarietà.

Al proposito azzardo l'ipotesi che — almeno nel nostro tempo — la causa sia, in buona parte, imputabile alla ipertrofica espansione della dimensione simbolica, al rinnovato interesse per il potere intrigante del simbolo nella filosofia, nell'estetica, nella linguistica strutturale, nella psicologia, nella teoria dell'in-

formazione, nella storia etc.; percorsi concorrenti, particolarmente nel passato prossimo, all'equivoco nello specifico architettonico e/o urbanistico.

In termini concreti: i fondamenti disciplinari sono stati contraffatti da interpretazioni parallele. Influssi collaterali si sono sovrapposti, artifici intellettuali ed emotivi si sono consolidati, processi sostitutivi hanno prospettato false gerarchie, percezioni contrastanti parafrasi alterative. Le modifiche, artificiosamente apportate nello svolgimento critico particolare, hanno dato luogo a interpretazioni per certo suggestive, contributive (per l'allargata divergenza) alla più intensa comprensione dei fondamenti predetti. Peraltro la sottile comparazione intellettuale e il piacere dell'ambiguità e dell'indeterminazione hanno fatto perdere — talvolta — la sostanza dei problemi; sostanza che afferma in primo luogo l'evoluzione spaziale come determinante *leit-motiv* nell'analisi — e nel giudizio — critico-valutativo degli oggetti architettonici e degli organismi urbanistici (spazialità è termine comprensivo in cui convergono funzionalità, morfologia, etc.), esposti, naturalmente, all'ambigua presenza del simbolo.

Nel segno (immagine), significante percettivamente evocativo di significati, può infatti risultare prevalente — rispetto a "nuove porzioni di contenuto, a decisioni pragmatiche del destinatario" — la valenza spaziale. In tal caso l'interpretazione simbolica si mantiene all'interno del sistema dei segni (architettonici e/o urbanistici), è una variazione dell'identità (quindi una permanenza suscettiva di mutamento), un procedimento di impiego del segno, una modalità produttiva — a livello semantico — di nuove funzioni segniche; ossia la valenza (pur evolutiva) è intrinseca ai segni stessi, variazione continua su temi, autogenerazione di prototipi inespressi e pertanto inediti (il linguaggio parla di sé stesso e delle possibilità che gli sono proprie).

Può invece accadere che i predetti segni siano "portatori di un significato altro" (secondo l'illuminante espressione di Focillon), sostituiti di segni di cui sono metafore simboliche (religiose, psi-

cologiche, storiche, etc.) "esterne" al sistema intrinseco di segni; in questo caso prevale, nel significante, l'unità del simbolo e del significato.

A questo tipo di lettura — mutuata, nel segno, dall'esterno — può richiamarsi la definizione di forma simbolica di E. Cassirer, quale "particolare contenuto spirituale (che) viene connesso ad un concreto segno visibile ed intimamente identificato con questo" o quella di F. Hegel che "sveglia le rappresentazioni universali" (il simboleggiante esprime qualcosa del simboleggiato, ma contiene altre determinazioni che non hanno nulla a che vedere con ciò a cui la forma rimanda), e/o infine, "l'idea che presenta" (o "la concettualizzazione del segnale") di S. Langer, derivabile — ma distinta — dalla "situazione che enuncia" (all'interno dei segni).

Nell'ambito critico-valutativo più generale i percorsi "paralleli" del simbolo, nelle versioni anzidette, sono — sovente — intrecciati; esposti peraltro (l'indeterminazione è neutrale, non presuppone valutazioni qualitative) a interpretazioni abusive, a inaccettabili adulterazioni e/o deformazioni.

Tralasciando ogni pretesa di sistematica correlazione nel merito, ci attrae l'intersezione della trama significante-significato (in particolare nell'architettura e nell'urbanistica) nella contemporaneità; una opportunità che richiede, nello specifico disciplinare, indispensabili rimandi al passato prossimo (più raramente al remoto), ma, soprattutto, un richiamo ai paradigmi generali (diversi e peculiari nel tempo) documentativi del "sentimento del tempo".

Occupandoci di contemporaneità sembra difficile, anzitutto, prescindere dal concetto di "moderno", ricorrente nel tempo e componente distintivo del paradigma illustrativo della condizione industriale (nelle sue fasi). Paradigma contrassegnato (nella predetta condizione) dalla certezza (nonostante Laplace), dal progresso, e — per l'appunto — dalla modernità cui possono ricondursi gli eventi traenti, così come la quotidianità; in esso si riconoscono sia il sistema (dominante) che l'antisistema. Senza dimenticare al proposito che, nel sec. XIX, esaurite le "prove" sperimentali

(marginali e periferiche al costruito epocale) nell'organizzazione del territorio da parte del cosiddetto socialismo prescientifico, antisistema significa, di fatto, utopia regressiva marxista.

Nella prima metà del sec. XX la pseudo-religione laica marxista, insieme alle contrapposte pseudo-religioni nazista e fascista, trova un paradossale — ancorché concreto — punto di contatto con la realtà. Realizzandosi si qualifica così — a pieno titolo — paradigma epocale del climaterio dell'industriale (il sistema, pur quantitativamente predominante, è sulla difensiva politica e culturale, se non economica). In parallelo, nello specifico architettonico e urbanistico, riverbero delle tangenze fra la storia della rappresentazione e la storia della società (v. Hauser), il "moderno" si identifica, soprattutto, nel "razionalismo" (e/o movimento moderno), un prodotto culturale del sistema (anche se non mancano simpatie nei confronti dell'antisistema), che si propone di interpretare e metter ordine — con rigore etico — nel sistema stesso, controllando la rappresentazione della maturità della trasformazione strutturale (la rivoluzione industriale) mediante la promozione (intenzionalmente deterministica) di nuovi oggetti architettonici e di una nuova organizzazione dello spazio; ossia per mezzo di significati conseguenti ai nuovi significati deducibili (nell'ottica della "certezza" e del "superamento") dalla storia.

Il movimento moderno, nella complessità e nella pluralità dei "percorsi" simbolici, sembra prediligere l'evoluzione strutturale "interna" al sistema dei segni (architettonici e urbanistici), in conformità ad una *Weltanschauung* tecnico-funzionale (nonché etica, psicologica, storica, etc.) fiduciosa delle proprie possibilità. Sotto questo profilo sembra quindi prendere le distanze dalla valenza simbolica autonoma rispetto al sistema di segni tecnico-morfologico, interprete del "rinvio" ad un "esterno" convenzionale (romanticamente attribuito all'oggetto o al fenomeno).

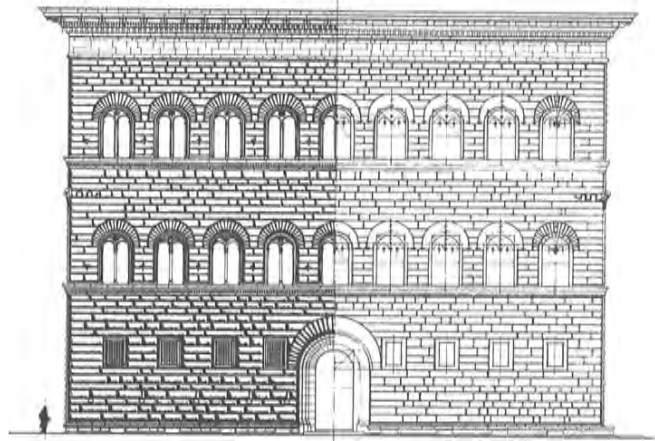
Di fatto il distinguo non è così rigido.

L'allusione "esterna" (ideologica, tecnocratica, morfologica, etc.) al sistema di segni è ben presente e determinan-

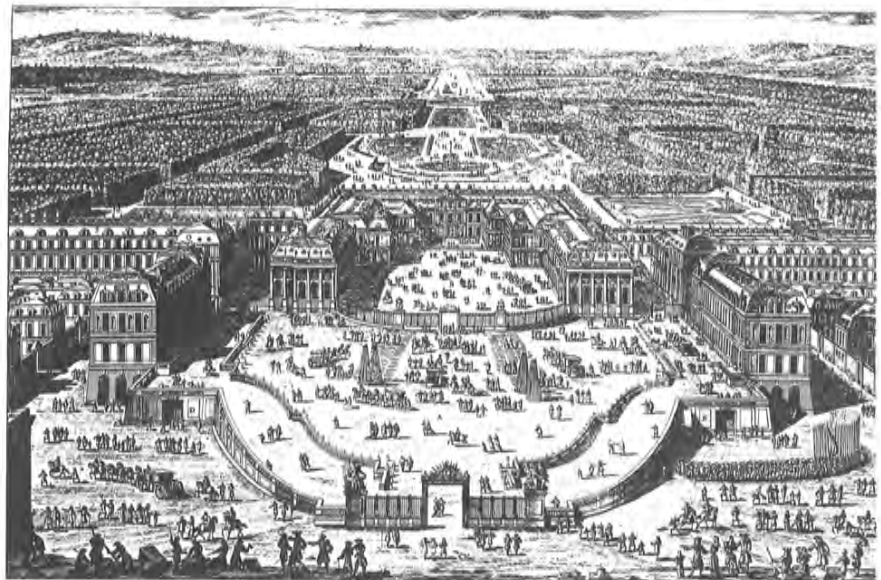
te in testimonianze mutuata dalle avanguardie futuriste, espressioniste, costruttiviste, etc. (da Sant'Elia a Mendelsohn, da Schebart a Taut, da Tatlin a quel singolare antenato, contemporaneo di Moreau, che è Steiner, l'autore del *Goetheanum*); testimonianze che si alimentano dunque, prevalentemente, ad esperienze del moderno che rifiutano ogni continuità nei confronti della prassi storicista eclettica (per contro le valenze simboliche "esterne" evocate dalle pseudo religioni — di segno opposto — della prima metà del sec. XX, contraddicono invece i fondamenti del moderno). Sulle "invarianti" del movimento moderno, Bruno Zevi ha già detto tutto quello che si poteva dire nel merito. In buona sostanza il movimento moderno sanziona la cosciente distruzione (v. W. Gropius) di ogni eredità culturale sovrapposta, la negazione di ogni storicismo codificato e commercializzato. Pertanto, nell'ambito del paradigma della certezza e del progresso (e, nella rappresentazione, dell'ordine, della geometria, della ricomposizione sociale) il movimento è chiaramente interpretativo (nella biunivocità "interno-esterno") delle intenzionalità in atto, dei fermenti culturali propositivi, pur senza rinnegare le radici illuministiche (in cui prevalgono il signifiante, vedi Boullée, o il significato, vedi Piranesi), e/o le ascendenze simbolico-tecnocratiche, (vedi *Crystal Palace* e/o la *Tour Eiffel*). La rottura del movimento è invece netta nei confronti della certezza rinunciataria, riduttiva delle forme architettoniche del passato a valore convenzionale, a strumenti prodotti induttivi di sensazioni (emotive, perbeniste, di sicurezza, etc.) come da catalogo, all'insidia "indifferente" del *laissez-faire* nel morfologico.

*Ruit hora*, al momento siamo alle soglie del terzo millennio.

Si suol dire che la storia si ripeta, ciclicamente. Di fatto ci troviamo in una *fin de siècle* con caratteristiche ben diverse rispetto al passaggio fra 800 e 900; appare fuorviante ricorrere a modelli prestabiliti che possono suggerire analogie improprie, attestare malesseri e/o crisi non invocabili (perché, comunque, del tutto diversi), proporre interpreta-



Rilievo di palazzo Strozzi a Firenze  
tratto da E. Mandelli, *Palazzi del Rinascimento*. Dal rilievo al confronto, Alinea, Firenze 1989



Versailles in una incisione del XVII secolo



Etienne-Louis Boullée, porta di città

del tutto illusorio far conto sulla sua capacità informativa nel tempo; non può che retrocedere a disvalore, a elemento asemantico.

Si può comprendere peraltro come in questa *vanity fair* in cui l'informazione si è sostituita all'apprendimento ed alla conoscenza, possa assumere una illegittima consistenza la prassi storicista codificata, magari prendendo a pretesto la "liberazione" dall'ibernazione razionalista, resa viepiù inattuale dall'appendice utopico-regressiva.

Ma, in tal modo, si prende atto che la condizione attuale si identifica nella fuga: o marxista o vittoriana. Ossia una scelta paradossale, ingannevole, vile, elusiva, verso il costruito epocale.

Non si resuscita la fede attraverso il riuso del rituale latino; analogamente Bouvard e Pécuchet, pur adusi alla frequentazione delle chiese neo-gotiche, non sono ammessi nelle *cathédrales blanches*. Infine, si fa presto a dire rinascimento; ma i contenuti dell'età dell'oro non hanno alcuna "disponibilità" mimetica alla rappresentazione.

Della utopia regressiva marxista, nella organizzazione del territorio, abbiamo già detto.

Si può aggiungere, a conclusione, che la reazione — in nome del revivalismo perbenista — al dirigismo, all'egualitarismo, al minimalismo, etc. non ha nulla a che vedere (oltreché con l'innovatività culturale) con la distruzione della prigione delle pseudo-religioni (della prima metà del XIX sec.), che hanno contribuito a portare l'oggetto architettonico e il fenomeno urbanistico all'encefalogramma piatto, non ha nulla a che fare con un disegno coerente al paradigma epocale dell'incertezza "in positivo". La rivoluzione che usa "lingue morte" si predispone alla farsa.

In altri termini: riferirsi al passato è legittimo in quanto si sia portatori del presente, mandati dall'intenzione di proporre un mix citazionistico improprio rispetto ai valori storici, educato a (convenzionali) e "confortevoli" visioni, a ibridazioni contraddittorie al presente.

Non si sfugge al paradigma epocale; il percorso risiede pur sempre nella reinvenzione, progettuale, conforme ai

costrutti storici. Il riutilizzo (nello specifico architettonico-urbanistico) di modelli del passato, le imitazioni-alterazioni, sono un furto inutile nei confronti della storia, motivato forse dalla bramosia della "maraviglia", dall'impotenza progettuale, dalla segreta propensione verso Disneyland.

Non ci si può nascondere tuttavia che, nella realtà attuale del nostro paese, le cose (anche nella rappresentazione) sembrano andar peggio che altrove. È abbastanza logico che ciò accada per il contrasto profondo che sussiste fra poteri, istituzioni, quadro politico-amministrativo in genere e realtà; l'attuale paradigma epocale si scontra con la tenace resistenza del "gel" consociativo egemone, con il revanscismo, la sclerosi, etc. Né fa eccezione la cultura, anche nello specifico disciplinare, pur tenendo conto dell'accertata arte trasformistica, e, perché no, delle pulsioni "voyeristiche", fortemente diffuse.

Nell'organizzazione del territorio, in particolare, i riti utopico-regressivi continuano ad essere concelebrati dalla trimurti (marxista, cattolica, "liberal") anche se i fedeli vanno diminuendo e si avverte una crisi di vocazioni nei confronti dell'inattuale culto consociativo.

Naturalmente, nell'ambito di una cultura disegnata sulla uniformità, l'egualitarismo, il dirigismo, non si è in grado di capire quali *chances* possano avere valenze simboliche congrue all'attuale paradigma dell'incertezza. L'ibernazione normativa ripete infatti ossessivamente — come in un disco rotto — le tematiche illustrative della sua fissità.

D'altra parte, in relazione al costruito temporale in essere (fondato sull'incertezza), l'ipotesi di un quadro propositivo appropriato può essere ritenuto abbastanza arbitrario o, quantomeno improbabile; nell'incertezza "tutto può andar bene", purché sia liberante rispetto allo *status quo*, alla ripetizione autistica dell'incubo del passato. La complessità del quadro richiama peraltro ai rischi derivabili da questa liberazione semplificatrice; le confutazioni hanno infatti una ragion d'essere nella misura in cui dismettono le congetture.

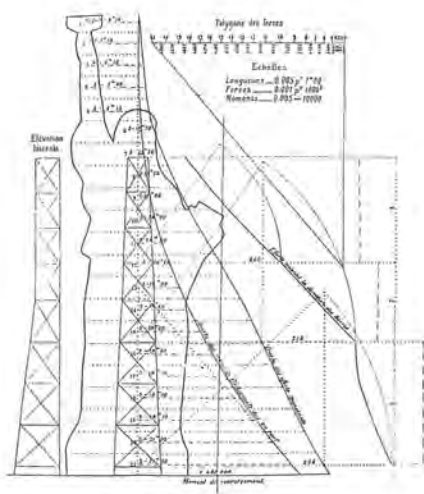
Nella organizzazione del territorio le congetture sullo squilibrio organizzato,

sull'incrementalismo sconnesso, sul "piano" offerta, sulla pluriopzionalità delle scelte e sulla pluridecisionalità, sulle "differenze", etc., possono aver confutato le "idee ricevute", ma non sono state sperimentate, tantomeno infirmate da sopravvenienti inedite congetture; sono ancora annunciiazioni aurorali.

Consequentemente è forse prematuro parlare di "invarianti" postmoderne; sarebbe un "non senso" dare per buone congetture al più compatibili sotto il profilo probabilistico. A maggior ragione è intempestivo parlare concretamente (nell'organizzazione del territorio, come nell'oggetto) di significanti illustrativi di significati (sia nel versante strutturale "interno" che evocativo "esterno"), in quanto le ipotesi avanzate (squilibrio organizzato, incrementalismo, etc.) — pur conformi al paradigma epocale — richiamano comportamenti economici, sociali, figurativi, etc. ancora latenti (magari soffocati sul nascere, come nel nostro paese) e pertanto intraducibili nell'ambito delle forme simboliche. In altri termini: rappresentazione e simbolo utilizzano ancora linguaggi diversi (sia nell'organizzazione del territorio come nell'oggetto).

Non si può comunque chiedere ad un costruito epocale di smentirsi; la prospettiva prossima ventura (già in essere) è comunque quella di convivere con la complessità e l'incertezza, con operazioni critiche e distruttive (delle eredità) ma propositive (nei confronti del presente-futuro), senza avanzare precoci intendimenti di allestire transeunti scenografie, significanti privi di significato. Come dice Beckett "la sola possibilità di rinnovamento sta nell'aprire gli occhi e vedere l'attuale sfacelo; uno sfacelo che non sempre si può capire ma che bisogna lasciar entrare perché è il vero".

Benvenute quindi le reinvenzioni originali storicamente appropriate, nell'oggetto e nei contesti territoriali; motivate confutazioni del passato-presente anche in una situazione di incertezza. Accomodiamoci in poltrona, apriamo gli occhi e visioniamo le opportunità offerte dai paesi avanzati; è risaputo che il matrimonio fra consanguinei è di grave nocimento nei confronti della salute fisica e intellettuale.



G. Eiffel, Profilo e sezione trasversale dell'armatura della Statua della Libertà ancorata al piedistallo, 1885



La mano con la torcia della Statua della Libertà esposta nel 1876 al "Philadelphia Centennial"



Antonio Sant'Elia, studio per un edificio, 1913

zioni di maniera, prospettare affinità e/o somiglianze non sempre motivate. Sarebbe quindi estremamente ingenuo sopravvalutare, nell'attuale situazione, superficiali e presuntivi "ricorsi"; si finirebbe col falsare l'effettivo quadro epocale, unico possibile termine di esame e di confronto (nell'oggetto e nell'organizzazione del territorio), disattendendone il paradigma, già sufficientemente definito. Ed è fuor di dubbio che l'attuale paradigma epocale abbia ben poco a che vedere con il consolidato costruito della certezza, del progresso, del superamento (sul finire del XIX sec.), così come sembra esaurito ogni rapporto con le pseudo-religioni della prima metà di questo secolo (anche se su questa affermazione è ragionevole nutrire dei dubbi); l'incertezza, la complessità, la frammentazione, la confutazione (che brucia rapidamente ogni congettura) collocano quindi i disegni di fondo dell'industriale (e le pseudo-religioni del suo climaterio) fra i fantasmi del passato.

Nello specifico architettonico e urbanistico è forse opportuno fare una ulteriore riflessione; non è sufficiente richiamare il "moderno" *tout court* (intendendo, ovviamente, "movimento moderno").

Occorre riconsiderare con attenzione, per non istituire, nell'analisi della contemporaneità, sconvenienti analogie, il rifiuto (da parte del movimento moderno) della prassi storicista eclettica, nonché le trasformazioni-deformazioni (del movimento stesso) nel tempo rispetto ai riferimenti originari (sia nell'oggetto architettonico che nel fenomeno urbanistico).

In particolare occorre esaminare se, nel viale del tramonto del movimento, in che misura le manifestazioni — architettoniche e/o urbanistiche — si siano appiattite su "reazioni" ripetitive dell'alternativa (ormai conclusa), ovvero (magari in tempi diversi) sul riciclaggio del rigettato (dal movimento stesso) revivalismo. Esauendo, in entrambi i casi, nella stagnante impotenza progettuale, il percorso biunivoco della valenza simbolica ("interno" e/o "esterno" ai segni).

La "decadenza" del movimento moderno corrisponde ovviamente (anche temporalmente) alla sostituzione della

certezza con l'incertezza, all'affermarsi — nell'economia, nella cultura, nei comportamenti — del prefisso *post*, quasi a voler indicare l'incapacità di "pensare al nuovo se non come alterazione del vecchio, ... una condizione di passaggio verso altro" (v. M. Veneziani). Nell'ambito che più ci interessa (la cultura del simbolo nell'architettura e nell'urbanistica) la decadenza si manifesta — nel versante "interno" — con una esagerata attenzione verso il "tipo" (di fatto una idolatria del *déjà vu*), meccanicistica riproduzione di segni in cui vengono rimossi i fondamenti spaziali "in divenire" all'interno dei segni stessi (le possibilità del linguaggio) ossia la dinamicità implicita nelle "invarianti"; sacrificando, in tal modo, la centralità della spazialità al polveroso filologismo, alla statuaria ripetitività del referente. In buona sostanza una enfatica *reductio* della valenza simbolica "interna" (all'organo e/o all'organismo) ad una anonimata involutiva (sottoposta all'erosione riproduttiva e burocratica, alla semplificazione massificata — specie nelle tipologie residenziali). Nella pseudo-evoluzione "interna" al sistema di segni (vedi al proposito T. Wolfe e P. Blake), il versante evocativo "esterno" — nell'oggetto architettonico — risulta del tutto irrilevante; così come nell'ambito urbanistico, in cui l'evoluzione simbolica "interna" (riscontrabile, ad es., in Dammerstock di Gropius e/o nella "leonardesca" città di Hilbersheimer), si stempera — mortificandosi — nella crisi delle periferie, nella metamorfizzazione dell'"ordine" dei "non luoghi". Non luoghi disperatamente documentativi — anche nel versante "esterno" — di assenza evocativa.

A questa "caduta" del "moderno", a questo vuoto simbolico, ha concorso (e concorre tuttora, almeno nel nostro paese) l'utopia regressiva, contraddittoria alla realtà nella transizione al nuovo paradigma epocale dell'incertezza ("post-moderno", nell'ambito architettonico e urbanistico). L'utopia regressiva, allusiva ed illusiva, costituisce infatti un tentativo — fallito — promosso dal consociativismo politico-culturale sistema-antisistema, per recuperare, con vari accorgimenti, anche il "luogo"; di fat-

to la relativa rappresentazione mette assieme una sorta di melassa morfologica "consolatoria" che sottende un opaco *paradis terre à terre* in cui, nel predominio dell'uniformità, dell'egualitarismo, della rinuncia, prevalgono i significanti privi di significato.

L'attuale paradigma dell'incertezza si attesta dunque sul *post*; una situazione nuova che trova un riferimento nella negazione contrapposta agli *idola* della prima metà del secolo, irrispettosa verso il "moderno" come stazione terminale, relativista, disincantata (ad es., coscienza dell'inconsistenza del *welfarismo*, anche nella rappresentazione).

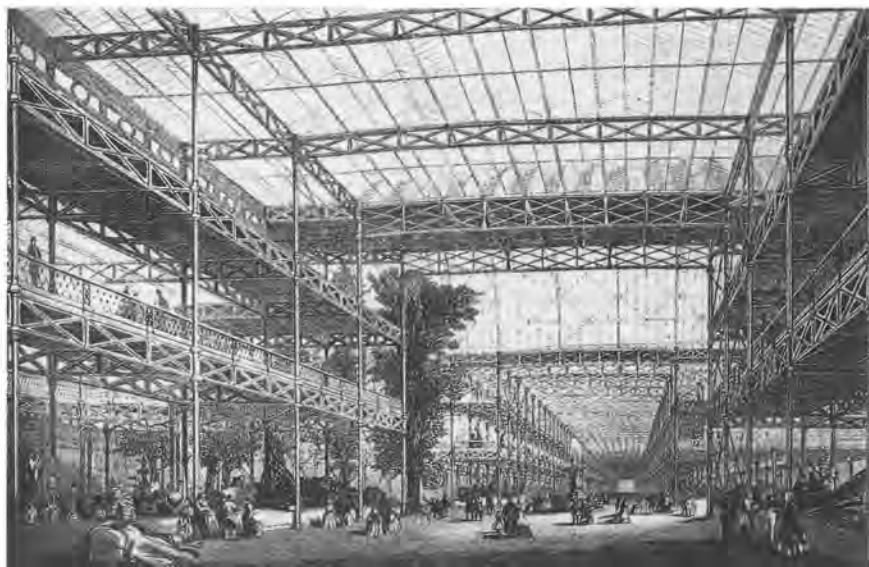
Il primato dell'incertezza presuppone uno strappo rispetto alle "idee ricevute", la constatata insufficienza della "stazionarietà", la presa d'atto della frammentazione (sostitutiva dell'unità dei fondamenti, comuni al sistema e all'antisistema nel secolo scorso e nella prima metà di questo secolo), l'automatica consequenzialità della confutazione rispetto alla congettura.

Dobbiamo prender atto di questa "terra (e di questo tempo) di nessuno" che si è stratificato nel corso della seconda metà del XX sec.; il paesaggio dei non luoghi urbani, popolato di oggetti derivati dall'esaurimento del "moderno", dalla stanca *routine*, dal pragmatismo privo di illuminazioni.

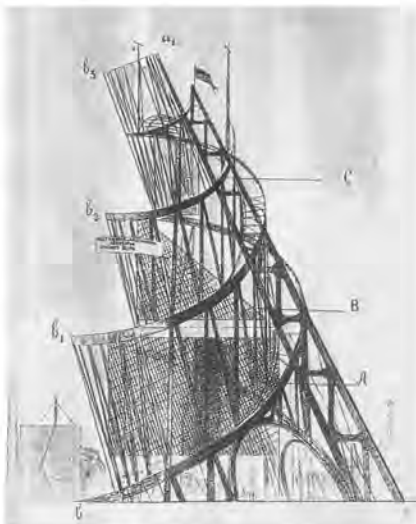
È evidente che nel vuoto, nella incapacità di intersezione fra storia della rappresentazione e storia della società, nella mancata acquisizione "in positivo" delle difficoltà, dei fermenti, delle opportunità offerte dal nuovo paradigma epocale dell'incertezza, possa avere successo una interpretazione — falsa e becera — dell'*anything goes* (proviamole tutte) di Feyerabend.

In questo quadro dai vaghi contorni, anche il simbolo diventa aggettivazione accessoria al circo mediatico, riconoscendosi come esito della biunivocità semantica comunicazione — consumo; dissolti i versanti "interni" ed "esterni", l'obiettivo della *griffe*, nella forma, traduce l'avidità dell'effimero.

Se il simbolo (nell'oggetto e nel fenomeno) è un prodotto del *drug-store* progettuale, di un velleitario multiculturalismo, di un superficiale relativismo, è



Joseph Paxton e Fonderia Fox & Henderson, Palazzo di Cristallo a Londra, 1850-51



Vladimir Tatlin, monumento alla terza Internazionale realizzato nel 1919 ed esposto nel 1920



W. Gropius, quartiere Dammerstock a Karlsruhe, 1928



William Burges, progetto per Trinity College a Hartford, 1873-80



"Il disastro contemporaneo, o la libertà dell'organizzazione spaziale?", disegno di Le Corbusier eseguito nel secondo dopoguerra



## La Casa-Cubo con giardino: una somma di intenti

Paul J. Amatuzo

La precisa asserzione di Pierluigi Giordani e Giuliano Gresleri, che intendono presentare ed esaminare con la loro attuale impresa "la costruzione come una somma di intenti, un elemento narrante della storia, un mezzo per l'enfaticizzazione dei progetti, dei contenuti e delle espressioni culturali, il tutto manifestato attraverso forme palesi", ha fatto sì che io tornassi ad esaminare la mia Casa-Cubo (Cube House) del 1984 all'interno di questa cornice.

Se partiamo dall'assunto che l'architettura è il linguaggio il cui mezzo sono lo spazio e le sostanze solide, allora qualsiasi sia l'intento che l'architetto desidera comunicare, questo deve essere reso chiaramente visibile attraverso il mezzo stesso o taciuto per sempre. Nel caso di questo progetto mai realizzato, sono i disegni, i modelli e gli spazi in esso descritti a dover sostenere certe intenzioni, problematiche, esperienze e realizzazioni. Per un architetto è del tutto insoddisfacente pretendere di compiere a parole cose che nei fatti possono invece non trovare una realizzazione materiale. In architettura, le intenzioni trovano realizzazione nella costruzione in termini plastici percepibili ed evidenti, ossia nel modo in cui essa stessa viene concepita, configurata, composta e costruita.

All'origine, e anche più generalmente, la Casa-Cubo riflette una storia di dialettiche, cioè di due differenti modi di vedere, pensare e abitare la stessa cosa — in questo caso, un cubo. Due cubi, uno dentro l'altro, formano e contengono gli spazi abitabili. Quello esterno è statico, mentre quello interno è dinamico. Uno è perfettamente ortogonale e idealizzato, l'altro ha una forma distorta e probabilmente non ideale. Più specificatamente, i due cubi sono la realizzazione spaziale di un programma particolarmente essenziale: una casa e un giardino — un interno e un esterno. Curiosamente, è il cubo esterno a creare la casa interna ed è il cubo interno a formare il giardino esterno. L'intenzione è quella di dimostrare che lo spazio assume un significato quando sostiene un programma e viceversa, e che entrambi sono legati in modo profondo e inestricabile.

La Casa-Cubo intende anche dimostrare come la definizione e la qualità degli spazi creati siano geneticamente connesse con il metodo di fabbricazione e con la natura specifica dei materiali scelti per portare a compimento tali spazi. La combinazione di pietra forte e muratura inserite in una costruzione a telaio prende origine dalla base e forma il cubo esterno, mentre un involucro di metallo rivettato e saldato costituisce il cubo interno proiettato verso il cielo. Il pianterreno del cubo comprende ingresso e stanza da letto, il piano intermedio, invece, gli spazi familiari di uso più comune (salotto, cucina, sala da pranzo) e il piano superiore

vari spazi di meditazione (giardino, biblioteca, studio). Così, come la vita delle varie parti di una casa è soggetta a trasformazioni, altrettanto devono esserlo il sistema e i materiali di costruzione. In questo caso, l'intenzione è quella di rendere interdipendenti le due trasformazioni.

Se poi si parte dal presupposto che ciascuna costruzione deve essere in qualche modo connessa alla propria sede, ecco che la Casa-Cubo intende risolvere anche questo aspetto, riferendosi alle caratteristiche insite in ogni possibile luogo, ossia a quella sezione che comprende terra e cielo. Al piano inferiore della casa, il nostro sguardo — attraversando le finestre — è rivolto in senso orizzontale verso l'esterno. Al piano intermedio possiamo guardare fuori, sia in senso orizzontale attraverso le finestre, che in senso verticale verso i lucernai interposti tra i due cubi. Nel giardino superiore, invece, la nostra visuale laterale è completamente impedita, lasciandoci solo la possibilità di ammirare il cielo in alto. Nelle intenzioni, l'occhio deve poter vedere terra e cielo in modo così calcolato, da renderli ancor più presenti e determinanti nella vita quotidiana dei suoi inquilini.

La luce agisce in modo particolare anche dal basso verso l'alto. Solo ad una sua minima frazione è permesso di entrare all'interno del reparto notturno del piano terra (tanto "sigillato" da sembrare simile ad una caverna), mentre le è concesso invece di invadere e pervadere il vuoto del giardino superiore, fiancheggiato dalla biblioteca e dallo studio — ossia da quei luoghi che sono per antonomasia sede dell'"illuminazione" umana. Questa varietà di luminosità indirizzata è stata studiata per qualificare un'altrettanta varietà di spazi.

I disegni — ed in particolar modo le piante e i prospetti — documentano il contenuto geometrico del progetto. L'intreccio congiunto di geometrie a quattro, nove e sedici quadrati è ciò che ordina, misura e dispone tutte le componenti solide e spaziali di questo luogo.

Sebbene gli inquilini di questa casa e di questo giardino non sappiano presubilmente niente di storia dell'architettura, diamo per scontato che lo sappia o debba comunque sapere ciascun architetto. È di poca importanza che l'inquilino riconosca o meno le radici di questo progetto nella tipologia a corte, o l'origine romana della presenza dell'acqua nel giardino, oppure ancora la deliberata giustapposizione sequenziale di spazi conclusi e pianta libera. Ciò che importa è che l'inquilino arrivi a sperimentare quanto scritto sopra, perché l'intenzione era di racchiudere nella nuova costruzione il ricordo di alcune parti della nostra eredità architettonica.

A rischio di entrare nel regno della letteratura, facendo rivendicazioni verbali che posso-

no poi non diventare fatti "spaziali", vorrei concentrarmi su quella singolare colonna circolare al centro del progetto, che sale dal basso fino ad entrare nel giardino. Sebbene non corrisponda a intenzione critica, la possibilità di concepire quella colonna come riferimento ad un albero che si sviluppa verso il cielo è ammissibile, se intesa altresì come misura di abbellimento rispetto ad altre questioni e possibilità più importanti.

Quando tutti gli argomenti relativi ad un particolare progetto sono stati trattati, pare che l'ultima questione resti sempre la stessa: tutte le intenzioni fin qui enunciate sono state anche effettivamente tradotte in un luogo o spazio architettonico memorabile e ben riconoscibile, capace di essere sperimentato contemporaneamente dal corpo e dalla mente? Le buone intenzioni, per quanto lodevoli, non devono mai fungere da sostituti per risultati architettonici privi di vitalità.

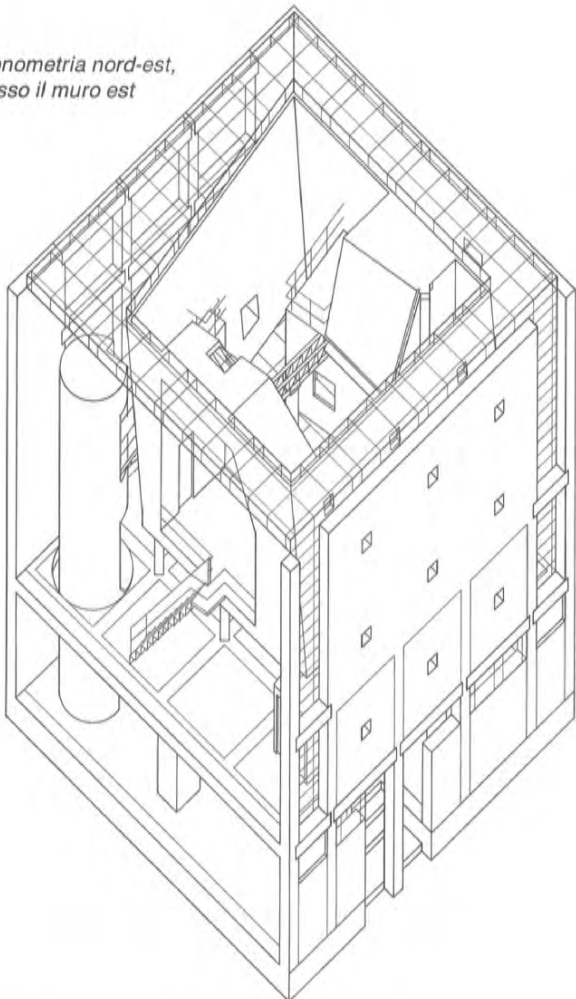


Sopra: riflessioni sul Cubo di Amatuzo di Anthony Roccanova.

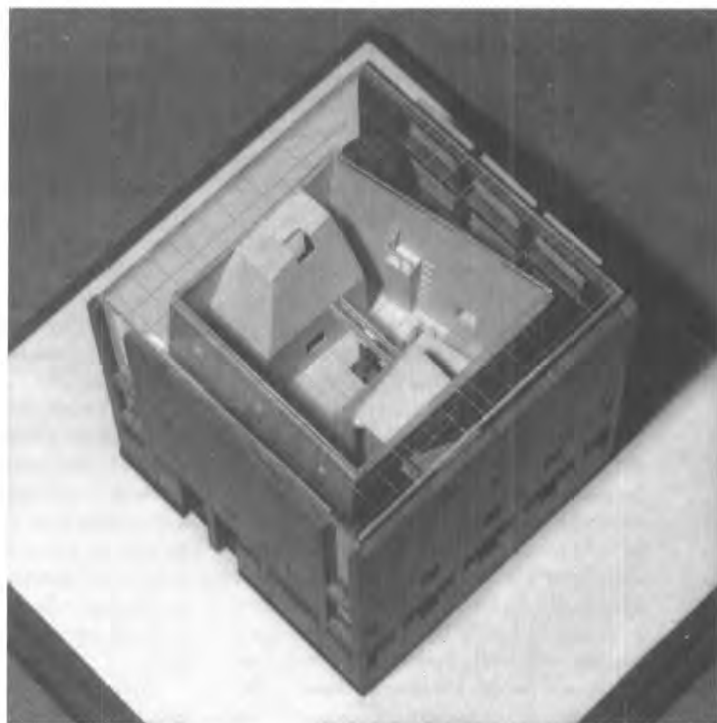
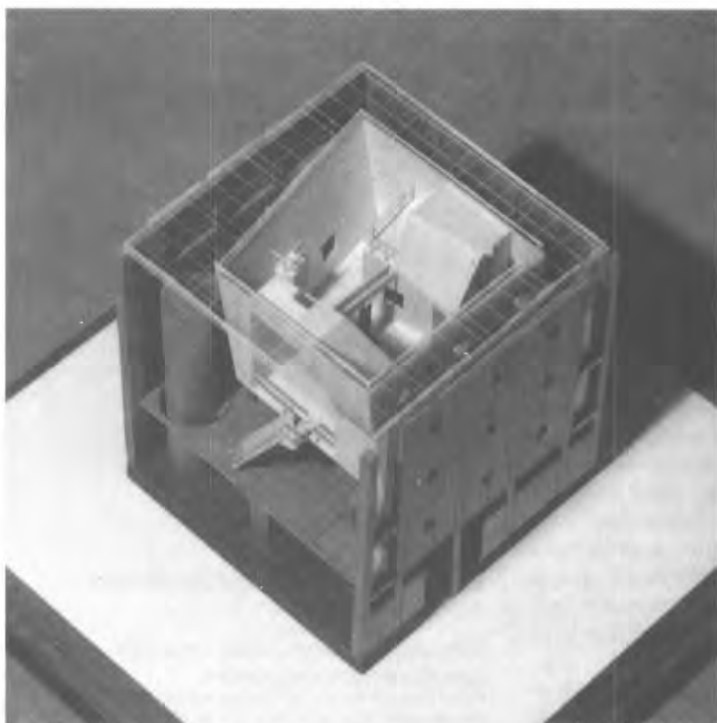
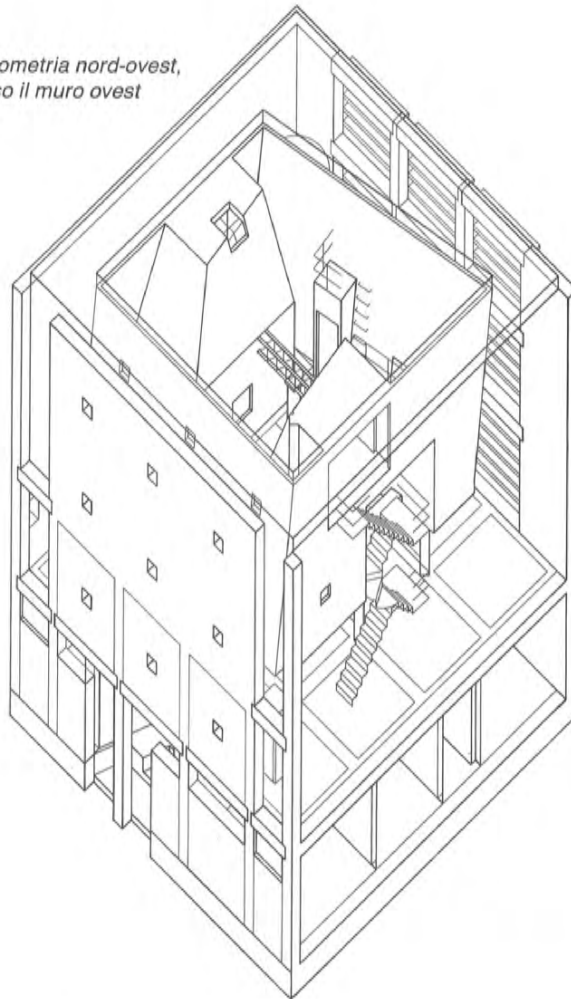
Nella pagina a fianco, disegni e schizzi della Casa-Cubo con giardino.

Fonte: Paul J. Amatuzo, *Nove progetti scelti 1981-1992* *Nine Selected Projects, Sapiens, Milano, 1994*

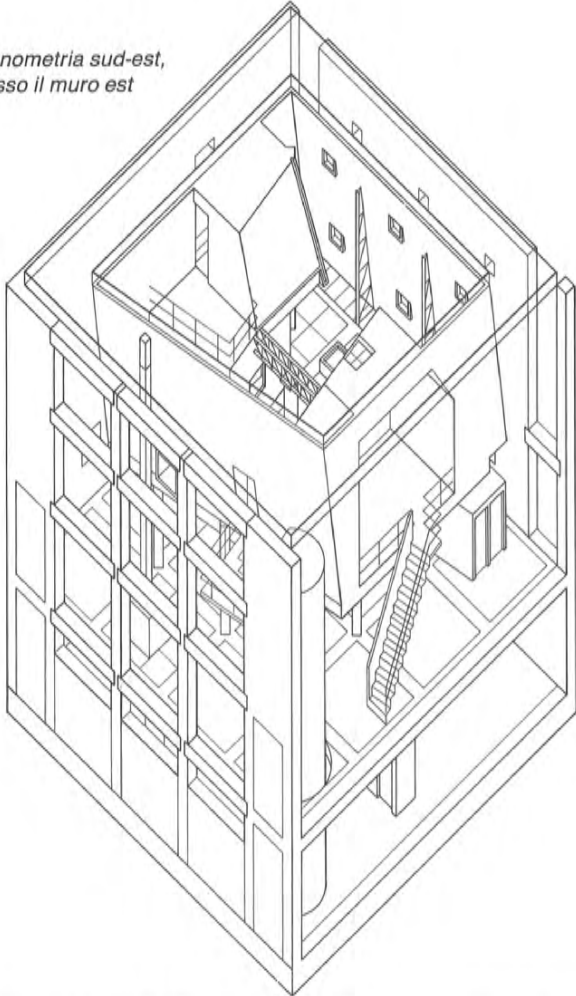
*Assonometria nord-est,  
rimosso il muro est*



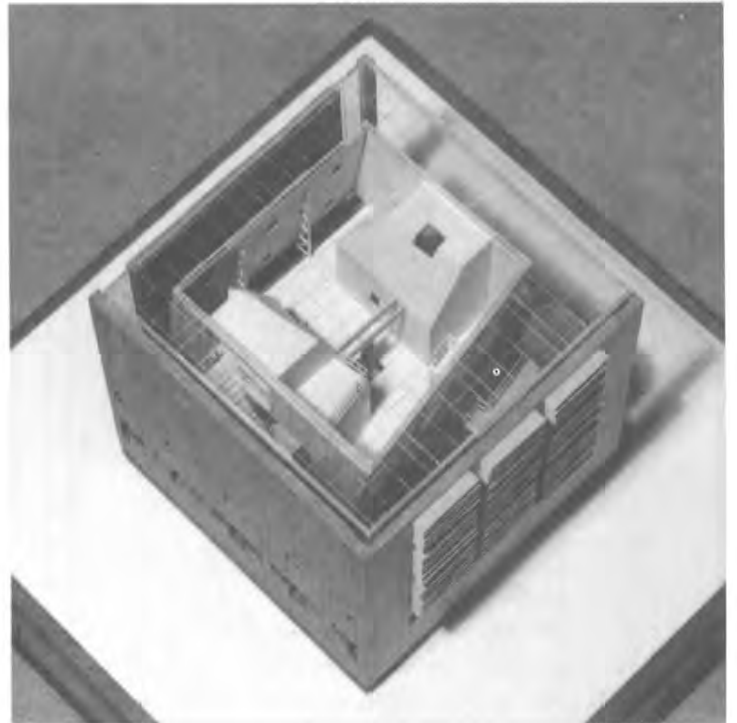
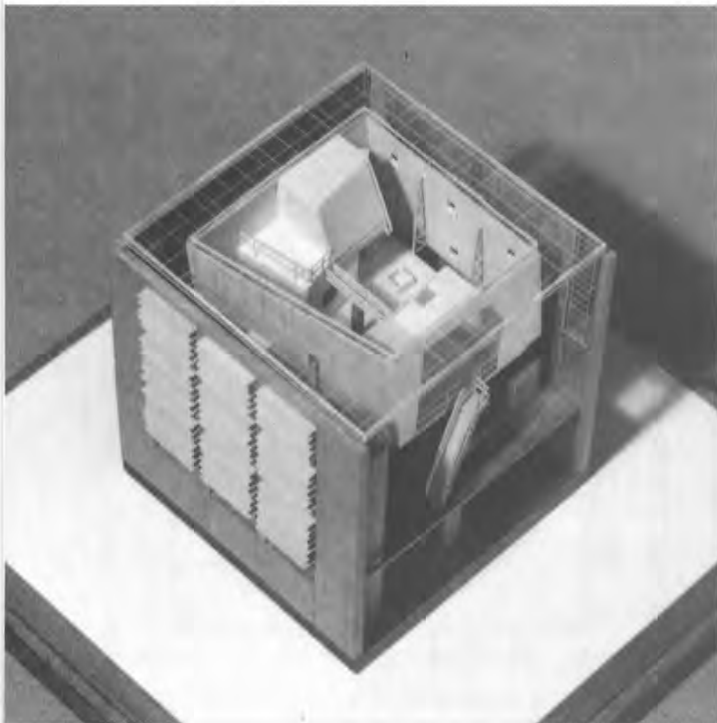
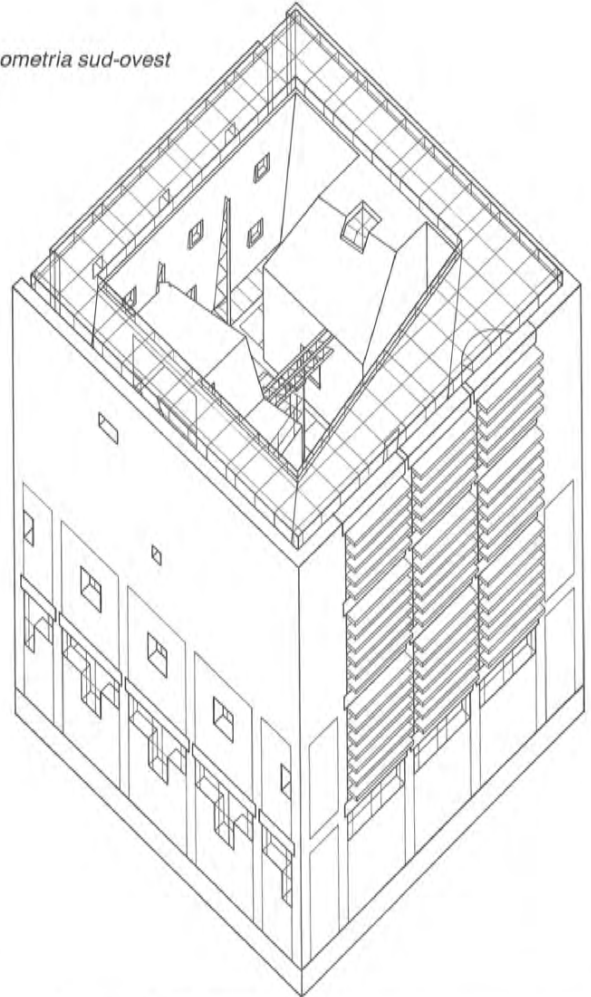
*Assonometria nord-ovest,  
rimosso il muro ovest*

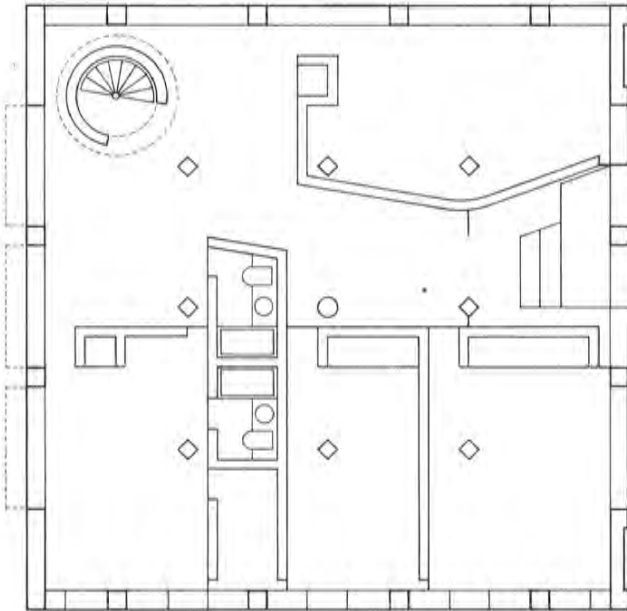


*Assonometria sud-est,  
rimosso il muro est*

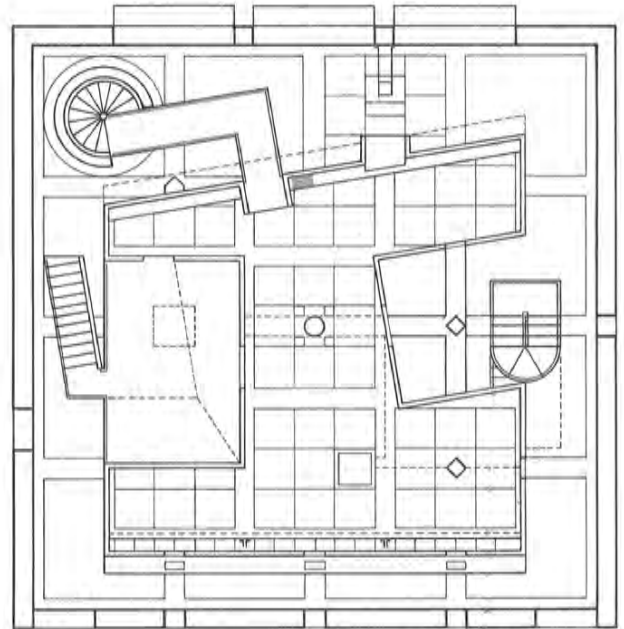


*Assonometria sud-ovest*



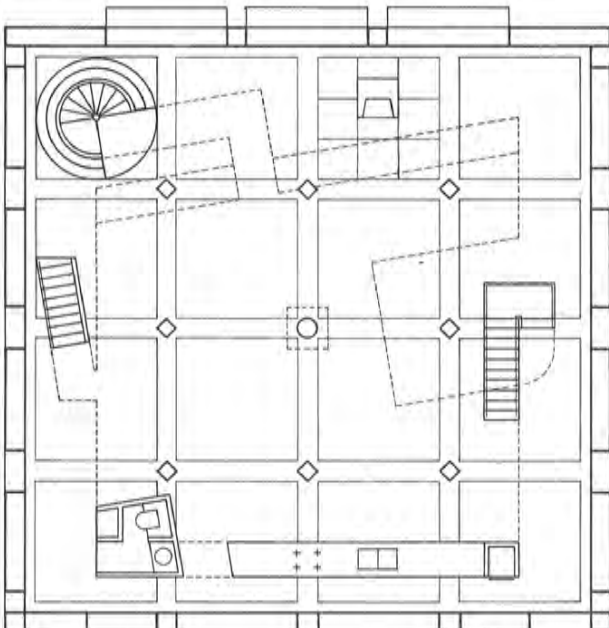


*Pianta del piano terra:  
ingresso, atrio, stanze da letto,  
stanze da bagno e scale*

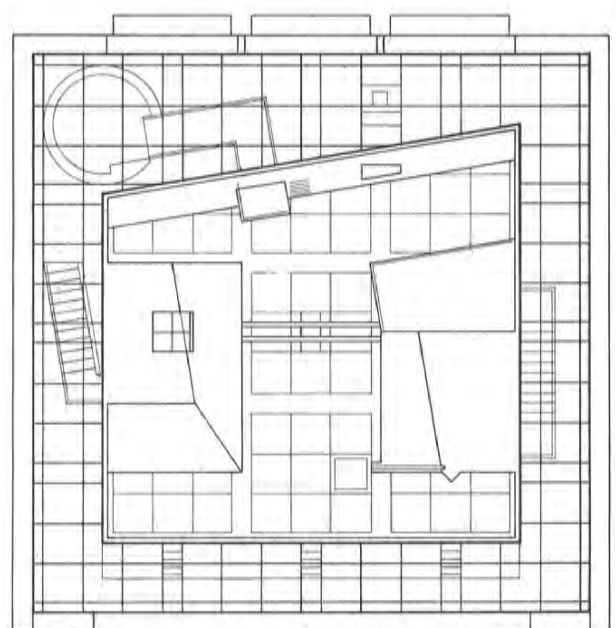


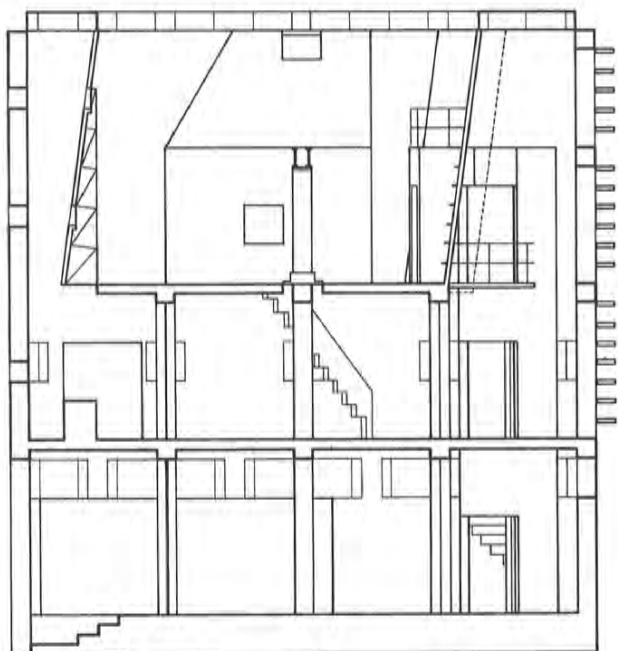
*Pianta del primo piano:  
cucina, pranzo, soggiorno*

*Pianta del secondo piano:  
cortile-giardino, biblioteca, studio*

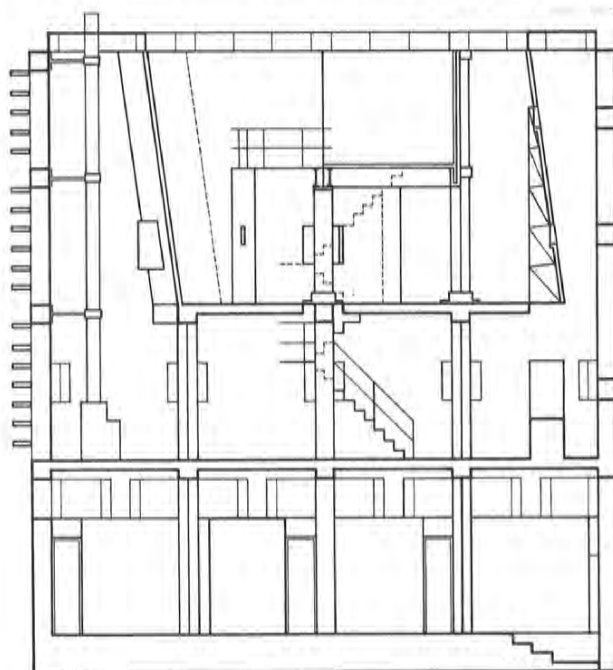


*Pianta della copertura*



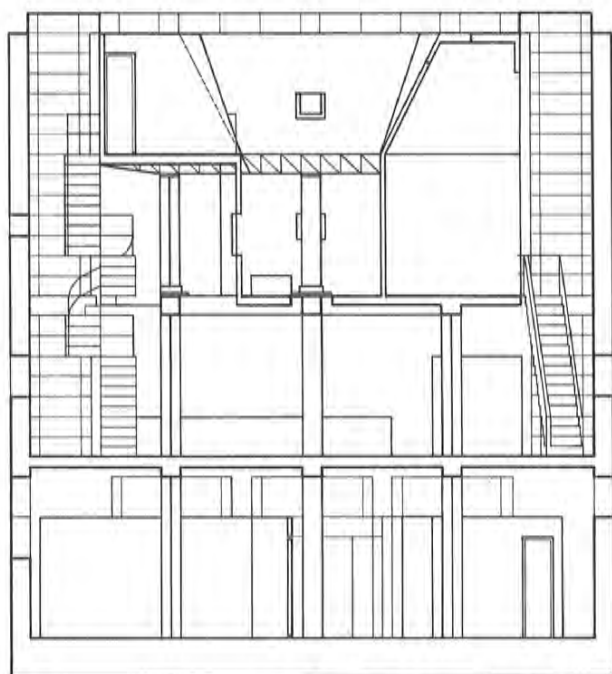


*Sezione nord-sud verso est:  
base in granito, pareti in muratura,  
lucernai in vetro*

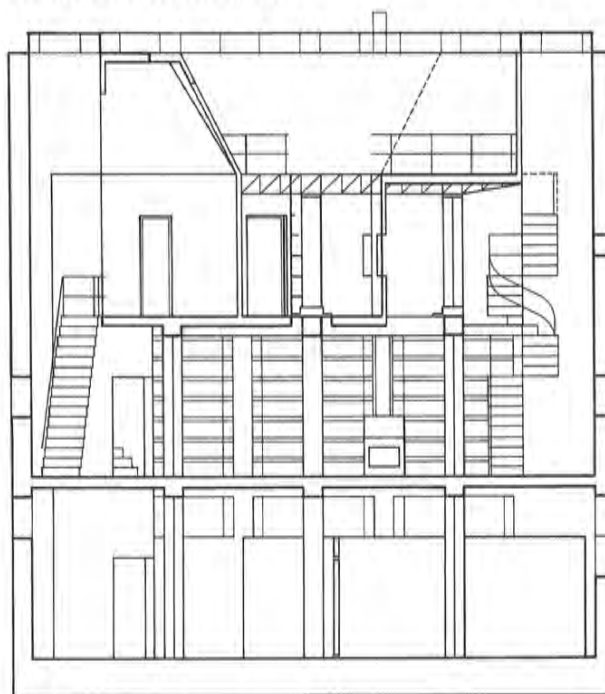


*Sezione nord-sud verso ovest:  
la struttura dei piani inferiori è in calcestruzzo,  
ai piani superiori in metallo leggero*

*Sezione est-ovest verso sud*



*Sezione est-ovest verso nord*



## Cube House and Garden As a Digest of Intentions

Paul J. Amatuzzo

Pierluigi Giordani's and Giuliano Gresleri's precise statement on their current undertaking to present and examine "the built item as a digest of intentions, as a history teller, as a means for emphasizing plans, contents, and cultural expressions, all voiced through apparent forms" gave me cause to re-examine my Cube House of 1984 within this framework.

If architecture is a language whose medium is space and solid then whatever intentions that the architect wishes to communicate must be made clear and visible via that medium or be forever silent. In the case of this unbuilt project, it is the drawings and models and spaces described within which must sustain certain intentions, questions, experiences, and realizations. It is never sufficient for an architect to claim to accomplish a number of things in words which may in fact fail to materialize physically. In architecture intentions are realized in the built item in perceptible and apparent plastic terms, that is, because of how the built item is conceived, configured, composed, and constructed.

At its very root and most generally the Cube House is about pondering a story of dialectics, that is, two different ways of seeing, thinking, and inhabiting the same thing — in this instance, a cube. Two cubes, one inside of the other, form and comprise the spaces to be inhabited. The outer cube is static and the inner one dynamic. One is perfectly orthogonal and idealized while the other is figurally distorted and perhaps non-ideal. More specifically, the two cubes realize the spatial formation of a particularly fundamental program — a house and a garden — an interior and an exterior. Enigmatically the exterior cube makes the interior house and the interior cube makes the exterior garden. The intention is that space is meaningful when it sustains the program and vice versa and both are deeply and inextricably linked.

The Cube House also intends to contain the notion that the definition and quality of spaces made is genetically related to the method of fabrication and the nature of specific materials chosen to bring such spaces into existence. Heavy stone and masonry stacked in a trabeated construction, starting from the ground, forms the outer cube while a thin rivetted and welded metal shell constitutes the inner cube raised into the air. The ground level of the cube is comprised of entry and bedrooms, the middle level contains the public family spaces (living room, kitchen, dining room) and the upper level is made by a number of meditative spaces (garden, library, studio). As the life of various parts of the house and garden transforms so does the system and materials of construction. The intention is that the two transformations should be and are interdependently linked.

If one assumes that every built item must somehow be connected to its place, the Cube House intends to refer to the general characteristics of every possible site; that is, that every site has a section containing the ground and the sky. At the lowest level of the house our eye looks out horizontally through windows to the horizon. In the middle of the house we look out both horizontally through windows and up vertically through the skylights between the two cubes. At the topmost garden our view is completely contained laterally and we can only look up and out to the heavens above. It is intended that the eye see the ground and the sky in such a calculated way so as to make them both more present and potent in the daily life of the inhabitants.

Light also operates in a particular way from the bottom to the top. Only a minimum of light is permitted to enter the heavily enclosed cave like sleeping spaces on the ground floor while light floods and fills the void of the upper garden which is flanked by the library and studio — the places of

human enlightenment. This variety of sensed luminosity is designed to qualify such a variety of spaces.

The drawings, particularly the plans and elevations, document the project's geometric content. The weaving together of four-square, nine-square, and sixteen-square geometries is what orders, measures, and locates all of the solid and spatial components of this place.

Although the inhabitants of this house and garden presumably know nothing of the history of architecture, it is assumed that all architects do or should. It is of little consequence whether or not the inhabitants recognize the roots of this project in the courtyard typology, or the root of the presence of water in the garden to be Roman, or the deliberate sequential juxtaposition of a Room Plan and a Free Plan. What is of consequence is that the inhabitant gets to experience what is described above because it was intended to embed the memory of parts of our architectural heritage in the newly built item.

At the risk of entering the literary realm and making claims in words which fail to become spatial facts I would point to the singular round column in the center of the project which rises up and into the garden from below. Although it is not a critical intention, the possibility of understanding that column to refer to a tree reaching for the sky is an acceptable one when understood as an embellishment to other more important questions and possibilities.

When all is said and done about intentions embodied in a particular project it seems that the ultimate issue remains the same. Have those intentions been transcended into a recognizable and memorable architectural place/space experienced by both the mind and the body? Good intentions, while being admirable, should never substitute for anemic architectural results.

### Riflessioni sul Cubo di Amatuzzo di Anthony Roccanova.

Nella pagina seguente, disegni progettuali della Casa-Cubo con giardino. Questi immagini, come quelle raccolte nelle pagine precedenti sono state tratte da: Paul J. Amatuzzo, *Nove progetti scelti 1981-1992 Nine Selected Projects*, Sapiens, Milano, 1994.

at is guided by one mind. The whole is equal to the sum of the rights  
ees its power -- its wholeness -- when the citizens fear the city  
A family, within or without home, is a city and a village --  
but really far, voyeuristic...telescopes like  
molecular to bombard -- seeking each other in  
movement a leap from expression  
to experience, from freedom to r  
epidemiologic make images -- formless an  
citic thinking...plastic the  
light is immanent in the  
s - points boyo  
holic language  
id  
wos sign j  
or the void] is synaptic matter, tree o  
at each and the arrow of clas  
sile medium -  
and all that is c  
Drawing is the quest fo  
with. Drawing is the quest fo  
d hypothetical...while space [drawing,  
the layered and spreading energies of love...qu  
it one without among many...the space of which exists  
The force applied is proportional inversely to the citizens' halleluiah



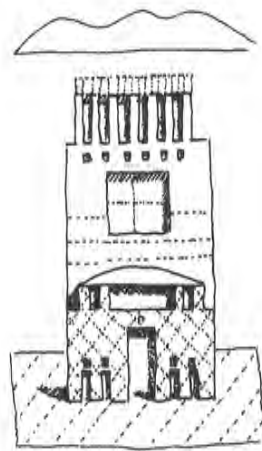
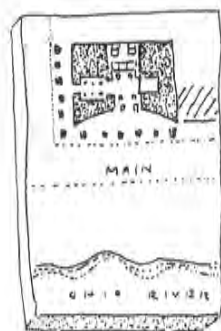




## Humana Building a Louisville

Michael Graves

*Il nostro progetto è rivolto verso il fiume e la città, non solo in quanto vedute panoramiche, ma anche in quanto suggerimenti di associazioni tematiche. Siamo dell'opinione che i movimenti e le attività formali del nostro edificio siano naturali ed intrinseci, in generale, ad una qualsiasi struttura urbana e, in particolare, ad una città fluviale.*



L'Humana Building, un edificio di uffici al 27 piani, situato nel centro di Louisville, Kentucky (USA), è stato progettato come sede principale della Humana, una compagnia specializzata nel settore sanitario. La struttura, che misura circa 50.000 m<sup>2</sup> e che è stata portata a termine nel 1985, comprende un parcheggio sotterraneo a due piani, una fontana, alcuni negozi al dettaglio, gli uffici della Humana e un centro congressuale.

Uno dei nostri principali obiettivi nel progettare l'Humana Building è stato quello di far sì che l'edificio si rivolgesse verso il fiume Ohio — sul quale la città è stata fondata nel 19° secolo —, mantenendo contemporaneamente uno stretto legame con la città stessa di Louisville. Tratteremo più avanti le modalità secondo le quali siamo arrivati a realizzare tutto ciò. L'architetto Michael Graves ha cominciato a sviluppare l'idea di Humana Building partendo dalla strada sulla quale si sarebbe dovuto affacciare l'edificio. La strada è, per definizione e per necessità, un luogo pubblico di interscambi commerciali; purtroppo l'architettura moderna degli ultimi 30 anni ne ha però eroso questa vitale funzione, preferendole spiazzi aperti e grattacieli a piramide. Sebbene si credesse che i primi edifici del Movimento Moderno potessero offrire — in virtù di queste enormi piazze — maggior luminosità ed aria all'interno della nuova "città igienica", l'effetto di questa strategia fu invece di erodere l'essenza della definizione urbana. Considerando le aperture degli spazi intorno a Humana Building — il fiume Ohio, la piazza di un Centro d'Arte e persino un piccolo parco dietro all'adiacente First National Tower — se ne concludeva che il Humana non necessitava di riproporre le stesse risposte.

Contrariamente agli edifici attigui, quindi, l'Humana Building occupa l'intera superficie di 3200 m<sup>2</sup> a sua disposizione, contribuendo a restituire al margine della strada il suo valore di forma urbana essenziale. Nei suoi movimenti contestuali, nei suoi stimoli visivi e nelle sue amenità urbane, lo scopo dell'edificio era quello di restituire alla zona il suo status precedente, di palpitante centro del commercio e degli affari, ricollocando nei suoi edifici storici le risorse umane della città. Abbiamo quindi munito Humana Building di due facciate, una su Main Street, che dà verso il fiume, e l'altra sul lato sud,

rivolta indietro verso il centro di Louisville. L'edificio si congiunge con i marciapiedi mediante una galleria di negozi lungo la 5th Street e una galleria ancor più grande e dominante su Main Street, che è anche l'entrata principale all'edificio. Il colonnato che compone la galleria maggiore consiste di colonne rivestite in granito verde fino ad un'altezza di quasi 3 metri. Si unisce al margine della strada con un ritmo e una cadenza che è congeniale agli altri edifici adiacenti più bassi, consentendo al contempo il libero accesso alla galleria situata in una posizione più arretrata.

La galleria è un deliberato tentativo di ricreare parte di quella vitalità che ha contraddistinto la vita nelle strade del centro di Louisville, fino a quando l'autostrada, il centro commerciale e la suddivisione hanno trascinato le persone nelle zone periferiche. Anche coloro che sono rimasti cittadini, o coloro che entravano in città durante il giorno, trovavano piuttosto alienanti anziché invitanti le onnipresenti piazze della moderna architettura cittadina. Mediante questa galleria, un imponente grattacielo torna ad incontrarsi con il marciapiede. L'effetto è quello di mescolare la vita delle persone all'interno dell'edificio con quella delle persone che ne restano all'esterno.

L'atrio, con i suoi due piani di negozi, ricorda da vicino la Galleria di Milano o la Rue de Rivoli di Parigi — gallerie simili cioè, a cui danno forma e definizione ampi colonnati quadrati. Gli acquirenti usufruiscono del beneficio di essere protetti dalla pioggia o dalla neve, pur tuttavia mantenendo il contatto con la vita della strada.

Il retro della galleria è dominato da una fontana. La sua cascata d'acqua è curvilinea e suddivisa in 6 sezioni — un vero e proprio movimento architettonico verso il fiume Ohio —, e precipita per 15 metri in mezzo ai pilastri di granito di una ampia parete curva, fino a raggiungere le due vasche situate ai lati opposti dell'ingresso principale. Otto fontane verticali poste di fronte alle colonne fanno da complemento alla cascata.

Abbiamo considerato giusto situare un'opera così monumentale — un elemento dell'edificio che era stato per così dire "restituito" alla città — in uno spazio che fosse aperto alla strada ed esterno al regno semi-privato dell'atrio interno e della zona di accesso agli uffici.

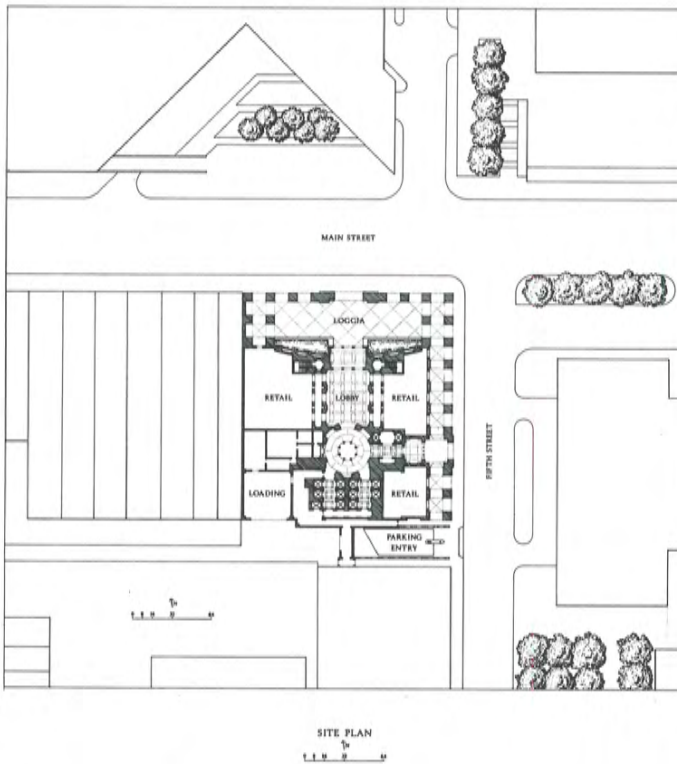
Così, mentre il suono della fontana rende attraente l'intero spazio, il suo gesto fisico "di abbraccio" verso il fiume Ohio e la presenza simbolica dell'acqua stessa danno un contenuto tematico a questo luogo particolare.

L'articolazione della parte centrale della facciata su Main Street esprime invece il movimento verticale, che — attraverso l'edificio — sale dagli spazi di pubblico accesso fino agli uffici generali ed infine alla veranda del 25° piano. Questa veranda, che sporge dall'edificio con un gesto di inchino verso il fiume, dà spazio a un giardino pensile e a una terrazza panoramica per i frequentatori del complesso.

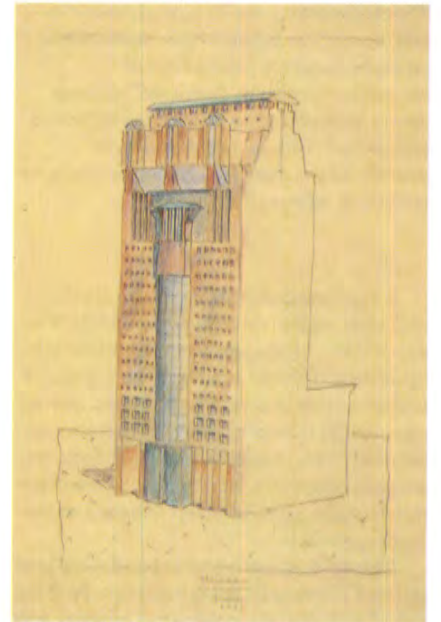
Per l'architettura è fondamentale poter rappresentare le associazioni mitiche e rituali della società incarnando le associazioni tematiche inventate dalla nostra cultura. Da nessuna parte, quindi, la traduzione architettonica di mito e di rito è così evidente come all'esterno del 25° piano, con il suo giardino pensile e la trave reticolare in acciaio. Se consideriamo l'architettura come figurativa — quindi prontamente identificabile con forme esistenti in natura —, allora la galleria sarebbe i piedi e il 25° piano la testa dell'Humana Building.

La varietà architettonica della zona limitrofe, invece, ha funto da sfida contestuale. A ovest dell'edificio, infatti, sono situati una serie di magazzini in stile vittoriano, decorati, in ghisa, alti 5-6 piani e ora sotto tutela. A est si trova invece la First National Tower, un grattacielo nero e lucido, in vetro ed acciaio, creatura tipica dello stile modernista internazionale. Il nostro problema consisteva quindi nel coprire l'enorme gap di tempo e di spazio che intercorreva tra i due stili.

Di conseguenza, l'altezza della galleria colonnata dell'Humana Building e la policromia del suo rivestimento in granito e in pietra Kasota si ricollegano ai magazzini esistenti, mentre l'articolazione figurale del coronamento superiore dà l'impressione di un innalzamento ulteriore dell'edificio, che lo assimila così alla First National Tower. La parte alta della costruzione, inoltre, utilizza proprio questa moderna torre come un fondale artistico, la cui scurezza mette in risalto l'intensità rosa del granito. Visti da ovest o dal fiume Ohio, i tre eclettici elementi — vittoriano, moderno e figurativo — si completano così a vicenda, all'interno di un unico quadro.



Planimetria

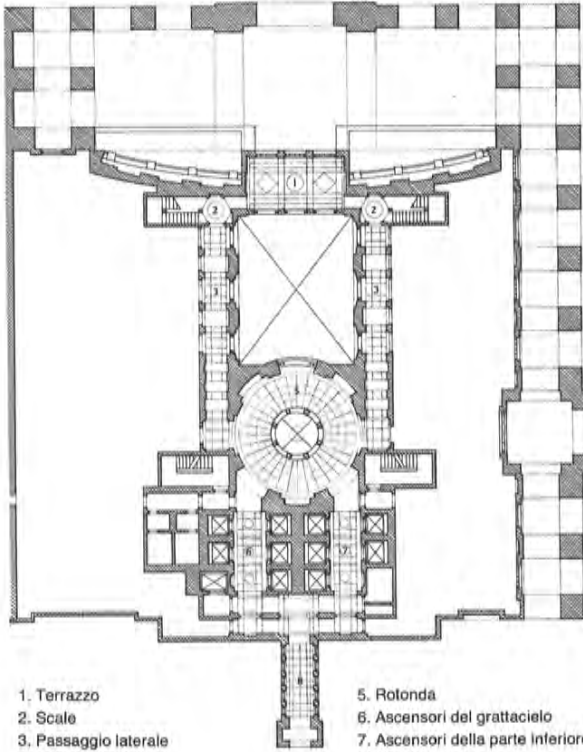


Schizzo di studio per la facciata sud

Veduta da sud

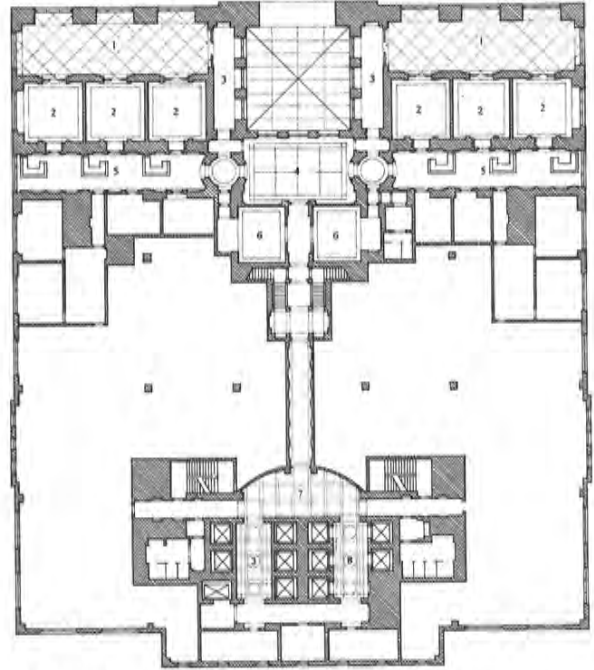


Pianta del 2° piano (negozi)



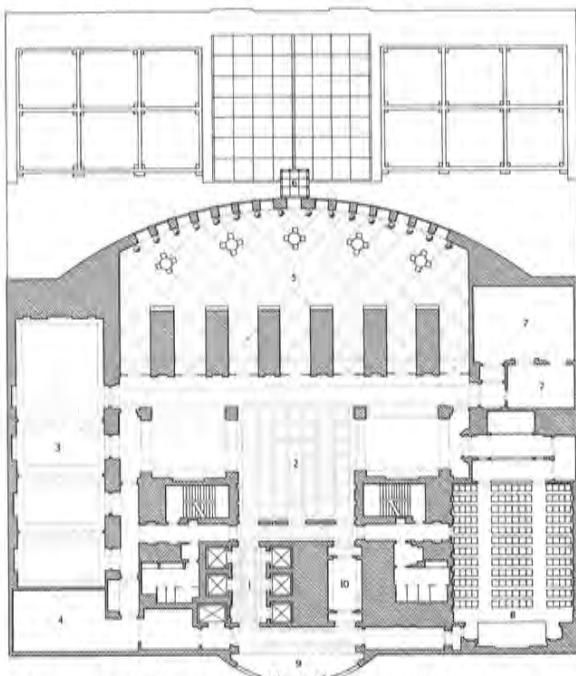
- |                        |  |
|------------------------|--|
| 1. Terrazzo            | 5. Rotonda                                       |
| 2. Scale               | 6. Ascensori del grattacielo                     |
| 3. Passaggio laterale  | 7. Ascensori della parte inferiore dell'edificio |
| 4. Negozi al dettaglio | 8. Per la palestra                               |

Pianta del 5° piano (uffici)



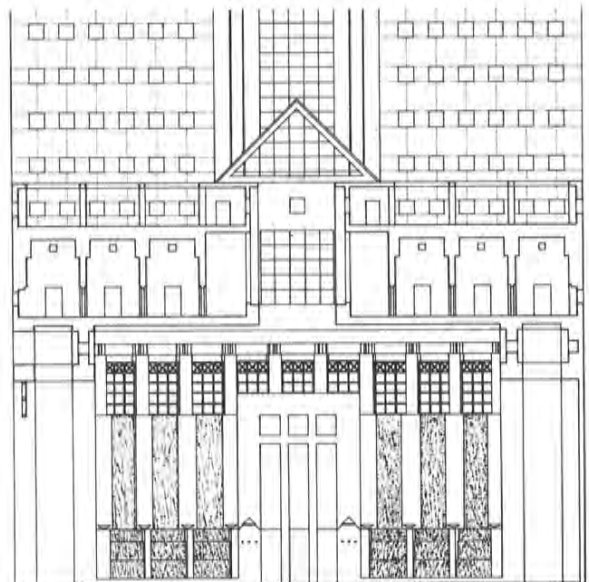
- |                    |                                  |
|--------------------|----------------------------------|
| 1. Terrazzo        | 5. Segreteria                    |
| 2. Ufficio privato | 6. Sala conferenze               |
| 3. Corridoio       | 7. Atrio                         |
| 4. Reception       | 8. Corridoio verso gli ascensori |

Pianta del 25° piano (centro congressuale)



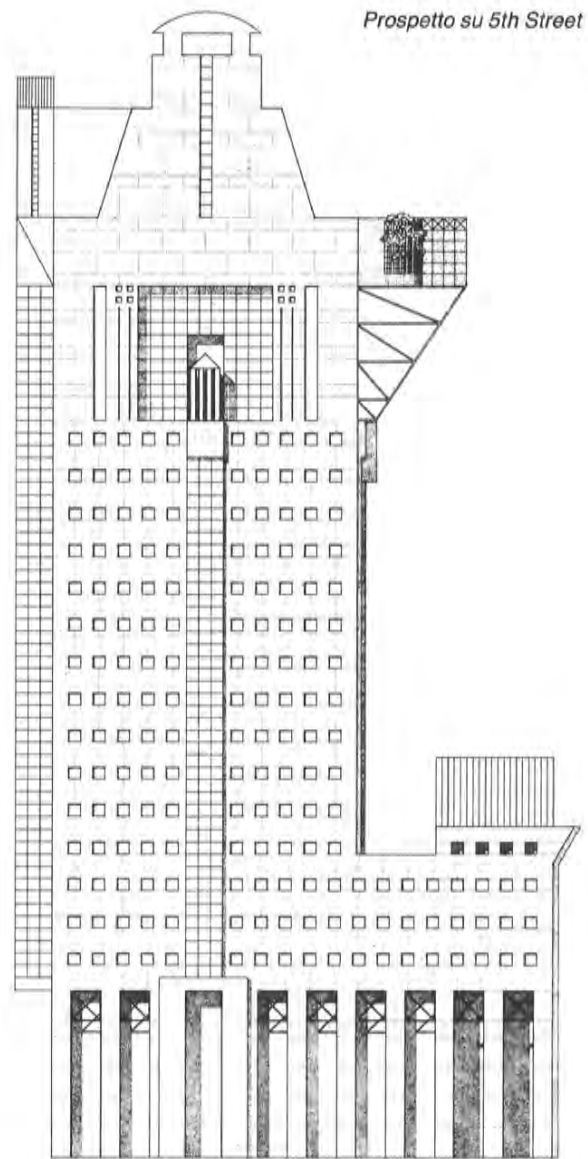
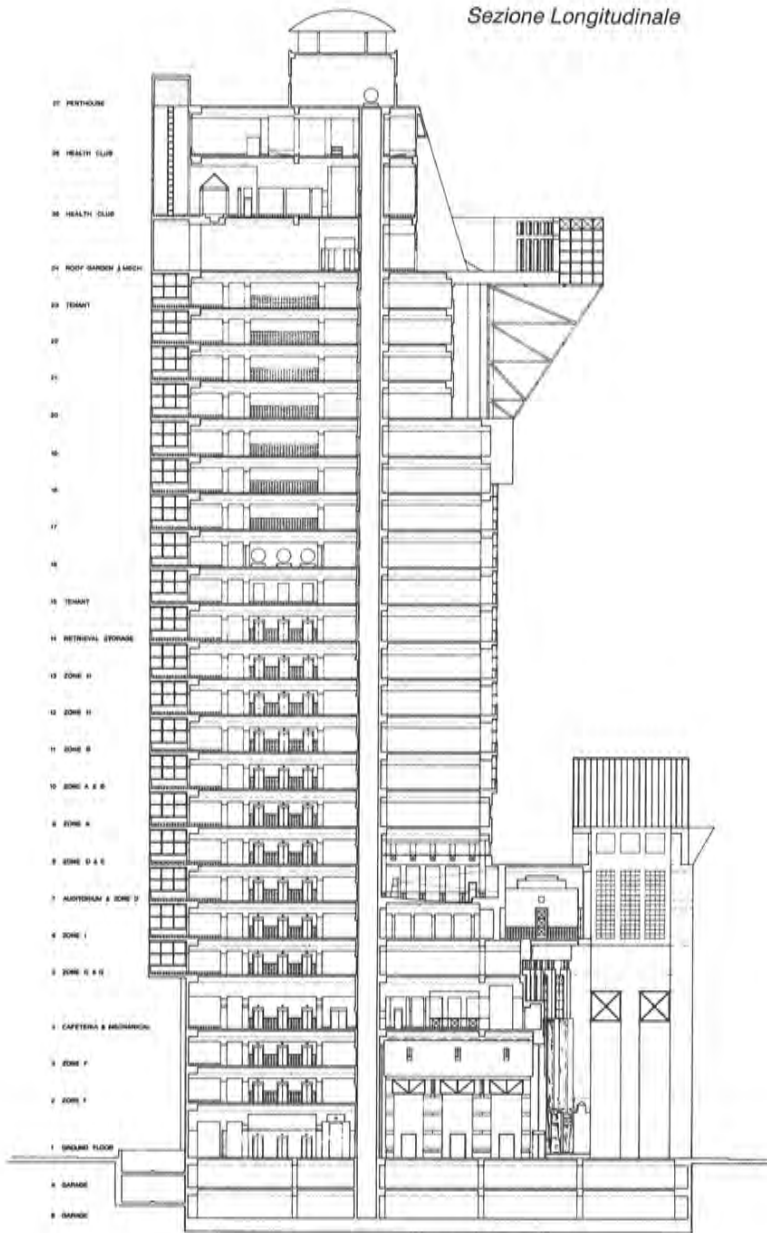
- |                                  |                |
|----------------------------------|----------------|
| 1. Corridoio verso gli ascensori | 6. Panoramica  |
| 2. Sala da ballo                 | 7. Studio      |
| 3. Salone                        | 8. Auditorio   |
| 4. Cucina                        | 9. Solarium    |
| 5. Terrazzo                      | 10. Guardaroba |

Sezione trasversale della parte basamentale dell'edificio

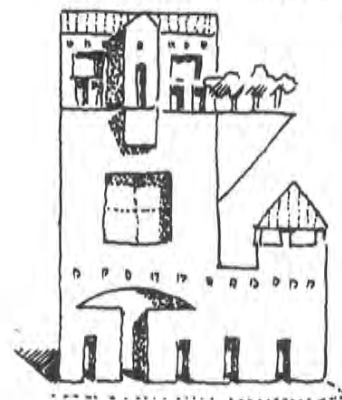


Sezione Longitudinale

Prospetto su 5th Street



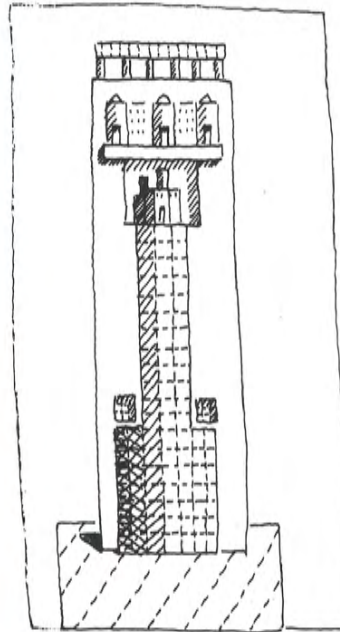
- 27 Attico
- 25-26 Palestra
- 24 Giardino pensile e vano tecnico
- 15-23 Appartamenti
- 14 Deposito
- 13-12 Zona H
- 11 Zona B
- 10 Zona A e B
- 9 Zona A
- 8 Zona D e E
- 7 Auditorium e zona D
- 6 Zona 1
- 5 Zona C e G
- 4 Caffetteria e vano tecnico
- 2-3 Zona F
- 1 Piano terra
- A-B Garage





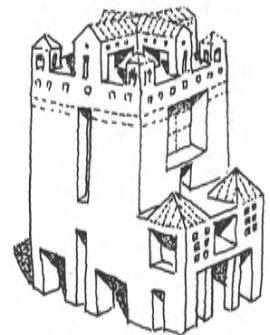
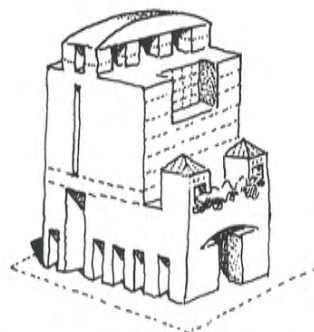
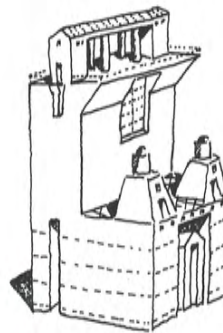
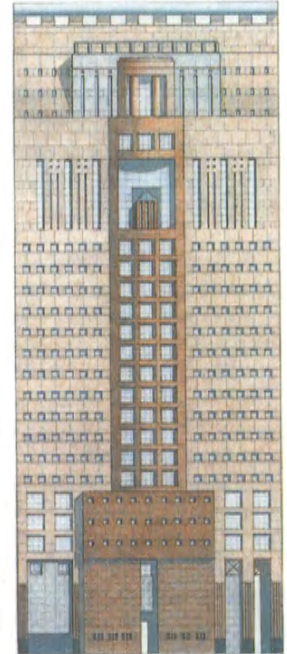
Veduta da sud-ovest

Veduta notturna di Main Street



H U M A N A

*Handwritten signature*



## The Humana Building in Louisville

Michael Graves

Our design addresses the river and the city, not only in terms of the views that they offer, but also in terms of the thematic associations that they suggest. The formal gestures and activities of our building are, we believe, natural and intrinsic to urban structures in general and a river city in particular.

The Humana Building, a 27-story office tower located in downtown Louisville, Kentucky, was designed as the corporate headquarters for Humana, a company specializing in health care. The 525,000-square-foot structure, completed in 1985, includes two underground parking levels, a public fountain, retail shops, Humana's offices, and a conference center.

One of the main goals in the design of the Humana Building was to address the Ohio River, where the city was founded in the 19th century and on whose banks our building would lie, while simultaneously welcoming the city of Louisville itself. Ways in which this was accomplished in the design will be discussed further on.

Michael Graves, Architect, began to develop Humana's building site by considering the street on which it fronts. The street is, by definition and necessity, a place of public and commercial interchange, but modern architecture of the past 30 years has little by little eroded the street with open plazas and point block towers. While it was thought that the early buildings of the Modern

Movement would, by virtue of these plazas, offer more light and air in the new "hygienic city," the effect of such a strategy has been the erosion of the essence of urban definition. Considering the openness of the sites surrounding the Humana Building — the Ohio river front, the plaza of an Arts Center, and also a small park behind the neighboring First National Tower — the Humana site did not need to provide more of the same.

In contrast to its neighbors, therefore, the Humana building occupies the entire 0.8-acre site, helping to re-establish the street edge as an essential urban form. In its contextual gestures, its visual stimulus and its urban amenities, the building's aim was to restore to the area its former status as the vibrant business and commercial focus of the city, returning the city's human resources to the site of its historic buildings. We therefore gave the Humana building two fronts, one on Main Street, gesturing toward the river, and the other on the south side, looking back at downtown Louisville. The building meets the sidewalk with an open shopping arcade along 5th Street, and a larger and more dominant public loggia on Main Street, which is the main entrance to the building. The colonnade which forms the loggia consists of columns clad in green granite up to a height of nine feet. It holds the street edge with a rhythm and a scale that is sympathetic to the lower buildings adjoining it, while at the same time allowing free access to the loggia behind.

The loggia is a deliberate attempt to restore

some of the vibrancy that characterized Louisville's downtown street life until the expressway, the shopping center, and the subdivision drew people to the suburbs. Even those who remained city dwellers, or who entered the city in the daytime, have found the ubiquitous plazas of modern urban architecture alienating instead of inviting. With the loggia, a major high-rise building once again meets the sidewalk. The effect is to mingle the life of those in the building with the life of those outside.

The lobby, with its two floors of shops, recalls the Galleria of Milan or the Rue de Rivoli in Paris — similar arcades given form and definition by extended square-columned colonnades. Shoppers have the advantage of protection from the rain and snow while retaining contact with the life of the street.

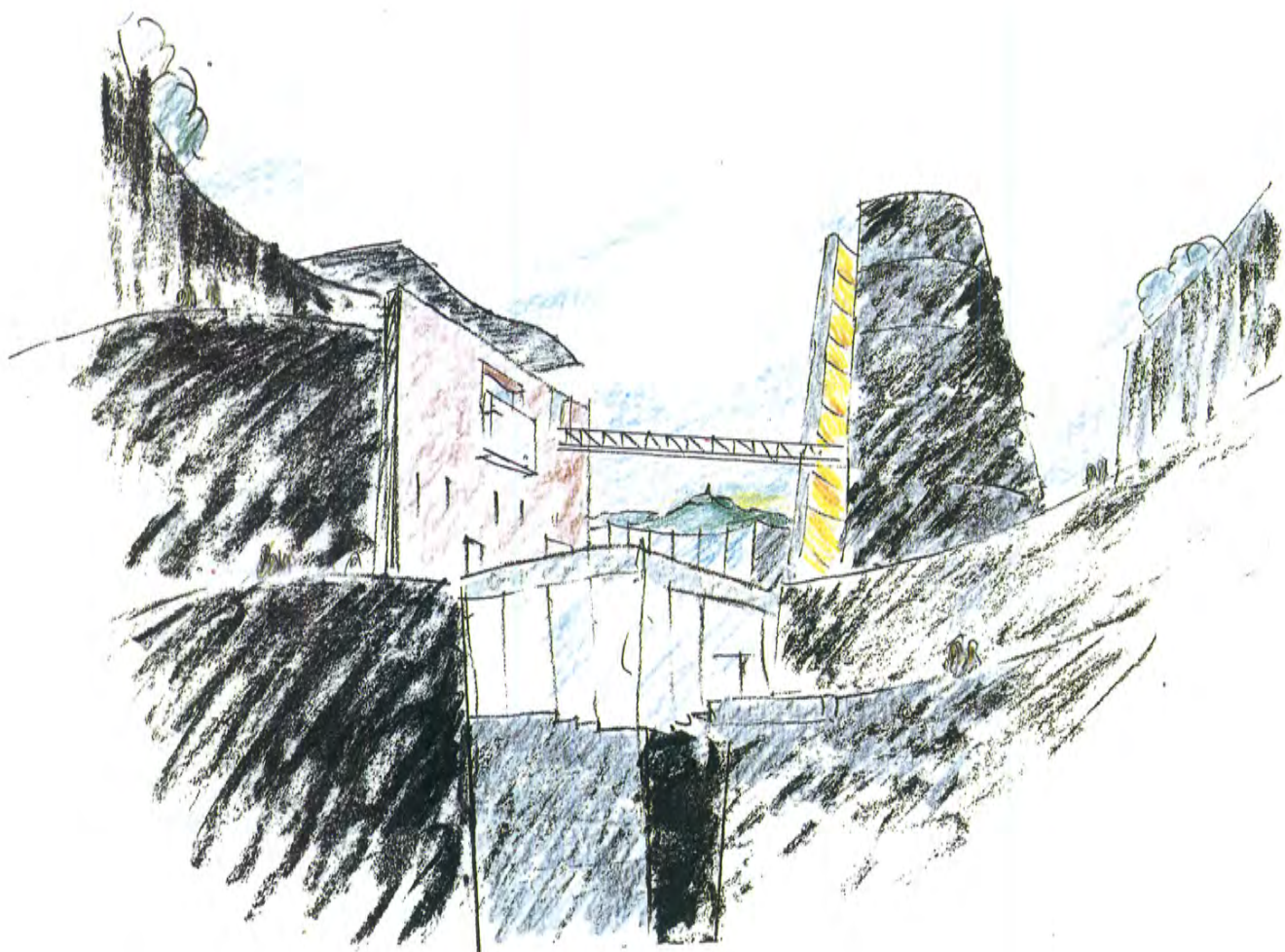
The back of the loggia is dominated by a fountain. The curved, six-sectioned waterfall, an architectural gesture to the Ohio River, cascades 50 feet down between granite pilasters of a widely curving wall into two pools on opposite sides of the main entrance. Eight vertical fountains in front of the pillars complement the waterfall.

We felt that it was important that such a grand public gesture — an element of the building which was in a sense "given back" to the city — should occur in a space which is open to the street and external to the semi-private realm of the inside lobby and office.



Sopra e a fianco  
La galleria d'ingresso





*Schizzo di studio relativo alla piazza ipogea*



## Centro Europeo di Vulcanismo a St. Ours-les-Roches in Auvergne

Hans Hollein

Risultato di una gara d'appalto internazionale, questo è il progetto più emozionante a cui stia lavorando attualmente, la cui realizzazione dovrebbe avere inizio nella prossima primavera.

Situato all'interno di vulcani spenti, ad un'altitudine di quasi 1000 m, questo complesso servirà per informare, educare e far sperimentare ai visitatori le forze primordiali della natura e la creazione del nostro pianeta. Il museo avrà una sua carica simbolica e un'aura di mistero, trattandosi di una vera e propria discesa nelle viscere della terra (come ben possono far immaginare gli schizzi tratti dall'Inferno dantesco). Per accedervi, infatti, bisognerà scendere sottoterra mediante una rampa di scale che attraversa un vulcano metaforico, ricavato da un cono rivestito di pietra lavica scura e ornato internamente da effetti luminosi creati con dei fuochi veri e con la proiezione di luce su del metallo dorato.

Completeranno il complesso, dislocato all'interno di un parco naturale, alcune attrezzature per la ricerca e per i convegni, alcune sale cinematografiche IMAX, le serre che mostreranno gli effetti benefici della fertilità vulcanica ed un ristorante.

Il luogo — che potrà essere utilizzato anche per eventuali escursioni e momenti di svago — potrà ospitare fino a mezzo milione di visitatori all'anno e aiuterà a promuovere il turismo di questa regione depressa della Francia.

Si tratta quindi di un progetto senza precedenti, rivolto alle sensazioni, alle emozioni ataviche e alla ricerca di risposte, intento a conseguire questi scopi con un'architettura di riproduzione ed assolutezza.

### Centro Europeo di Vulcanismo

Un centro ed un museo di vulcanismo sono strettamente connessi con la curiosità dell'uomo e la sua eterna ricerca di risposte, ma anche con le forti emozioni relative alla vita e alla morte, la creazione della terra, la nascita del genere umano. Nell'attrazione ambivalente che l'uomo ha verso il fuoco — in quanto forza sia distruttiva che costruttiva — si rispecchiano i suoi sentimenti atavici.

I vulcani sono degli elementi che ci ricordano costantemente il processo — ancora in corso — di formazione del nostro pianeta.

Vi è un aspetto ritualistico e simbolico nell'idea di un centro di vulcanismo, un'idea che è rafforzata ancor più dalla scelta del posto; non una città, ma un luogo naturale, in un'area nella quale è ben tangibile la presenza di attività vulcaniche e di imponenti vulcani spenti.

La posizione dell'area — completamente isolata in un paesaggio naturale, a circa 1000 m di altitudine e circondata da numerosi vulcani inattivi dalle forme ben riconoscibili — ri-



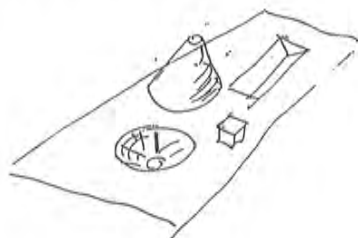
*Ambientazione fantastica del progetto nell'Inferno di Dante*

chiede quindi una stretta relazione tra edificio e natura. Se a queste considerazioni si aggiunge il tema del museo, allora la soluzione naturale suggerita è quella di uno sviluppo sotterraneo.

In senso architettonico, questo concetto è realmente tridimensionale; essendo infatti sia sottrattivo che additivo, esso permette agli spazi e ai movimenti di evolversi liberamente in qualsiasi direzione: orizzontale, verticale e diagonale.

Le implicazioni che il Centro Europeo di Vulcanismo comporta sono sia scientifiche che emotive. Il museo deve essere in grado di attirare visitatori di ogni età, cultura ed interesse; inoltre una visita in questo luogo deve poter essere sia educativa che piacevole. Di conseguenza, il messaggio del vulcanismo dovrà essere trasmesso non solo dall'esposizione stessa, ma anche dalla disposizione spaziale e visiva degli edifici, sia sopra che sotto la superficie.

Il complesso, di per sé, è stato progettato come luogo empirico per l'incontro di idee e di



sensazioni relative al vulcanismo. Non vi è quindi alcuna separazione tra l'edificio e il paesaggio, tra sottosuolo e superficie, tra contenitore e contenuto.

Esso deve essere una creazione unica, specifica alla sua particolare situazione; deve poter dare un'immagine significativa, memorabile e riconoscibile. Parla di vulcani, in senso sia diretto che metaforico.

È significativo il fatto che i visitatori, per poter entrare nel Centro, dovranno seguire un percorso graduale. Essi discenderanno negli abissi e raggiungeranno il mondo sotterraneo, proprio verso il centro della Terra. Ciò richiama palesemente Giulio Verne e il purgatorio di Dante, ma è anche un chiaro riferimento al grembo umano e alle caverne primitive.

La presenza del fuoco rappresenta la magia e la vita che ne deriva.

L'atmosfera che si vive è al contempo sinistra ed eccitante, minacciosa e gioiosa.

### La cenere si confronta con il fogliame

Il Centro celebra anche la regione dell'Auvergne e il suo legame tra vulcanismo e natura. L'intera zona è ricca di tracce vulcaniche di notevole bellezza, ma è pregnata anche di un'atmosfera particolare, riconducibile al materiale vulcanico che dona agli edifici un aspetto ed una sensazione specifici.

Le materie prime utilizzate per la costruzione dell'edificio provengono direttamente dai dintorni: sassi, erba, acqua.

Una volta risalito in superficie, il visitatore avrà modo di godersi (da una terrazza o dal ristorante) la bellissima veduta della regione del Puy-de-Dôme, e nel lasciare il museo non troverà né limiti né confini.

Messo a confronto con l'imponente presenza dei vulcani dell'Auvergne, il visitatore da quel momento farà più attenzione a tutti gli oggetti e i prodotti di origine vulcanica che lo circondano, cominciando dalle pietre utilizzate per l'edificazione delle famose chiese della regione, fino all'acqua minerale presente sulla sua tavola.

### Contenuto e contenitore sono la stessa cosa

Il concetto alla base del museo è che l'intero complesso è una esperienza concernente idee e impressioni riguardanti il vulcanismo.

Non essendoci barriere tra edificio e paesaggio, tra sottosuolo e superficie, non vi è neanche differenza tra contenuto e contenitore. Il contenitore è contenuto, e il contenuto di base è racchiuso nel contenitore.

Chiaramente, l'esperienza generale è colorata da mostre e informazioni.

L'organizzazione della mostra si basa sul sistema di matrice circolare tridimensionale. Ciò permette percorsi lunghi e percorsi brevi, in-

terdipendenze e connessioni differenti, zone di informazione rapida e momenti di approfondimento.

È il visitatore che può scegliere quale percorso seguire attraverso l'argomento, quale tragitto percorrere attraverso l'edificio. I temi vengono illustrati attraverso oggetti accuratamente selezionati e i mezzi audio-visivi e di simulazione più avanzati. Viene ricreata l'aura dell'originale e, di conseguenza, l'impatto emotivo che ha sul visitatore.

Al visitatore sembrerà di vivere un'avventura e rimarrà sorpreso dai confronti che sperimenterà lungo la strada.

Allo stesso modo, non ci saranno più limiti né confini neanche quando uscirà dal museo e dovrà confrontarsi con gli spazi estesi, il panorama dei vulcani dell'Auvergne e qualsiasi piccolo oggetto di provenienza vulcanica (dalle pietre delle chiese fino all'acqua minerale sulla tavola).

#### Paesaggio

1. L'area d'ingresso è caratterizzata da normali parcheggi e da una vegetazione coltivata. Dallo sbarramento in poi procede un sentiero paesaggistico separato dalla strada d'accesso. Sia la strada che il sentiero sono composte da materiale vulcanico, adatto all'uso dei pedoni. La strada stessa è asfaltata, ma armonizzata nei colori con i materiali presenti nella zona.

I parcheggi sono realizzati invece con piastrelle in cemento.

Le aree di parcheggio sono sistemate a terrazza, in modo che non risultino visibili dal sentiero avvallato, suddivise in piccole unità e integrate nel paesaggio naturale. Da qui partono dei sentierini di raccordo con il sentiero principale, che conduce a sua volta fino alla vera e propria zona museale, per poi scendere in profondità verso il piano semisotterraneo dell'ingresso.

2. Il museo è incavato nel paesaggio e, ad eccezione di alcuni elementi che emergono dal terreno, completamente sotterraneo. La strada principale di accesso conduce fino all'area museale, dove è stata realizzata una piattaforma geometrica di accoglienza, al di sotto della quale vi sono garage sotterranei, macchinari, alcuni vani del museo e altri spazi correlati. Su questa piattaforma vi sono anche superfici erbose e specchi d'acqua, mentre gli altri elementi realizzati *ex novo* con la terra di riporto (come la collina artificiale, o l'arena con i posti a sedere per *Son et Lumière*) sono integrati in modo organico nel paesaggio. Il ristorante posto alla fine del percorso del museo è situato in una posizione volutamente panoramica, dove lo sguardo può girare a 360° verso tutti i punti cardinali.

L'accesso secondario alla zona amministrativa raggiunge il museo costeggiando il confine territoriale. Si è data molta importanza al fatto che le varie strade fossero visibili il meno possibile. La maggior parte dei settori sotterranei del museo sono ricoperti da superfici erbose e da vegetazione. Il cono che conduce in fondo

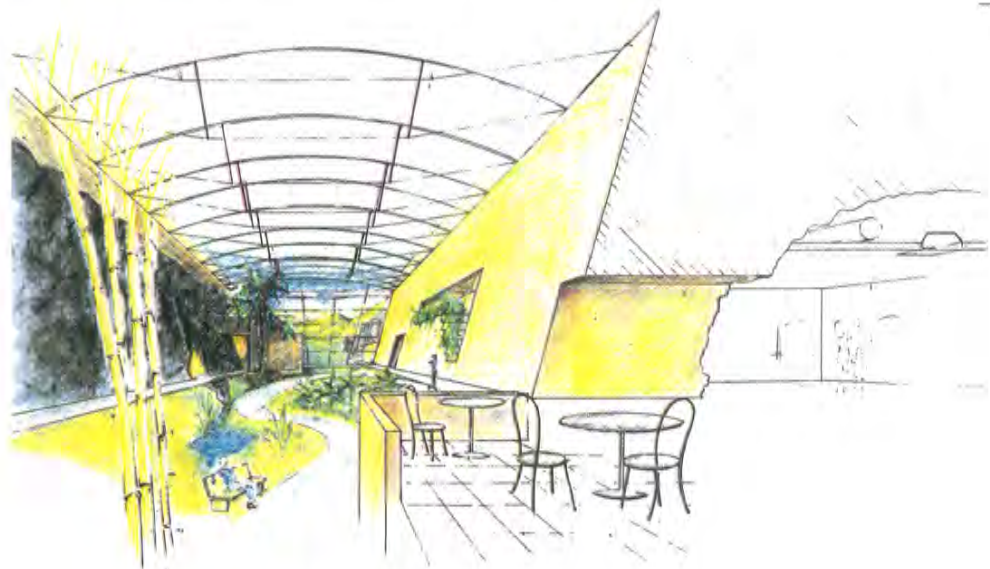
al museo (*jardin vivant*) e gli altri settori ricavati dalla roccia, sono stati concepiti in modo tale che laddove le superfici rocciose non garantiscono un certo grado di resistenza e stabilità, queste vengano rafforzate da strutture murarie ricavate utilizzando lo stesso materiale roccioso. Anche lo stesso cono, arricchito internamente con fuochi e dorature, è composto esternamente dalla scura roccia Volvic.

3. L'incasso e l'inclusione dei vari livelli sotterranei avviene in modo che mantengano un rapporto dialettico con il paesaggio di superficie e garantiscano altresì l'accesso al cantiere. L'eventuale ampliamento della zona sotterranea (*jardin dormant*) segue questo stesso sistema.

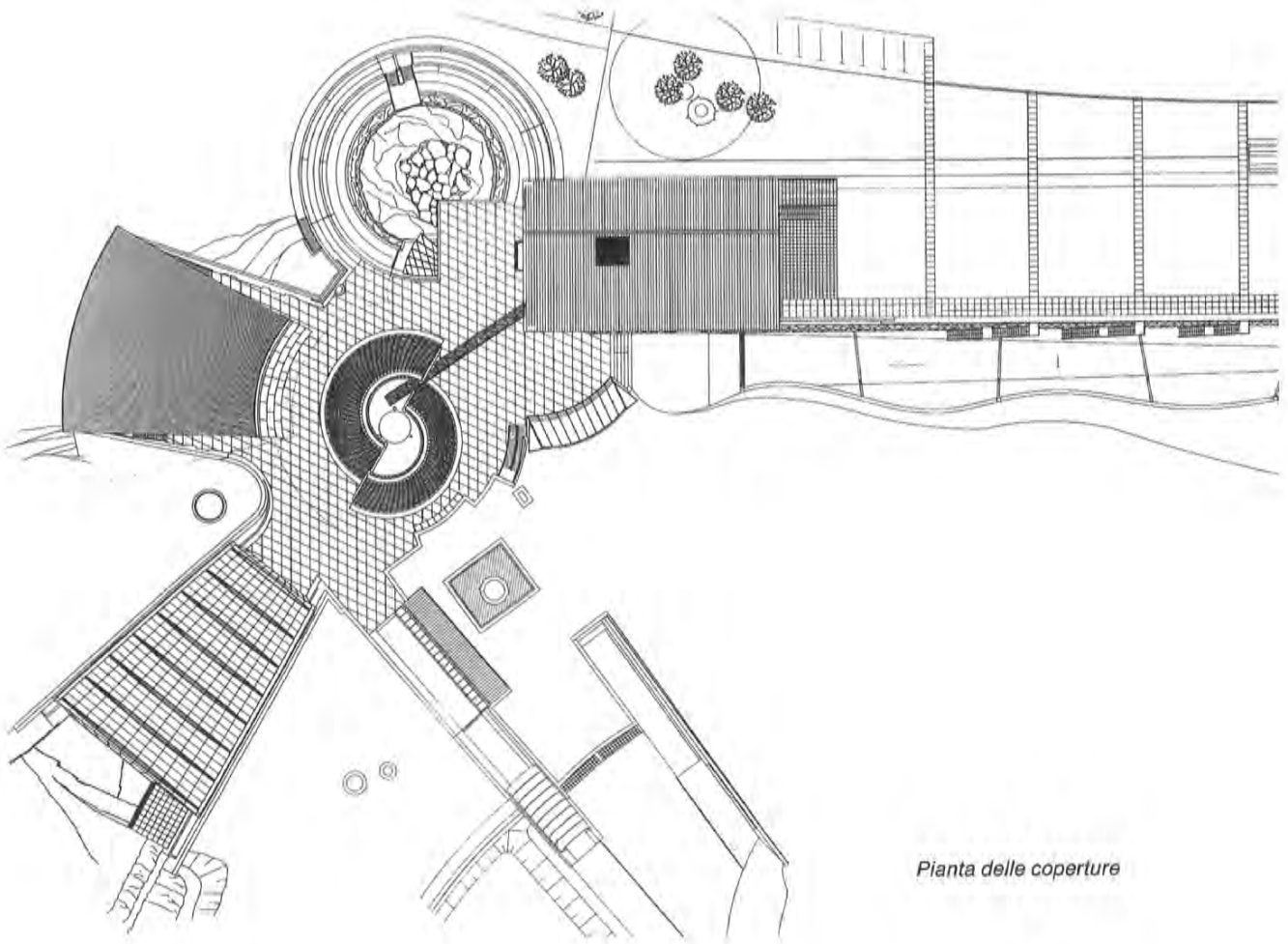
4. Gli specchi d'acqua e le aree da picnic sono presenti sia in forma concentrata nella vera e propria area museale, con facile accesso ai servizi ristorativi, che nei dintorni immersi nel paesaggio naturale, parzialmente combinati con le aree di sosta *Son et Lumière*.

5. La disposizione degli oggetti, dei solchi e degli avvallamenti — in sostanza l'articolazione scultorea degli edifici — è organizzata tenendo in conto i punti cardinali, le vedute panoramiche e la posizione del sole. Le superfici in ombra, così come quelle assolate, sono state calcolate accuratamente.

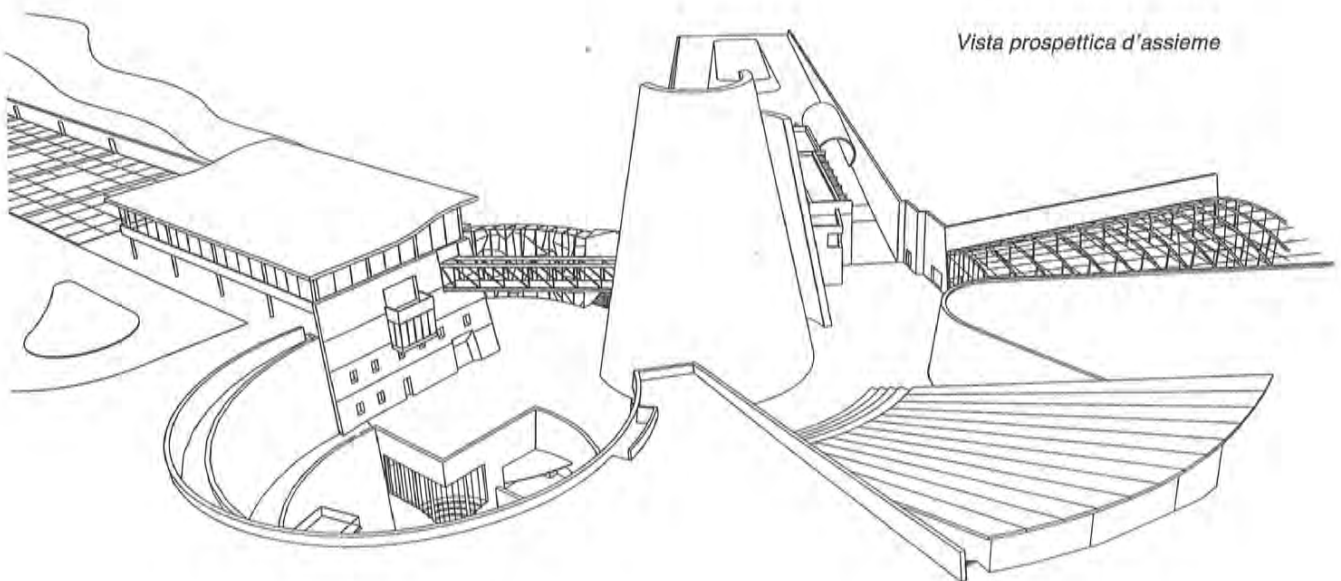
L'impressione generale che si ha del paesaggio è di calma e spensieratezza, mentre la discesa "negli inferi" porta con sé anche aspetti minacciosi e drammatici.



Veduta interna del "jardin dormant"

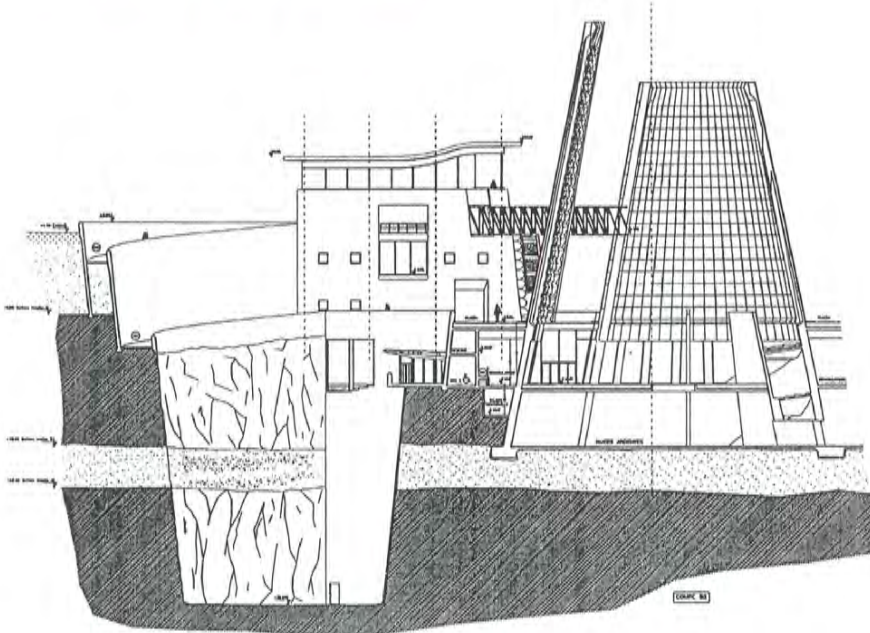
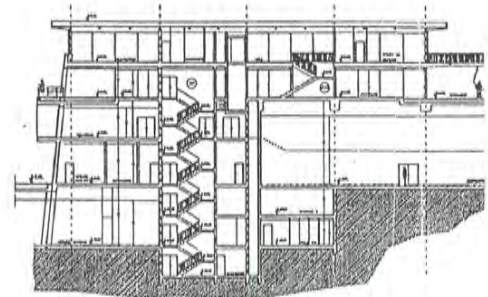
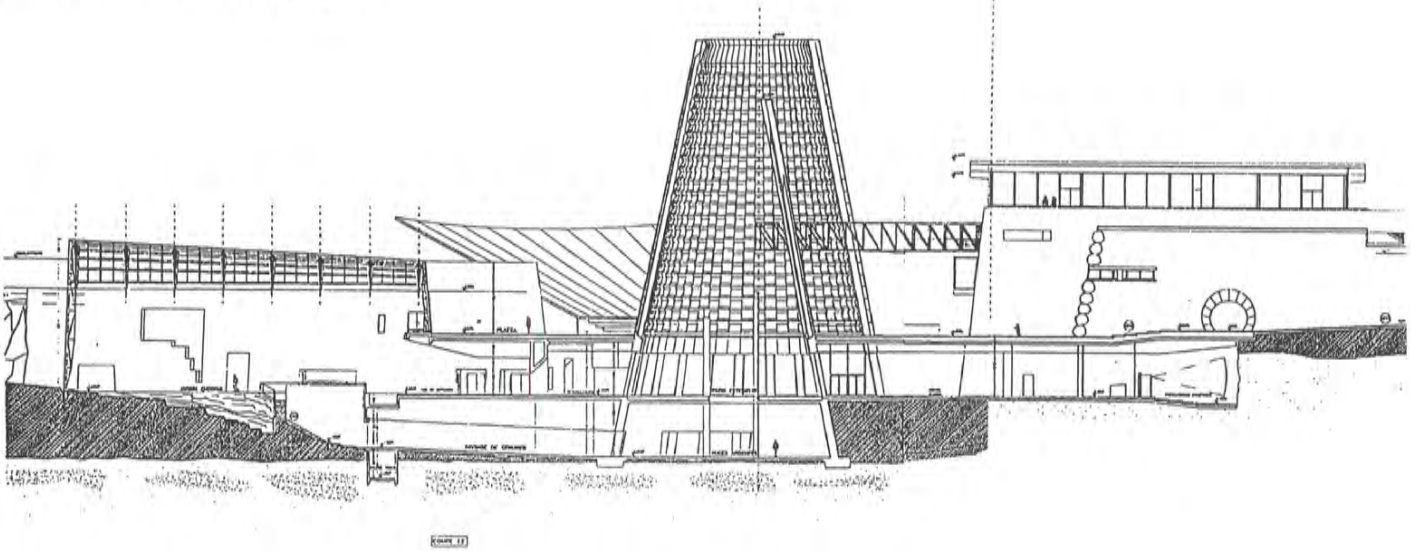


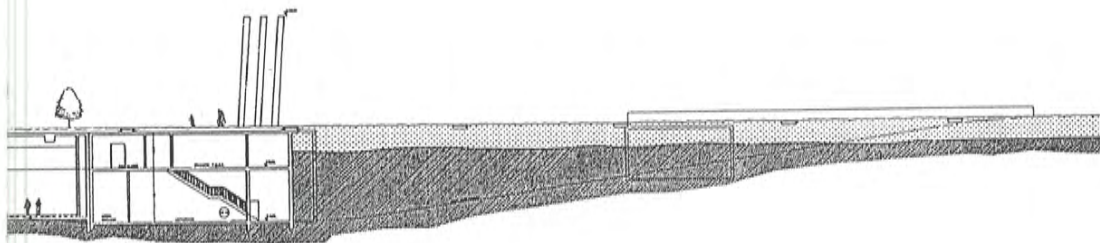
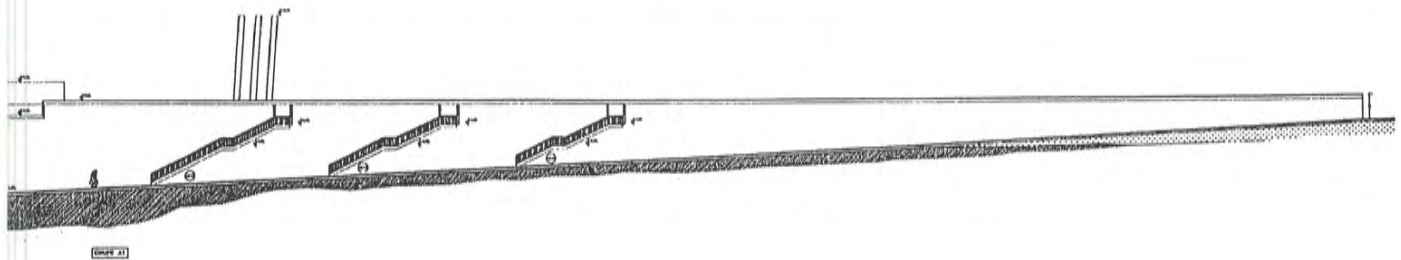
*Pianta delle coperture*



*Vista prospettica d'insieme*

Sezioni ambientali dell'area di progetto





Vista aerea delle zone di intervento: il contesto ambientale



*Progetto:* Centre Européen du Volcanisme  
 (Museo di Vulcanismo)  
*Gara d'appalto:* 1994  
*Inizio dei lavori:* 1995/1996  
*Conclusione prevista dei lavori:* 1999  
*Località:* Saint Ours-les-Roches,  
 Auvergne, Francia  
*Committente:* Consiglio Regionale dell'Auvergne,  
 Clermont-Ferrand  
*Architetti:* Prof. Hans Hollein, Vienna  
 con Atelier 4, Clermont-Ferrand  
*Consulenti:*  
*Esperti geologi:* Ing. Wilhelm Reismann,  
 Ing. Reinhard Gnlsen, Ing. Josef Daller, Vienna  
*Scenografo:* Rainer Verbizh, Parigi  
*Economo:* Michel Forgue, Le Rivier d'Apprieu  
*Tecnica:* BET Choulet, Clermont-Ferrand  
*Statica:* BET ITC, Clermont-Ferrand  
*Acustica:* Capri Acoustique, Suresnes  
*Illuminotecnica:* Lichtdesign, Colonia  
*Architettura del paesaggio:*  
 Gilles Clement, Parigi  
*Superficie dell'area:* 570.000 m<sup>2</sup>  
*Superficie edificata:* 16.151 m<sup>2</sup>  
*Costi previsti:*  
 190 milioni di franchi francesi  
 (costi di edificazione)  
 + 44 milioni di franchi francesi  
 (organizzazione espositiva)  
 + 4,5 milioni di franchi francesi  
 (arredamento e mobilio)

## The European Center of Volcanism in St. Ours-les-Roches, Auvergne

Hans Hollein



Prospettiva dell'ingresso principale

Result of an international competition this is the most exciting project I am working on now, construction starting this spring.

Situated within extinct volcanoes at an altitude of 3.000 ft. this complex serves to inform about, educate on and experience the primeval forces of nature and the creation of our planet. It is highly symbolically charged, with an aura of mystery, the descent into the Earth — the sketches to forward the idea showed etchings for Dante's *Inferno*. Mostly underground it's approached by a long ramp down towards a metaphorical volcano — a cone clad in dark volcanic stone lined inside with golden metal animated by light and real fire.

Research and conference facilities, IMAX theaters, green houses showing the positive effects of volcanism-fertility and a restaurant with a view complete the complex situated in a nature park.

The site — also used for recreation and biking — will receive more than half-a-million visitors per year and will help foster tourism in a poor Region.

This is an unprecedented project addressing feelings and atavistic emotions as well as search for knowledge answering this task with an architecture of reduction and absoluteness.

### The European Centre of Volcanism

A Centre and Museum of Volcanism is relating to the curiosity of man and his search for knowledge but also to strong emotions about life and death, the creation of the earth, the birth of man. Atavistic feelings are reflected in men's ambivalent attraction to fire as both a constructive and a destructive force.

Volcanoes are a constant reminder of the ongoing process of formation of our planet.

There is a strongly ritualistic and symbolic aspect about this idea of a centre of volcanism,

an idea which is made even stronger by the selection of the site — not in a city but a location in nature in an area of the strong visual presence of volcanic activities, of dominating extinct volcanoes.

The location of the site, completely solitary in a natural landscape at almost 1000 m of altitude, within an area of visually present extinct volcanoes in their characteristic shapes demands an integral relationship between building and nature. In addition, the topic strongly suggests also a subterranean development.

Architectural this concept is truly three-dimensional. Being both subtractive and additive it allows for free development of spaces and movements in any direction: horizontally, vertically and diagonally.

The European Centre of Volcanism has both scientific and emotional implications. The museum will attract visitors of different interests, different age and different educational background. A visit to the European Centre of Volcanism has to be an educational as well as a joyful outing. The message of volcanism will be given — on an emotional and educational level — not only by the exhibition but also by the spatial and visual arrangements of the site and buildings both above ground and underground.

The reason to come to the Auvergne is to visit the building. The complex is designed as a place of experience to convey the ideas and the sensation related to Volcanism. There is no separation between the building and the landscape, neither between underground and surface, nor between what the container and the content.

This complex is to be unique creation, specific to this singular situation. It must convey a significant image, clearly memorable and identifiable. It talks about volcanoes, both in a direct and a metaphorical way.

The fact, that to enter the Centre people will follow a processional path, is important. They descend to an abyss, reach the underworld right down towards the centre of Earth. This does remind of Jules Verne and Dante's *Purgatory* but it refers also to the womb and to the protective cave.

Fire is present, symbolizing magma, and life springing from it. The atmosphere is at the same time sinister and threatening but also exuberant and joyful.

### Ashes are confronted with greenery

The Centre is also praising the Auvergne, celebrating its link with volcanism and nature. The district is rich in volcanic traces of great beauty but it has also a special atmosphere due to volcanic materials giving the buildings a specific character and feeling.

The materials for the Center derive from the nature of the site-stone, grass, water.

When visitors ascend to the surface — they will have a grandiose view of the region and of Puy-de-Dome (from a terrace or the restaurant) and when he leaves the museum, there are neither borders nor end.

Faced with the imposing presence of the Auvergne volcanoes, he will pay more attention to all volcanic objects and products surrounding him, from stones used for building of the famous Auvergne churches to the mineral water on his dining table.

## Team Disney Building a Lake Buena Vista in Florida

Arata Isozaki & Associates

Sono tre le questioni critiche relative a questo edificio, ideato per alloggiare gli uffici del Disney World. Crediamo sia bene segnalarli perché — sebbene lo stesso progetto ne illustri le soluzioni — questo è il metodo critico di individuazione che abbiamo utilizzato anche in fase di progettazione.

(1) *Collisione*: Da lontano l'edificio evoca la sagoma di un transatlantico circondato da un mare di alberi. Sono soprattutto il cilindro che sporge dalla parte centrale dell'edificio e le due ali di uffici a creare questa impressione. In mezzo c'è un atrio che agevola gli spostamenti e gli scambi. Sebbene questo sia un particolare che viene utilizzato spesso nell'architettura classicista, c'è qualcosa che lo differenzia: i volumi intorno al cilindro, infatti, sono inclinati trasversalmente di parecchi gradi, come se fosse avvenuta una collisione e questa avesse causato un'accozzaglia di colori contrastanti. L'intento principale del progetto è quello di lasciare impresse nell'osservatore le forze di tensione in piena azione, ma la composizione è anche un'espressione indiretta dell'organizzazione, che non è altro che un *team* composto da parti diverse, libere ed indipendenti.

(2) *Topolino geometrico*: Il tetto composto da due cilindri e da una lastra ricorda molto la testa di Topolino. Si basa su un metodo di semplificazione denominato "Topolino geometrico" ed è allo stesso tempo un elemento architettonico. Il tetto ha quindi molteplici significati, inerenti alle problematiche di architettura e decorazione, di astrazione e raffigurazione, e di rappresentazione di un carattere unitario.

(3) *Orologio solare*: Il cono è centralmente cavo. La base è pavimentata con delle pietre, il soffitto è aperto al cielo. Un grande ago si estende oltre il margine superiore, e il percorso seguito dall'ombra della punta dell'ago indica l'ora solare. In altre parole, la struttura è un orologio solare. Sul pavimento sono incisi epigrammi antichi e moderni riguardanti il tempo, rendendo così evidente il fatto che è il tempo stesso a essere il tema principale. Ovviamente, ciò ha a che fare con il nesso stretto che intercorre tra l'edificio e il parco a tema in cui è situato, ma sarebbe comunque possibile riconoscere in esso la questione attualissima del ruolo giocato da un "tema conduttore" all'interno di un progetto. Si provi ad affrontare un simile problema con dei singoli edifici; si scoprirà quanto efficace può essere un progetto nell'intento di essere fittizio all'interno di un anti-*topos* privo di riferimenti storici e urbani.

Arata Isozaki

Il Walt Disney World è un'ampia area di più di 11.300 ettari (il doppio della superficie di Manhattan a New York), situata nei pressi di Orlando, in Florida, vicino al lago Buena Vista. L'edificio del progetto — circondato da un lago artificiale e da una grande area di parcheggio — è dislocato proprio nelle vicinanze dell'entrata ai parchi tematici, ai quali si ha accesso provenendo dall'asse autostradale est-ovest.

Il programma architettonico prevedeva la realizzazione efficiente di circa 3.700 mq. di superficie da finalizzare ad edificio per uffici, ma data l'ampia disponibilità di terreno, si è pensato di ovviare alla scelta di costruire edifici alti. Gli uffici sono quindi compresi in due blocchi di 4 piani, che si allungano sull'asse nord-sud e che sono attraversati da un atrio illuminato naturalmente. Elemento funzionale, questo atrio lascia trapelare la luce del giorno e dà collocazione a passerelle e scale che collegano le diverse aree di lavoro e che permettono i vari spostamenti. L'esterno è composto da pannelli rasanti con vetro e alluminio riflettenti. L'ingresso principale si trova nello spazio intermedio ai due blocchi. A questa altezza si erge un enorme cono, che definisce al suo interno una sorta di cortile coperto e funge da gigantesco orologio solare; alla sua estremità superiore si trova infatti un'asta gigantesca che proietta la propria ombra all'interno della circonferenza muraria e indica così l'ora e il periodo dell'anno. Intorno a questo cono, diversi elementi in svariati materiali, colori e forme contribuiscono a conferire all'edificio un aspetto particolare. Il cono stesso è intersecato dai due blocchi di est ed ovest, mentre nell'enorme cubo d'ingresso è conficcato un altro elemento cubico che funge da lucernario.

L'accesso alle sale-riunione del terzo piano è garantito invece da una passerella che attraversa il cono da ovest. Nel cortile interno del cono, inoltre, penetra a sua volta il tetto dell'ingresso principale, che ha la forma di Topolino e possiede quindi non solo un valore funzionale, ma anche di orientamento e di invito per i visitatori. Il lago artificiale intorno all'edificio e la sagoma dello stesso riflessa nell'acqua, attestano l'importanza di questi uffici all'interno del mondo di Disney.

### Mito tematico il Team Disney Building

Il fine religioso, l'aspirazione all'unità nazionale, il desiderio di completare una città già esistente, la costruzione di spazi vitali, ecc.; sebbene tutti questi motivi che stanno all'origine dell'edificazione stiano gradualmente scomparendo quando diventano necessari alla progettazione stimolata dagli investimenti di capitale, essi vengono perlopiù ripristinati.

Quella continuità storica e quei valori sociali che avevano dato fino a poco fa un senso all'ar-

chitettura, ora paiono futuri, sia in senso spaziale che temporale, assumendo sempre più il valore di *gap*, lacune, spazi vuoti. I parchi a tema sono probabilmente uno dei mezzi tramite i quali l'investimento capitale ha la possibilità di ritardare questa fine, promuovendo e accelerando la congiuntura economica.

Mancando all'orizzonte un qualsiasi motivo definitivo per costruire l'unica alternativa disponibile parrebbe essere il nichilismo. Non ha quindi senso cercare di superare una tale mancanza di significato.

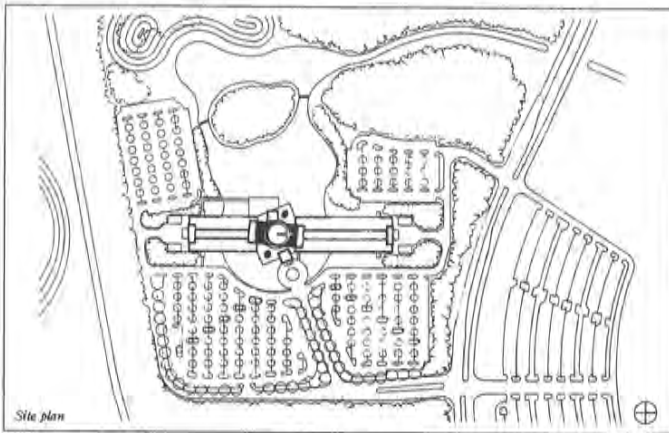
Topolino può essere definito il risultato di una situazione, nella quale — per dirla come Nietzsche — le mutate manifestazioni di Dio e la rinascita dell'Uomo hanno condotto alla simultanea detronizzazione di entrambi. E così, come gli dèi sono stati creati a immagine dell'uomo, Topolino è diventato oggetto di antropomorfismo, risolvendosi in un personaggio che trascende dall'argomentazione razionale, un'istantanea luccicante e virtuale elettronicamente trasmissibile.

La creazione di un Topolino tridimensionale o la personificazione che si trova in un animale di *peluche* non sono soluzioni definitive, ma — come i mitologici Pushket e Amour — costituiscono passaggi formativi di una iconologia della quale l'Era dei Media sente l'assoluto bisogno (il Topolino geometrico di Oldenburg equivale quindi alla bandiera americana di Jasper Johns). I parchi a tema sono un concetto proprio della progettazione, un *design concept*; ci si trova a dover introdurre arbitrariamente delle forme in uno spazio o un'area che sono vuoti, tenendo sempre a mente che esse devono toccare la corda giusta del potenziale pubblico e garantire un certo numero di visitatori, e quindi di profitti. Così, come gli dèi abitano nei templi e gli uomini nelle case, anche per i parchi tematici bisogna trovare un inquilino, un argomento, un tema. Lo Spazio, le Leggende, le Fiabe, l'Avventura, i Paesi Esotici, la Storia, il Mistero, la Scienza, ecc. sono tutti temi in cui un fattore decisivo è costituito dalla distanza che intercorre tra loro e il nostro ambiente quotidiano.

C'è un paradosso nel centro EPCOT di Orlando, in Florida; il suo fondatore Walt Disney lo aveva palesemente concepito come una comunità sperimentale. Di conseguenza, le persone avrebbero dovuto poterci vivere dentro. Ma nel processo di realizzazione avvenne un decisivo cambiamento, e ne nacque un parco a tema con tanto di pseudo-servizi. Entrarono in scena nuove tipologie di intrattenimento, che crearono una miscela di fantasia scientifica e sensazioni elettrizzanti.

Il processo di realizzazione dell'utopica "Comunità di Domani" venne trasposto sul parco tematico. Fece la sua inaspettata comparsa il corpo dell'Utopia, ovvero il parco a tema.

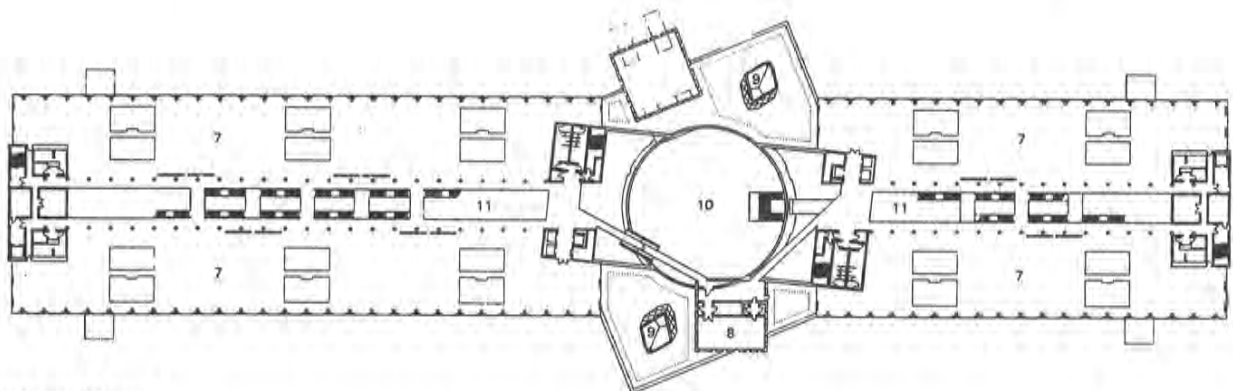
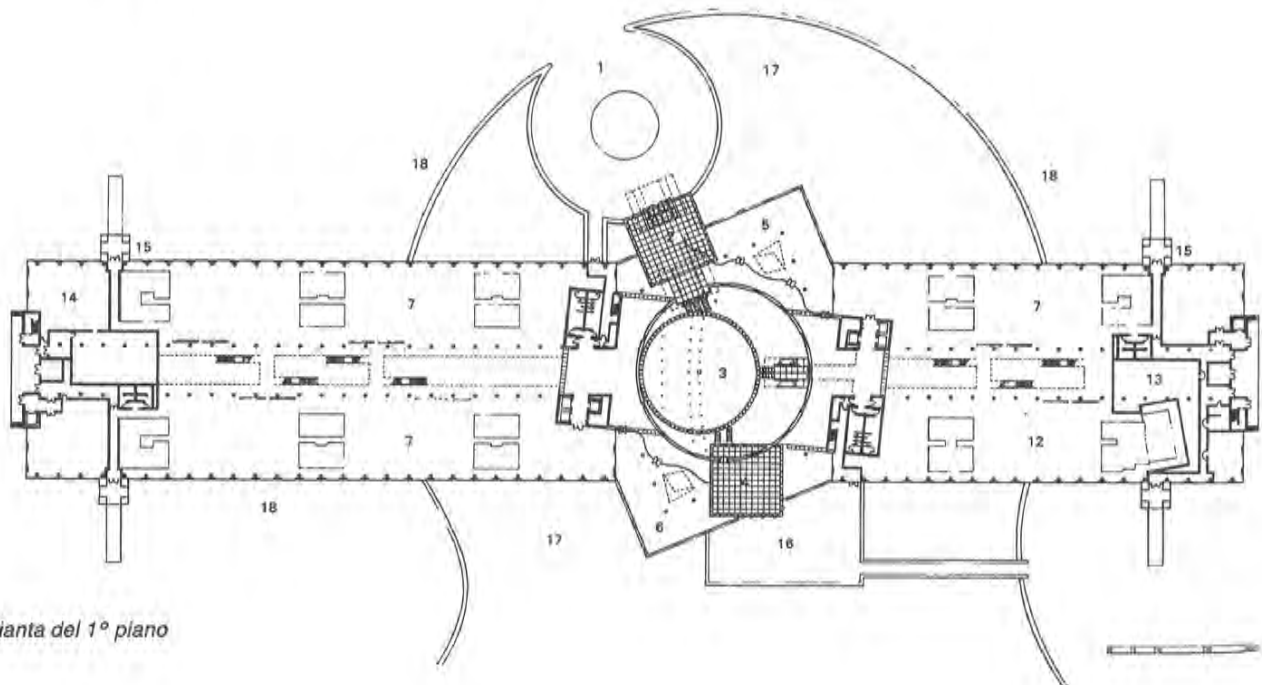
Similmente al modo in cui l'Utopia aveva avuto il potere di influire sugli sviluppi della società moderna, così i parchi tematici, o temi *fab-*



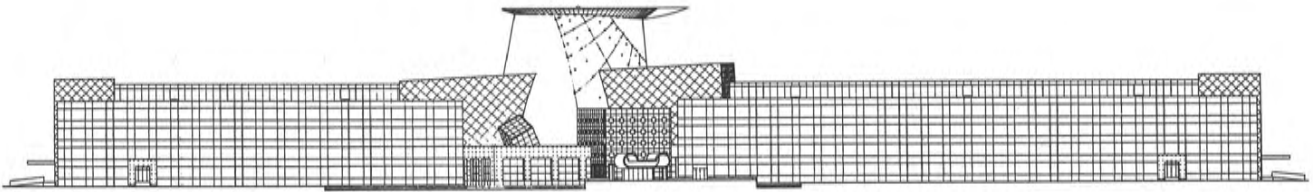
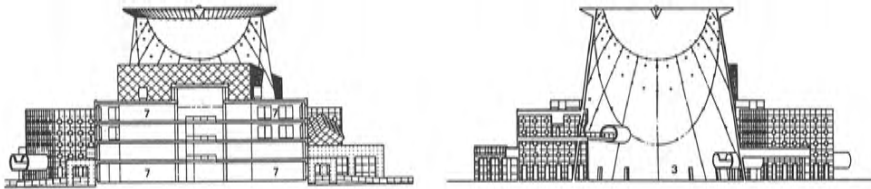
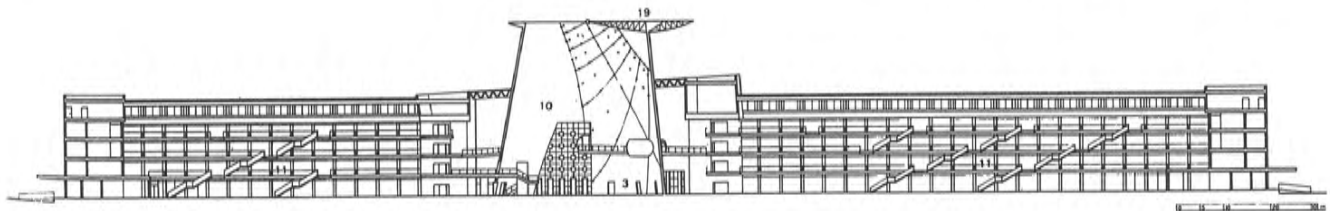
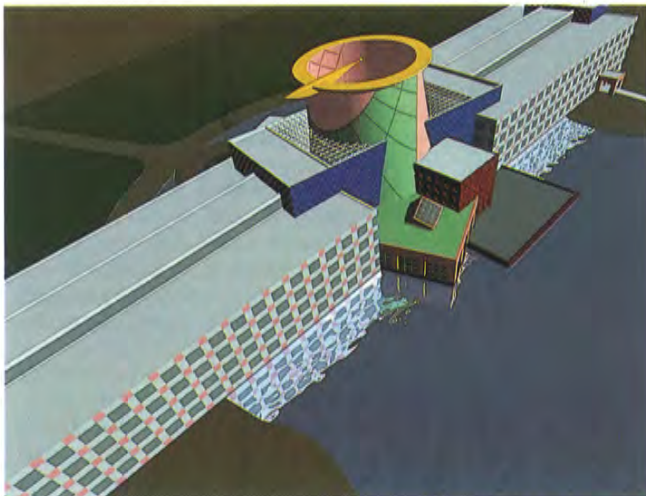
Legenda:

- 1 Rotonda d'ingresso
- 2 Atrio d'ingresso
- 3 Cortile con orologio solare
- 4 Area espositiva
- 5 Banca
- 6 Dipartimento viaggi
- 7 Ufficio
- 8 Toilette
- 9 Lucernario a cubo
- 10 Cono (aperto verso il basso)
- 11 Atrio (aperto verso il basso)
- 12 Caffetteria/Bar
- 13 Cucina
- 14 Palestra
- 15 Ingresso per gli addetti ai lavori
- 16 Terrazza
- 17 Lago artificiale
- 18 Parcheggio
- 19 Asta

Planimetria dell'area





*Prospetto est**Progettazione: 1987-89**Edificazione: 1989-91**Architetti: Arata Isozaki & Associates (Arata Isozaki, Makoro Kikuchi, Yasuyori Yada, Hisayoshi Ota, Loris Kim, Makoto Shin Watanabe)**Architetti associati: Hunton Brady Pryor Muso Architects (Fred H. Pryor, Carlos Barrios)**Committente: Disney Development Company (Tim Johnson, capo progettista)**Consulenti:**Paesaggisti: Foster, Conant & Associates**Interni: CRS Sirrine, Associated Space Design**Strutturisti: O.E. Olsen & Associates**Meccanici: Tilden, Lobnitz, Cooper**Civili: Ivey, Harris & Wall**Geotecnici: Westinghouse Environmental and Geotechnical Services**Grafici: Tracy Turner Design**Illuminotecnica: Fisher & Marantz**Impresa edile: Holder Construction**Sezioni trasversali**Sezione longitudinale**Prospettiva a volo d'uccello elaborazione computerizzata**Veduta dal lago elaborazione computerizzata*



Il risultato della "collisione"  
dei volumi



L'ingresso principale.  
Gli "occhi" di Topolino

*bricati*, hanno contribuito a formare la società post-moderna. Masse sempre più numerose affollano questi parchi per ammazzare il tempo, o meglio, per comprarselo. Più le esperienze che possono vivere lì differiscono dalla loro vita di ogni giorno, più queste acquistano valore.

Il modello dei valori che hanno storicamente diviso il nostro mondo sta collassando; dualismi come Reale/Artificiale, Vero/Falso, Immagine Reale/Immagine Virtuale, Buono/Cattivo, Giusto/Sbagliato, Forte/Debole, Dio/Uomo, Uomo/Animale, Uomo/Donna, Realtà/Finzione stanno perdendo effetto, sono stati confusamente mischiati insieme.

*La Membrana tra Realtà e Falsità*, il drammatico romanzo di Chikamatsu, è stato rimpiazzato da *Simulacro*, il romanzo mediatico di Bataille.

Durante il processo di sviluppo del progetto, ci troviamo a dover riconoscere e affrontare tre diverse modalità di classificazione esistenti in questo mondo: 1) il mondo reale, così come è costituito dal contesto storico e geografico; 2) il mondo irreali, che crea conflitti mediante l'introduzione di nuovi concetti, sebbene la funzione di questa continuità sia insufficiente; 3) il mondo fittizio, che necessita di architettare altri tipi di concetti in uno spazio vuoto e completamente distaccato dalla continuità. I parchi tematici appartengono a questo terzo mondo fittizio.

Il Team Disney Building è stato caratterizzato con la sagoma metaforica di un transatlantico, perché potesse rendere l'idea di una costruzione organica, integrante tutte le sue parti. Il gigantesco cono centrale evoca l'immagine di una torre di raffreddamento di una centrale nucleare, o il fumaiolo di una motonave. L'allusione morfologica è di secondaria importanza rispetto al ruolo funzionale di questo ingresso centrale, che permette alla luce naturale di illuminare il cortile interno. In aggiunta, esso funge anche da orologio solare, il che lo lega direttamente al tema del tempo.

L'edificio — che ospita solo uffici — è suddiviso in due blocchi separati da un atrio, nel quale si incontrano le diverse vie di comunicazione (corridoi, scale, ecc.). I muri di tre piani (dove edificio e cono si incontrano) e le pareti dei "nocioli" di entrambi i blocchi sono ricoperti da murali di Sol Lewitt. La base metodica della progettazione di questo edificio risiede nell'utilizzazione della geometria primaria.

All'esterno dell'edificio sono state effettuate delle variazioni compositive, utilizzando cubi tridimensionali rotati ed elementi rettangolari raggruppati nel punto in cui il cono divide l'atrio-colonna vertebrale; l'effetto che ne deriva è quello di uno spazio interno improvvisato e complesso. Uno di questi cubi forma la hall d'ingresso, con un sala consigliare nella parte superiore e alcuni piccoli negozi sulla rimanente superficie. Il corridoio che conduce alla sala riunioni è sospeso a mezz'aria, con una estremi-

tà che penetra nella parte interna del cono.

Le finestre della hall d'ingresso sono costituite da piccolissimi orifizi, che hanno l'effetto di far apparire la hall molto più grande di quanto non sia in realtà. La base del cono forma uno spazio, in cui le ombre ritagliate dal sole creano un senso di proporzione all'interno del cono stesso e lo fanno sembrare un unico oggetto massiccio. Questi rapporti di proporzione, insieme ai vari motivi circolari ed inclinati, servono a dare una tensione ritmica alla circonferenza del cono.

L'intero complesso è situato sulla riva di un lago artificiale che ne riflette l'immagine. La superficie dell'acqua e il livello dei piani sono allineati in modo che il riflesso dell'edificio appaia una continuazione dello stesso. Tutto ciò è finalizzato alla creazione della metafora del transatlantico.

Le facciate dei blocchi di uffici sono rifiniti con dei pannelli rasenti di vetro e di alluminio, parzialmente dipinti di rosa. I volumi geometrici presenti nella parte centrale del complesso sono rifiniti con molteplici materiali e colori, in modo da sottolineare l'espressione individuale di ciascun elemento. Stucchi, piastrelle, pietre e pannelli metallici si fondono secondo un modello bicolore, conferendo al tutto un tono e un'atmosfera sommessi.

Il tetto dell'entrata è la versione geometrica della mano di Topolino. La sua immagine intera è invece evocata dalla combinazione geometrica di due 3/4 di cerchio — situati ciascuno a un lato dell'ingresso — con un elemento orizzontale. Il riferimento è lampante, forse ancor più evidente dell'allusione al deserto suggerita dalle piramidi del MOCA.

La mano di Topolino è strettamente connessa alla questione dell'interpretazione di un progetto architettonico. Ingrandire il logo CI, ad esempio, non avrebbe certamente lo stesso effetto dell'utilizzo della sagoma del personaggio più famoso che questa compagnia abbia mai inventato. All'esterno essa funge semplicemente da simbolo dell'azienda, quantunque andasse interpretata piuttosto in chiave architettonica. Esistono quindi due livelli interpretativi, uno dei quali è composto da due elementi basilari: la semplificazione geometrica e l'uso dell'ellissi. Dall'estremità superiore del cono centrale sporge un'asta di pressapoco 23 m, la cui punta proietta la sua ombra alla base del cono stesso, trasformando così il tutto in un gigantesco orologio solare tridimensionale. Chiaramente esso segna l'ora locale e non l'ora ufficiale della costa est. La valenza didattica, che l'orologio spiega verso il visitatore nell'indicargli la differenza di orari, potrebbe essere paragonata a quella che c'è nell'individuare la differenza tra il nord reale e il nord indicato dalla bussola.

Collocando l'orologio nella parte centrale dell'edificio fastosamente sepolto sottoterra, si eleva il tempo a tema interno al complesso e si riafferma il concetto basilare di questo progetto. Dalla vasta gamma di epigrammi disponibili riguardanti il tema "tempo", ne sono stati selezionati alcuni, successivamente incisi sulle pareti del cortile interno, lungo la linea del solstizio d'estate. Isolato dalle vicissitudini quotidiane bisognose di una tranquilla meditazione, questo cortile-orologio solare si rivela nella sua valenza di spazio progettato per armonizzare con il movimento dei cieli.

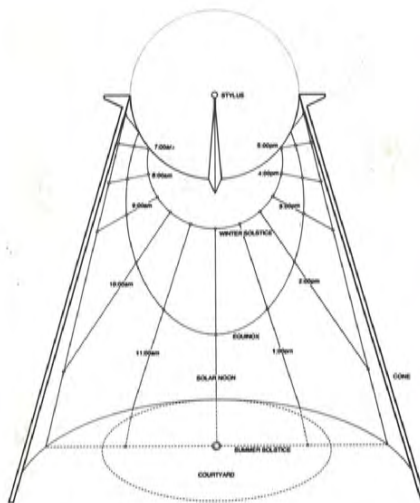
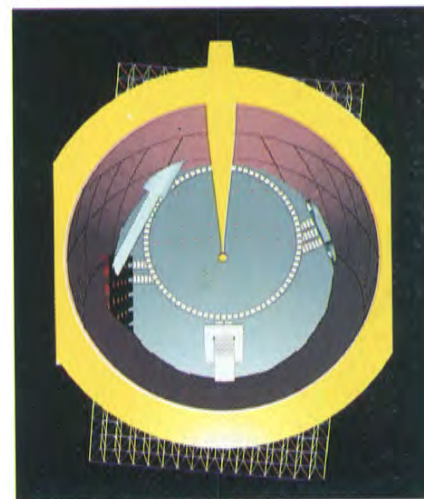


Diagramma della meridiana



Computer grafica della meridiana

#### Il cono della meridiana



## Team Disney Building Lake Buena Vista, Florida

Arata Isozaki & Associates

Cortile della meridiana visto dall'alto



There are three critical issues with respect to this building, which is intended to accommodate offices related to Disney World. The design itself represents the answer to those issues; nevertheless, they are worth recording since a critical method alert to those issues was employed in the design process.

(1) Crash. From a distance the building suggests in silhouette an ocean liner surrounded by a sea of trees. The cylinder protruding from the central portion of the building and the two office wings create this impression. In the middle is an atrium that facilitates traffic and exchange. This is a particular often used in classicist architecture, but the solids around the cylinder are turned askew various degrees as if a crash had occurred and have been given contrasting colors. The design intention is to impress upon the observer the forces of tension at work, but the composition is also an indirect expression of the organization, which is a team yet composed of parts that are free and independent.

(2) Geometrical Mickey. The canopy assembled from two cylinders and a slab suggests the head of Mickey Mouse. This is based on a method of simplification called "geometrical Mickey", but at the same time it is an architectural element. The canopy thus has multiple meanings. This touches on problems of architecture and ornament, abstraction and figuration, and the representation of a corporate character.

(3) Sundial. The cone in the middle is hollow. The floor is paved with stones and the top is open to the sky. A large needle is extended over the top rim, and the path of the shadow cast by the tip of that needle indicates solar time. In other words, the structure is a sundial. Ancient and modern epigrams concerning time are inscribed on the floor and make it clear that time is the theme. Naturally the fact that this building is closely related to a theme park has something to do with it, but nevertheless one does encounter here the very contemporary issue of the role played in a project by a "theme". One faces a similar problem with individual buildings. This provides clues on how a design may succeed as fiction in an anti-topos lacking a historic or urban context.

Arata Isozaki

A vast area in the suburbs of Orlando, Florida, Walt Disney World, covers an area of 28,000 acres (twice the size of Manhattan). The site is located by Lake Buena Vista near the entrance to the theme parks, accessed from the east-west freeway. An artificial lake and a large parking lot surround the building.

The architectural program foresaw the efficient realization of approximately 40,000 sq. ft. of office space within one building, but since there is enough land there was no need to resort to high rise construction. The offices are contained in two elongated four-story blocks on a north-south axis, through which a skylight atrium runs. As a functional element, the atrium lets in natural light and provides a setting for bridges and stairways connecting the different work areas and inviting free movement. On the exterior are flush curtain walls with reflective glass and aluminum. The main entrance can be found in the space between these two blocks. There, a conspicuous cone, rising skyward, defines a courtyard in its interior and actually serves as a giant sundial with a large stylus on top which casts a shadow onto the interior circular wall, thus marking time and the seasons of the year. Around this cone, different elements in a variety of materials, colors, and forms confer the building a special character. The cone is intersected by the large surface of the two east-west blocks, and the large cube at the entrance is pierced at an angle by another cubic element, doubling as a skylight. On the third floor are meeting rooms, which are accessed on the side by a bridge piercing the cone. The entrance has a "Mickey" canopy which pierces through to the inner court of the cone and is not only functional but serves as a focal attention, inviting visitors. The artificial lake surrounding the building, together with the silhouette of the building reflected in the water, attest to the position of support and leadership of these offices in the world of Disney.

Religious purpose, the will to achieve national unity, the creation of original communities, the desire to complement the existing city, the construction of life-sustaining space... Although these

motives for building are gradually disappearing, when needed for the purpose of planning spurred by capital investment, it becomes necessary to re-fabricate them.

The historical continuity and social values that had hitherto given meaning to architecture now seem futile, both spatially and in terms of time, and have become like a blank space or gap. Theme parks may be said to be one of the means that capital investment has for postponing such an ending, by stimulating and accelerating the economic conjuncture.

In view of the absence of any conclusive motives for building, it seems that the only available alternative would be nihilism. It is then senseless to try to overcome such a complete lack of meaning.

Mickey Mouse can be said to be the outcome of a situation in which, according to Nietzsche, the changed manifestations of God and the rebirth of Man led to the simultaneous dethronement of both. As gods were created in the image of man, so did Mickey become the object of anthropomorphism, resulting in a character that transcends rational argument, a glimmering, instantaneous virtual image, electronically transmissible.

The formation of the three-dimensional Mickey Mouse, or the personification found in stuffed-animals are not definitive solutions but, like the mythological Pushket and Amour, they constitute formative stages of an iconology needed by the age of the Media. (Oldenburg's geometrical Mickey being equivalent to Jasper Johns' American Flag). Theme parks are a design concept. One has to introduce figures arbitrarily into an empty lot or space. Determinant factors being that they strike a sympathetic chord with the public and guarantee a certain number of visitors and profitability. Thus, as the gods inhabit the temples and people the homes, a theme is needed for the theme parks. Outer Space, Legends, Fairy Tales, Adventure, Exotic Lands, History, Mystery, Science... these are all themes in which a decisive factor is the distance established from our everyday life environment.

There is a paradox in the EPCOT Center in Orlando, Florida. Its founder, Walt Disney, conceived it as a clearly experimental community. Accordingly, people were supposed to be able to live there, but in the process of its realization it underwent a great change, and a theme park was born, containing pseudofacilities. New types of entertainment devices entered the scene, in a blend of scientific fantasy and thrilling sensations.

The process of realizing the utopian "Community of Tomorrow", was transposed to the theme park. The corpse of Utopia, that is, the theme park, made its appearance unexpectedly.

Similar to the way in which Utopia had the power to institute developments in modern society, theme parks, or fabricated themes, helped to bring along post-modern society. Increasing masses of people are flocking to theme parks to kill time. No, they come rather to buy time. The more their experiences there differ from everyday life, the more valuable they are.

The standard of values that historically divided this world are collapsing. Real/Artificial. Truth/Falsehood, Real Image/Virtual Image, Good/Evil, Just/Unjust, Strong/Weak, God/Man, Man/Animal, Man/Woman, Reality/Simulacrum, and other similar dualisms are no longer effective; they have become mutually intermixed.

The Membrane between Reality and Falsehood, the dramatic fiction by Chikamatsu, is replaced by the media-fiction of Bataille's Simulacre.

In the process of project development we have to acknowledge and cope with three different kinds of classifications existing in this world: 1) the real world, as constituted by the geographical and historical context; 2) the unreal world, which creates conflicts through the introduction of new concepts, although the function of that continuity is insufficient; 3) the fictional world which needs to concoct other kinds of concepts in a blank space totally unrelated to the entire continuity. Theme parks belong to that third, fictional world.

The Team Disney Building, in order to achieve an organic construction, integrating all parts, has the metaphorical silhouette of an oceanliner. The giant cone in the center evokes the image of the cooling tower of a nuclear power plant, or of the smokestack of a steamship. The morphological allusion is secondary in importance to the functional role that this central opening above plays in introducing natural light to the inner courtyard. It has the added feature of a sundial, which connects it to the theme of time.

This building houses only office space. There are two sets of parallel blocks of offices separated by an atrium where the circulation patterns (corridors, stairways) meet. The three-story walls (where the buildings meet the cone) and the walls of the sub-cores of the blocks on either side are covered with mural paintings by Sol Lewitt. The methodical foundation of the design of this build-

ing lies in the utilization of primary geometry.

Compositional variation is effectuated on the exterior appearance of the building through the use of the different kinds of rotated, three-dimensional cubic and rectangular elements grouped about the area where the cone divides the backbone-like atrium, resulting in a complex, improvised inner space. One of the cubes is the entrance hall, with a boardroom in the upper part and retail space in the remaining areas. The passageway connecting the boardroom is a corridor suspended in midair, one end of which transpierces the interior of the cone.

The windows in the entrance hall consist of many small orifices. This has the effect of making the hall seem larger. The base of the cone forms a room in which the pattern of the shadows cast by the sun are utilized to effect a sense of proportion within the cone, extending across the height of four floors, making it seem like a single massive object. The relationships of scale within this form, along with the circular and slanted motifs, serve to give the inner circumference of the cone a rhythmical tension.

The building is set by an artificial lake reflecting its image. The surface of the water and the floor level of the building are aligned so as to make the reflection of the building seem like a continuation of the building itself. That serves to generate the metaphor of the ocean liner.

The facades of the office blocks rising on both sides are finished with a simple flush curtain wall of glass and aluminum panels, partly painted in pink. The different geometrical solids located in the center part of the building are finished in a variety of materials and colors in order to emphasize the individual expression of each element. Stucco, ceramic tile, metal panels and stone are blended into a two-color pattern, imparting a subdued tone and atmosphere to the whole.

The entrance canopy is a geometrical version

of a Mickey hand. The image of Mickey Mouse is evoked by the geometrical combination of two 3/4 circle forms on either side of the entrance joined by a horizontal member. It stands out clearly; even more so than the allusion made to the desert by the pyramids in the MOCA.

The Mickey hand here is related to the problem of interpretation in architectural design. For example, enlarging the CI logo does not create any greater an effect than using the exact shape of the most popular character that this company has ever produced. On the outside it simply serves a function similar to that of a corporate sign. Yet it should be interpreted rather in an architectural sense. There are then two levels of interpretation, one of which is composed of two basic elements: geometrical simplification and the use of ellipsis.

From the upper part of the central cone protrudes a 75-foot stylus, the tip of which casts a shadow down to the base of the cone, forming a gigantic three-dimensional sundial. Of course, it marks the truly local time of the site and not the official "Eastern Standard Time". Pointing out the difference between the two kinds of time to the visitors could be considered a didactic function of this installation, comparable to knowing the difference between the north as marked by the needle of a compass and the true north.

By setting the sundial in the central part of the building, monumentally buried underground, time becomes a theme within this building, and it seems to reaffirm the basic concept of this design. From the countless epigrams available on the subject of time, several selected ones have been inlaid in the walls of the inner courtyard along the line formed by the shadow of the summer solstice. Isolated from the vicissitudes of daily life demanding tranquil meditation, this sundial-courtyard is a space designed just to correspond with the movement of the heavens.

Veduta dall'ingresso  
del parcheggio





## Le Torri della "Ragione": Richard Meier ed il Madison Square Garden

Silvio Cassarà

Il problema del rapporto antico-nuovo è da sempre — inutile sottolinearlo — un tema scottante che rischia di atrofizzarsi, soprattutto nel nostro paese, attorno ad un dibattito sufficientemente schematico che sembra procedere per settori piuttosto che indurre ad un ripensamento complessivo del sistema d'approccio alla progettazione nel suo insieme.

Attualmente esiste un problema di "conservazione e tutela" dei centri storici ed una sorta di liberismo in periferia che sembra approfondire il solco che fa del nostro sistema di vita e abitativo un impianto *double face*, in cui ogni ambiente nel suo insieme è a suo modo alternativo ma anche analogo al centro o alla periferia, data l'esistenza di un sistema di strutture continue: la mobilità, la continuità d'uso, la segnaletica ed i sistemi di pertinenza del quotidiano. Le aree urbane, o metropolitane, costituiscono un sistema complesso dove le strutture "aggiunte", quali il traffico inteso tanto come sistema di spostamento come d'uso, condizionano pesantemente, e non potrebbe essere diversamente, qualunque ipotesi di intervento e, soprattutto quelle che, come la maggioranza delle attuali, sono incentrate sulla soluzione del problema veicolare come dell'unico meccanismo di riqualificazione urbana. Attualmente comunque i nostri centri storici sono sistemi definiti architettonicamente e indefiniti strutturalmente, assediati da sistemi d'uso e di consumo più o meno universali discontinui — come durante i fine settimana —, quasi sistemi radiali convergenti comunque verso le aree privilegiate per sfumarsi nel "tutto è lecito" delle periferie, vere e proprie palestre della progettazione "distratte" e frammentaria di quella città fatta di "architetture senza anima", in grado di assimilare anche gli elementi complementari del vivere urbano. Ovvero la cartellonistica volgare, la "non pavimentazione" e quel caos organizzato e di risulta, lo stesso che all'interno dei centri storici si tenta di ricucire con sistemi parziali e di *make up*, raramente veri progetti così come raramente veri restauri; il cosiddetto disegno urbano, le cui ricuciture anche quando intelligenti, non possono sanare sistemi d'uso scortecati o deformati.

Trasferito nel pianeta New York, questo problema squisitamente europeo assume connotazioni soltanto apparentemente differenti. La rigida maglia urbana di Manhattan, fortunatamente delimitata dall'acqua come le mura delimitavano i centri medioevali, ingloba di fatto un centro storico a tutti gli effetti, più connaturato se mai al traffico veicolare, ma pur sempre tale.

È solamente più recente e più vasto; tanto da ammettere nella griglia reale più moduli o sotto-moduli in grado di esprimere livelli di flessibilità fruitiva e di complessità assolutamente imprevedibili, in positivo e in negativo.

L'abusato e quasi nefasto (in alcune situazioni, là dove usato come elemento pretestuoso) contestualismo non è qui determinato dal congelamento dell'immagine urbana, quanto dall'esaltazione o forse ancora dalla semplice esibizione della città-scontro, della città conflittuale, omogeneizzata e resa *unicum* urbano — quale che sia — dall'infinità delle sue relazioni, delle sue connessioni, e della sua efficienza: sistema e rete elettro-

nico incluso, quello che assorbe tutti i più collaudati sistemi d'uso della città, verticali ed orizzontali, dal gotico Woolworth, al quasi timido svettare delle antenne del W. T. Center, all'elettronica elementare ma architettrizzata del Citicorp.

New York, o meglio Manhattan, è centro e periferia insieme: è centro e periferia di se stessa, è contesto privo di dogmi sulla contestualità, di immagini preponderanti fatte per chi la percorre in auto, in ascensore, o a piedi in uno dei suoi livelli orizzontali più interessanti, quello dei marciapiedi. Il livello degli scontri, della città dei senza tetto, piano tecnico d'uscita dalle stazioni sommerse della metropolitana, sistema di imposta visiva della prospettiva nei due sensi, piano di distribuzione alimentare e così via.

New York è fondamentalmente un sistema meccanico innestato e inguainato nell'infinita varietà delle sue forme architettoniche: le quali, quale che sia la loro natura — rendita fondiaria in testa e successive — comunicano la loro funzione non in maniera indifferente dalla forma prescelta, quanto in funzione del messaggio proposto.

Il Guggenheim wrightiano non trova la sua singolarità soltanto nella stravolgente differenziazione volumetrica, quanto nel disancoramento dai codici di lettura "canonici", o canonicizzati e nella violenza dirompente degli stessi la cui modernità nei confronti delle tipologie usuali della stessa città — alberghi, residenze, club, uffici — crea una situazione di "apparente" estraneità, tipica di tutte le condizioni in cui l'"architettura si esprime attraverso il linguaggio alto" tanto caro a J. Stirling. La forza di tale modernità si basa fondamentalmente sull'unicità dell'intervento che di fatto distrugge una tradizione costruttiva apparentemente assimilata, per riaffermare di fatto — si scusi il bisticcio — il processo di continuità storica dell'architettura, per proporsi anche come massimo strumento di comunicazione a livello di *medium*. È una situazione analoga alla piacevole violenza della cupola brunelleschiana aggredita e aggredibile da via dei Servi e di tanti altri esempi banalizzanti nel corso dei tempi dal concetto del *genus loci* che tanto ha contribuito a consolidare la filosofia dell'incertezza e a congelare situazioni di stato di fatto.

Come in altre situazioni, anche nel caso limite del Guggenheim cui si faceva riferimento, l'azzeramento di tutti i codici è proprio lo strumento che consente all'edificio la creazione di un suo ambito di pertinenza "allargato", in grado comune di creare un sistema di relazioni con il circostante che ognuno di noi si compiacerà di trovare — giustamente — in questo o in quell'altro elemento; nell'orizzontalità, nel rapporto con il parco, nell'adeguamento e la forzatura dell'area del *block* di pertinenza. Tutti elementi secondari individualmente quando non riportati ad una lettura che tenga conto dell'impostazione filosofica di fondo: secondari al contestualismo contestato e successivamente ricreato da Wright nel più geniale dei sistemi spaziali mai pensati all'interno di una maglia urbana tanto rigidamente omologata.

Chunque immagini l'area sulla 92<sup>a</sup> strada

priva di tale presenza non riuscirà mai ad immaginare un qualunque sistema sostitutivo che renda "luogo" l'indefinito: l'architettura è anche un sistema limite della condizione costruttiva, anzi, deve esserlo per essere tale.

Al Madison Square Garden Meier opera allo stesso modo: si trova fra l'altro in una situazione analoga a quella di Gropius per l'edificio della Pan Am. In entrambi i casi si lavora a ridosso di una stazione ferroviaria sotterranea — in questo caso la Penn Station, la cui rete di accessi si pensa attualmente di spostare all'interno del prospiciente edificio postale progettato, come la demolita stazione, dallo studio di Mc Kim Mead & White. Nell'area attualmente occupata dall'edificio curvo di Ch. Luckman, Meier innesta tre edifici della memoria storica del Moderno su uno spesso podio basamentale e riconosce al grattacielo non solo lo *status* di torre, nell'accezione storica classica di elemento puramente verticale ma anche quello di costruito inteso come *continuum* spaziale e progettuale, come sovrapposizione di piani di vita e di elementi orizzontali non iterativi, visivamente non prevedibili nel loro costruirsi dalla base alla sommità. Livello quest'ultimo, privilegiato dalla progettazione affrettata degli ultimi anni. L'edificio "alto" così immaginato, esula dalla pura riproposizione della stratificazione dei piani e del succedersi di spazi anonimi intermedi la cui sequenza è in funzione dell'atrio e della sommità, e riporta l'attenzione sulla costruzione dell'oggetto scultoreo ricco di situazioni spaziali che necessitano un'attenta lettura degli alzati e stabiliscono un dialogo continuo con la città ed un diverso rapporto con questa ad ogni piano.

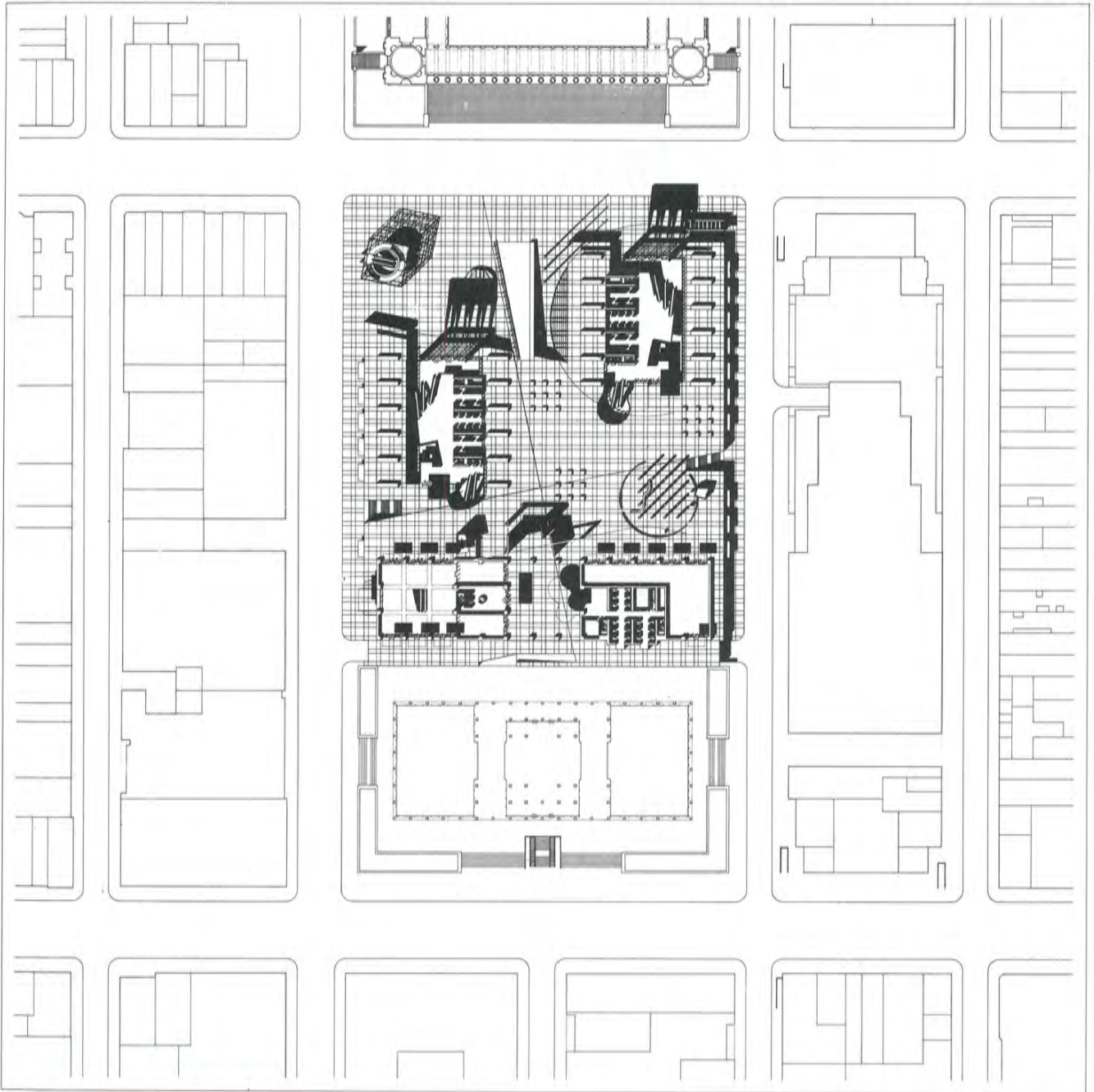
Il grattacielo non viene visto come esemplificazione simbolica della colonna ma prevalentemente come sequenza di spazi: spazi negli spazi, spazi fra gli spazi.

Al dialogo fra elementi disposti lungo assi paralleli a quelli stradali, si aggiunge, in questo caso, quello relativo al dialogo interno degli edifici e della piazza.

È un espediente già verificato a Manhattan dal progetto per le torri gemelle, veri propilei metropolitani, a quello meno incisivo del complesso di C. Pelli proprio all'ombra delle stesse.

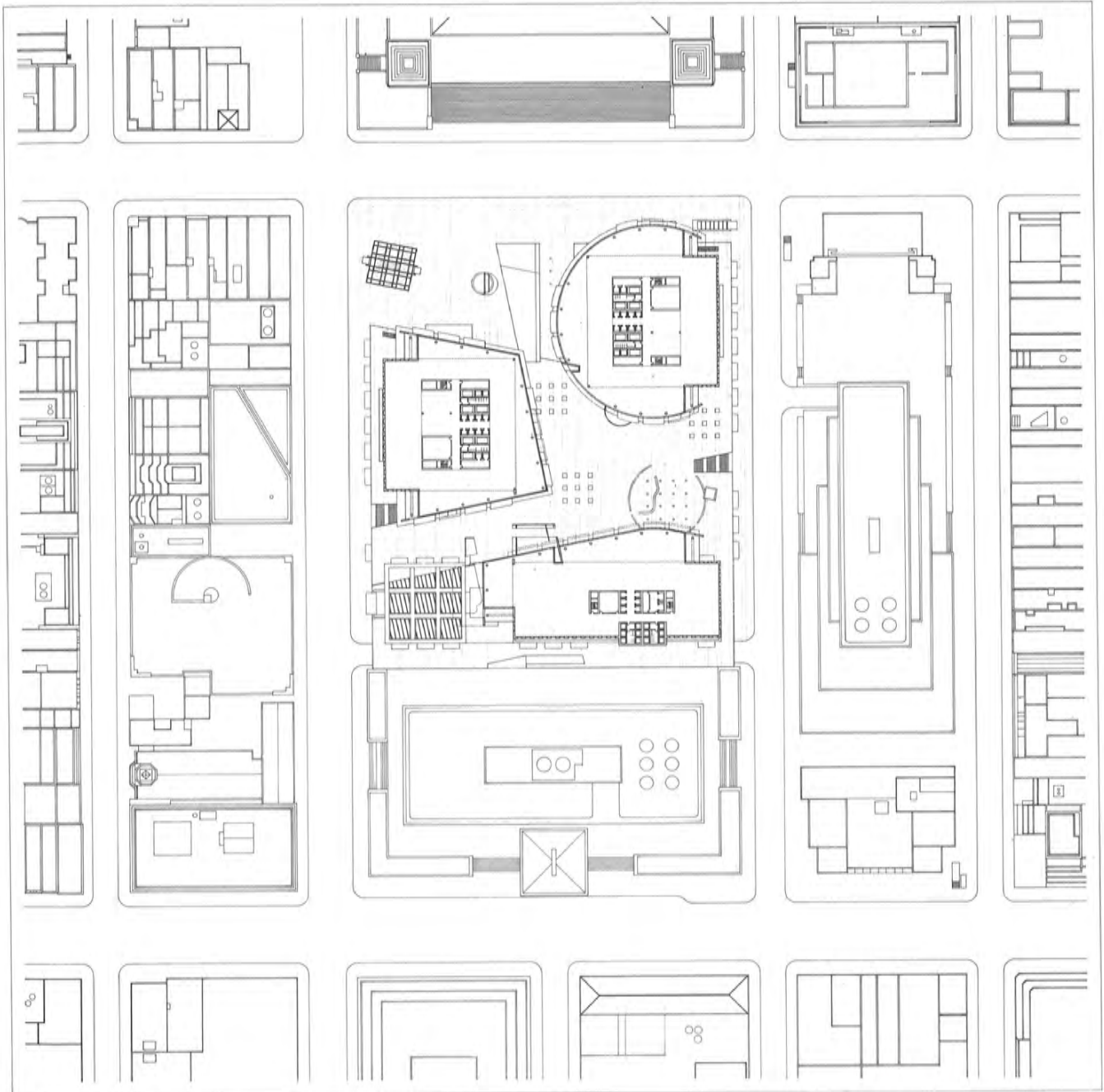
Impianto, quest'ultimo, diluito nella dispersione sul lotto — forse errato come collocazione come nella mancata coesione delle torri — né troppo alte né troppo basse, portate a dialogare per coperture e incapaci di contrastare la straordinaria capacità catartica — quale che sia il reale valore architettonico — delle torri gemelle ormai assurte a simbolo metropolitano. Situazione, per l'appunto, in cui il valore e la potenza del messaggio sembra superare le valenze architettoniche.

Il progetto di Meier è ambizioso e sottile: affida, come sempre, il valore del messaggio al valore degli spazi ed alle reali capacità espressive degli stessi così come alle relazioni conseguentemente innescate. Proprio come nelle migliori situazioni "a-contestualmente" architettoniche.



*Pianta di un piano tipo dell'intervento inserito nel contesto ambientale. A lato veduta del plastico di progetto nella zona basamentale.*





*Riqualificazione del Madison Square  
Garden, New York, 1987.  
Planimetria a livello della piazza.  
A lato veduta del plastico di progetto.*





*Prospetto ovest*



*Sezione del complesso verso sud*

## The Towers of "Reason": Richard Meier and the Madison Square Garden

Silvio Cassarà

There is no need to underline how the "old vs. new" relationship has always been a burning matter. It risks atrophy, especially in Italy, centered as it is around an adequately schematic debate that appears sector-oriented rather than aimed at spurring an overall re-thinking of the planning approach as a whole. Nowadays the problem is one of "preservation and safeguard" of historical centers. It also stems from a sort of liberalism in peripheries that seems to widen the gap transforming our life — and housing-style — into a reversible apparatus. That is, each area as a whole is in its own way alternative but also similar to the center or the periphery, given the presence of a system of uninterrupted structures, e.g. traffic, continuity in use, street signs and daily life frameworks. City or metropolitan areas are a complex system where "added" structures such as traffic seen as a way of shifting places and also as a usable system, heavily condition — and it could not be otherwise — any hypothesis featuring interventions and, above all, all hypotheses that, like the current ones, focus on vehicles as the only possible solution for urban requalification. At present, however, Italian historical centers are architecturally well-defined but structurally undefined. They are besieged by intermittent (i.e. during weekends) systems (for users and consumers) that are more or less universal. It is as if they were radial systems converging anyway towards privileged areas, fading away in the "you can get away with anything" pattern of suburbs, true training grounds for an "absent-minded" and fragmented planning of a city made of soulless architectural items capable of also absorbing the complementary items of living in a city. Namely, gross advertising posters, no paving, a structural and derived chaos, the same chaos that, inside historical centers, is being tentatively mended, in part, in a sort of make-up operation, seldom applying real plans or, for that matter, real restoration; the so-called urban design where repairs, even when they are smart, will not mend improper or distorted usages.

A typical European issue, moved to New York, will display only seemingly different features. Manhattan hosts, within the boundaries of its unelastic urban fabric luckily marked by water — like walls once marked the boundaries of medieval towns — a historical center proper, maybe fitter for vehicles and traffic, but nevertheless a true one.

It just appears larger and more modern and it implies, within the framework of the actual fabric, a number of modules or submodules that allow for definitely unusual and novel usages and complexities, both positive and negative.

Contextualism, in certain situations, when ostensibly alleged as an excuse, can feature misuse and almost ill-omen. In this particular case, it is brought about less by a "frozen" urban image than by the enhancement or perhaps by the mere display of the "clash-city", the conflicting-within-itself city, which becomes any sort of homogenized urban unicum, through its numberless inner relations, its links, its efficiency. They include electronic systems and networks, covering the most common usage systems in the city, both vertical

and horizontal, from the Gothic Woolworth's, to the almost shy antennas soaring over the World Trade Center, to the elementary but architecturally viable electronic system of Citicorp.

New York — or, more precisely, Manhattan — is center and periphery combined together. It is center and periphery of itself, an environment without contextualizing dogmas, of prevailing images fit for people traveling through it by car, in an elevator, or on foot, treading one of its most interesting horizontal items, i.e. sidewalks. The level of people bumping into each other, a city for the homeless, a technical plane for the "submerged" subway exits, a system for the visual outline of perspective in both directions, the level for food distribution, etc.

New York is, basically, a mechanical system that is plugged in, almost sheathed in the endless variety of its architectural shapes which, whatever their form (land rent in the first place), communicate their functions in view of the proposed message, keeping the selected pattern into account.

The "Wright-ian" Guggenheim Museum is peculiar not only because of its unsettling volumetric differentiation, but also in that it breaks off from "regular" (or canon-tailored) reading codes, and in its disruptive force. Its being so modern as compared to the usual patterns in the same city (hotels, homes, clubs, office buildings) creates a "seemingly" alien situation, typical of circumstances where architecture speaks a high language, which J. Stirling cherished so. The power of such modernity is essentially based on the "uniqueness" of interventions that actually destroy an apparently assimilated building tradition, in order to re-assert — it might sound as a pun — the process of historical continuity in architecture, and also to be seen as the top communication tool for the media world.

The situation recalls the pleasant "violence" of the Brunelleschi dome, which is and can be attacked from Via dei Servi, or many other examples that in the course of time have been made commonplace owing to the genius loci notion, that so helped in strengthening the philosophy of uncertainty and in freezing status quo situations.

As in other examples, also in the above-mentioned extreme case (Guggenheim), the removal of all codes is the very instrument allowing the building to define its own "enlarged" context, and capable anyway of determining a system of connections with the surrounding items that each one of us will be pleased to find, as expected, in this or that element. It can also be detected in the horizontal pattern, in its relationship with the park, in the adaptation and strain of the related block. They all are minor elements, if taken one by one and kept outside an interpretation that may also take into consideration the underlying philosophical pattern. They also are subordinate to the contextualism that F.L. Wright challenged and subsequently recreated in the most brilliant spatial system ever concocted within such a strictly homologated city fabric.

If anyone visualizes the area on 92nd without

such an item, he/she will never be able to imagine any replacement that may transform the indefinite into a "place". Architecture is also an extreme system of the building process and thus it must be in order to fulfil its task.

At the Madison Square Garden, Meier works in the same way. Moreover, the situation he finds is similar to the one Gropius faced with the Pan Am building. That is, the area borders on an underground railway station (Penn Station). Projects are underway for moving the station entrances into the overlooking post office building designed (like the pulled-down station) by Messrs. McKim, Mead & White. Meier inserts in the areas now hosting the curved building by Ch. Luckman three buildings relating to the historical memory of "The Modern", all standing on a thick platform. He acknowledges the skyscraper as a "tower", in the classical historical meaning of purely vertical item, but also recognizes its status of built-up item seen as a spatial and projectual continuum, as a series of juxtaposed planes for living and of non-repetitive horizontal items, visually unpredictable as they develop from bottom to top. The top level was especially focused on by recent hasty planning. The "high-rise" building so imagined goes beyond a simple re-proposal of stratified planes and of the succession of nondescript intermediate spaces, the sequence of which is functional to the entrance hall and the top. It also attracts attention again to the sculpted item offering a wealth of spatial situations requiring a close reading of rising planes, establishing an uninterrupted interaction with the city and a different relationship with it at each storey.

The skyscraper is not seen as the epitome of a pillar, but mainly as a spatial sequence: spaces in spaces, spaces between spaces.

The interaction between the items located on axes parallel to the street is enriched, in this particular case, by the inside interaction between the buildings and the square.

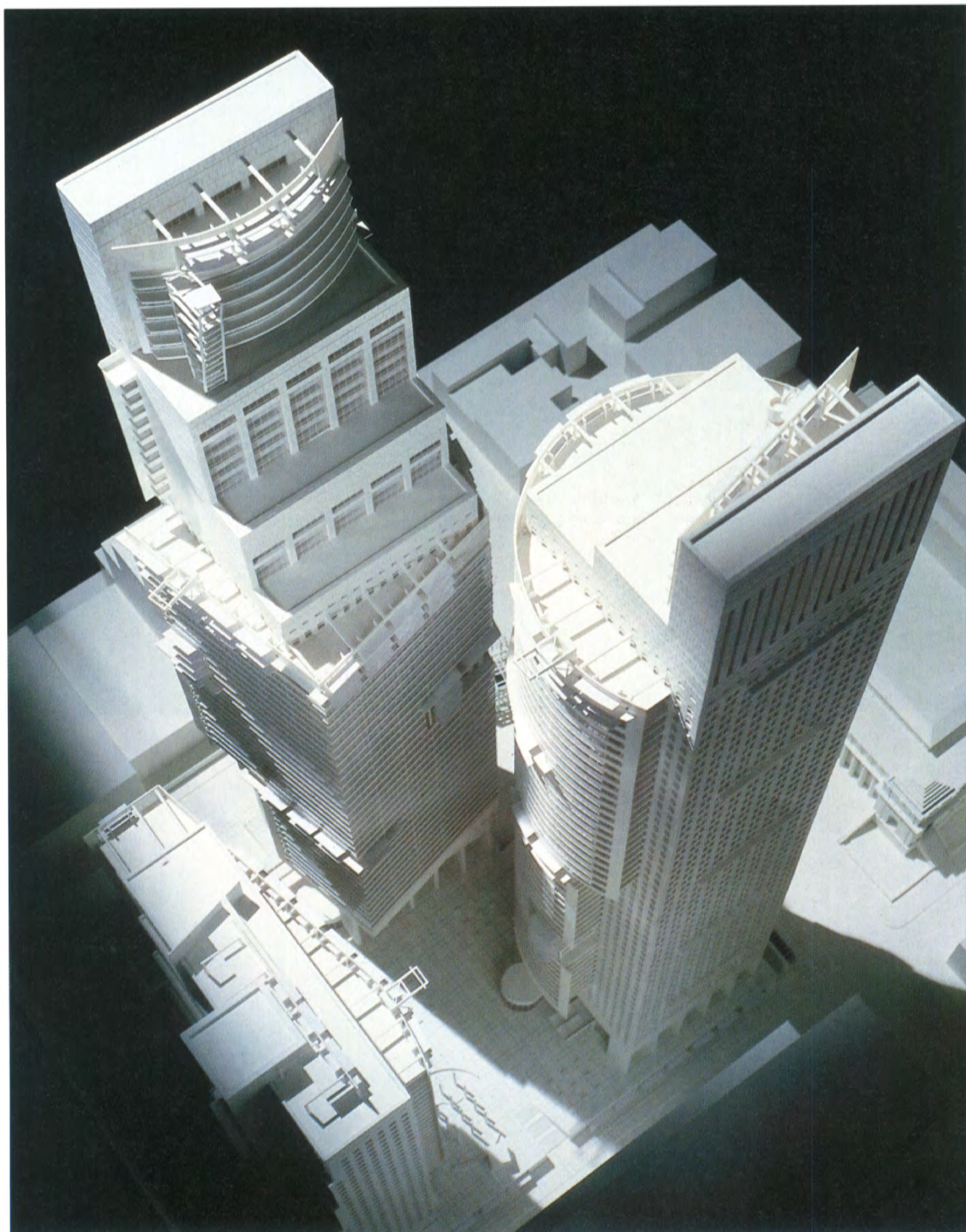
This device was already applied in Manhattan's twin towers, true metropolitan propylaea, and in the less incisive unit by C. Pelli, right below the towers.

This unit is scattered on its lot, which perhaps is in the wrong position and does not fit in with the towers (neither too tall nor too low, and by now taken as a symbol of the city), which communicate through their coverings and are unable to contrast their extraordinary cathartic qualities, whatever their real architectural value. This situation is a clear example of how the inner value and the power of the message seem to overcome architectural possibilities.

Meier's project is far-reaching and subtle. It entrusts — as always — the value of its message to the value of spaces and to their real expressive qualities, as well as to the relationships in which they subsequently engage.

Exactly as it happens with the top "a-contextual" architectural situations.

*Veduta del modello*





*Muro e portico ovest*

## Casa Miller

José Oubrerie

*È dentro la costruzione  
che "avviene" la luce.  
Anche se non è presente  
in ogni suo angolo, essa ci rimanda  
comunque al tutto.*

Casa Miller è situata sulle dolci colline del Kentucky centrale, su un terreno di 12 ettari, davanti a un piccolo laghetto. Rivolta a sud-ovest, la sua facciata principale è parallela alla dorsale della collinetta più vicina e gode dello spettacolo variabile del cielo. La casa consiste di un cubo "esplosivo" a sei facce (pavimento, quattro pareti e un tetto orizzontale), inserito nel paesaggio alla pari di una qualsiasi *mansion* tradizionale. Ciascun lato del cubo è stato pensato e costruito indipendentemente dagli altri. Le diverse parti sono unite tra loro e tese a mantenere uno spazio che non sarà mai totalmente interno né totalmente esterno; i muri infatti lo rinchiodano o lo rilasciano per mezzo delle vetrate, mentre i piani e i segmenti lo rendono articolato.

La casa è inserita in una continuità spaziale, che è anche continuità luminosa. La luce attraversa una frazione di spazio materializzata e la anima, rendendola percepibile. Il corso della luce trasforma lo spazio fondendolo con il tempo; la casa si trova quindi proiettata in un *continuum* spazio-temporale.

Il ritmo del tempo è segnato dalla luce e l'ombra, dal giorno e la notte, e la presenza dell'oscurità è avvertita maggiormente per via della posizione campestre. Il problema banale della finestra viene neutralizzato, superato; i piani autonomi che compongono l'involucro, infatti, sono opachi, semitrasparenti o completa-

mente trasparenti. A volte sono addirittura trafitti o comunque snaturati, per permettere od ostacolare la visione, per illuminare o dissolvere in un'ombra. Le Corbusier soleva dire che "la luce è composta da piani luminosi". La luce è tagliente quanto una lama smussata che non riesce a scalfire le superfici grezze. Nell'esaltare il banale essa crea l'inconsueto, proiettando ad esempio le geometrie delle ombre su delle geometrie che sono invece tangibili, oppure diffondendo nello spazio una nebbiolina indistinta e luminosa che rende lo spazio stesso visibile nella sua interezza. Essa è anche non-ombra, non-luce, notte, l'astrazione totale del colore ridotto al bianco e nero, alla Malevich. Casa Miller è quindi di fatto inserita in un *continuum* spazio-lumino-temporale. Il problema con cui mi sono confrontato in questo progetto è stato quindi, non tanto di illuminare, quanto piuttosto di non rischiarare. Si trattava di dare ritmo alle sequenze spaziali per mezzo della loro identità luminosa, di rivelare la loro geometria e la loro spazialità, creando luce e trasparenza necessarie a metterle in evidenza. Quale piano, quindi, o quale limite di un piano scegliere, per evocare e individuare l'identità di uno spazio? Ci sono poi luoghi che sono favoriti dalla loro im/mobilità, in quanto questa ne rivela il rapporto con l'esterno. Ci sono posizioni, dalle quali l'occhio penetra la costruzione e ci reintegra nel contesto generale a cui apparteniamo, o dalle quali l'occhio ci permette di apprezzare il rifugio della nostra posizione privilegiata; quest'ultima non è che una minima frazione di quello spazio fluido che ci appartiene, ma non come singoli, quanto piuttosto come umanità. Noi troviamo posizione grazie al miracolo di

una rivelazione, ossia grazie alla consapevolezza dell'esistenza di luce, spazio e tempo. Il miracolo avviene sotto forma di costruzione.

Costruire vuol dire esprimere questa capacità di esistenza, che si rivela a noi mediante l'intensità della costruzione. Costruire vuol dire sognare la propria esistenza nel momento stesso in cui essa viene vissuta. Costruire vuol dire costruire l'irrazionale a suon di razionalità.

### Il contesto

Casa Miller è situata nella periferia di Lexington in Kentucky, USA.

Questa condizione è all'origine della sua concezione come piccola città introversa.

L'assenza periferica di densità edificata, il suo vuoto, si è tradotto in un'implosione imprevista; come se le quattro facciate della casa avessero avuto un effetto catalitico, trasformando l'eccesso di questo esterno diluito in un interno compresso e stipato. Il vuoto trasformato in spazio per mezzo della struttura edificata. Lo spazio — inteso come una delle categorie architettoniche — si è improvvisamente manifestato, è diventato tangibile, senza possibilità di non riconoscerlo, trasformando contemporaneamente il suo anonimo complemento esterno, rimasto fino ad allora imprecisato.

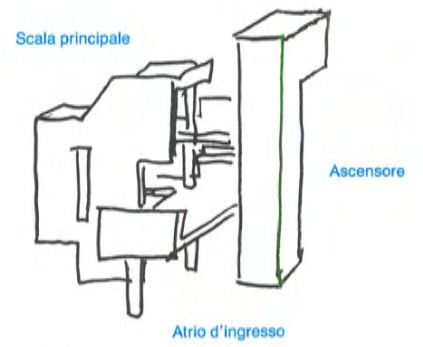
Ubicazione: una superficie ondulata di poco più di 12 ha, segnata dall'erosione e dal lavoro agricolo passato, quasi 3 metri sopra il tavolato roccioso del Kentucky. Nel punto esatto dove è sorta la casa, esiste un piano inclinato che resterà in comune tra il suolo esterno e il piano principale interno alla casa.



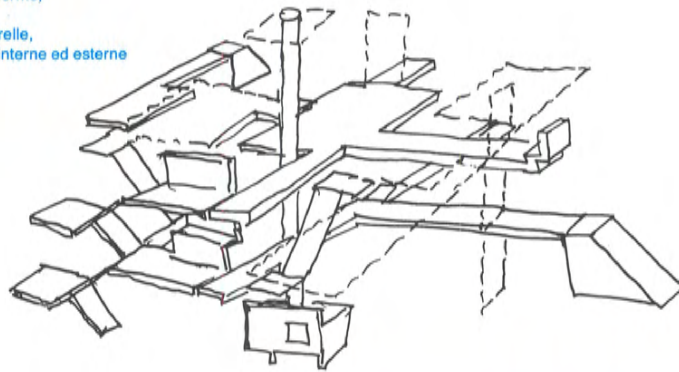
Schizzo progettuale dell'autore



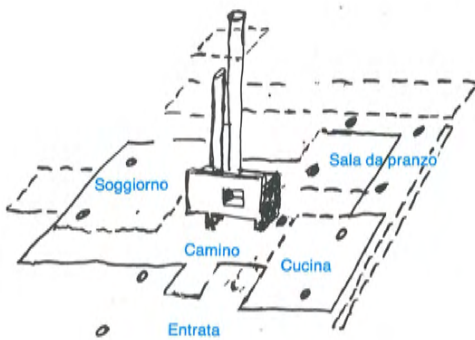
Portico sud



Piattaforme,  
ponti,  
passerelle,  
scale interne ed esterne



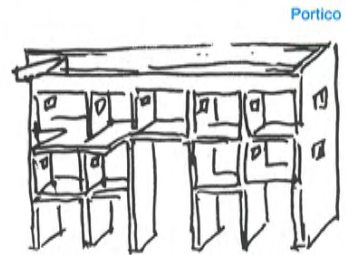
Facciata est



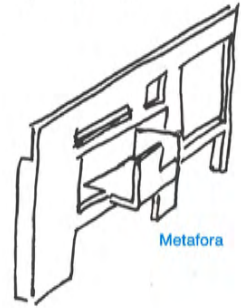




Facciata nord e piazzale d'ingresso

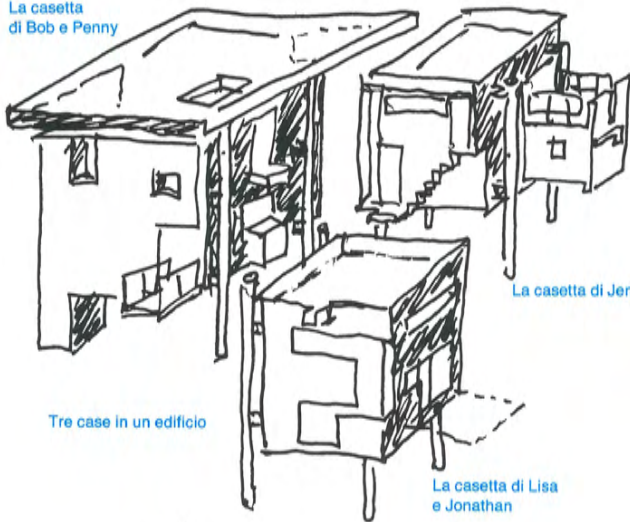


Portico



Metafora

La casetta  
di Bob e Penny

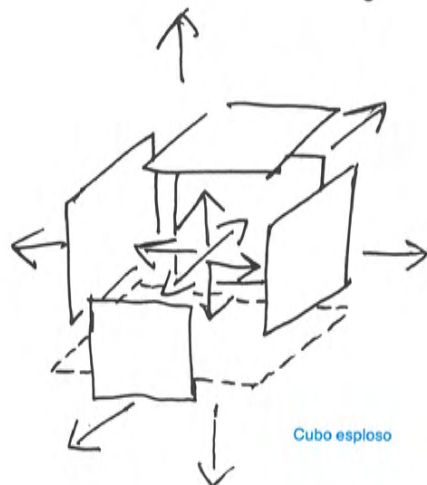


La casetta di Jennifer

Tre case in un edificio

La casetta di Lisa  
e Jonathan

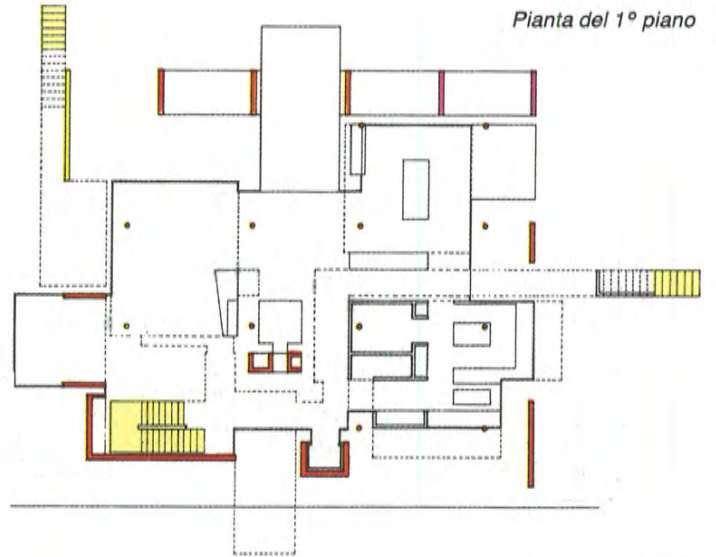
Passerella, balcone e fumaio



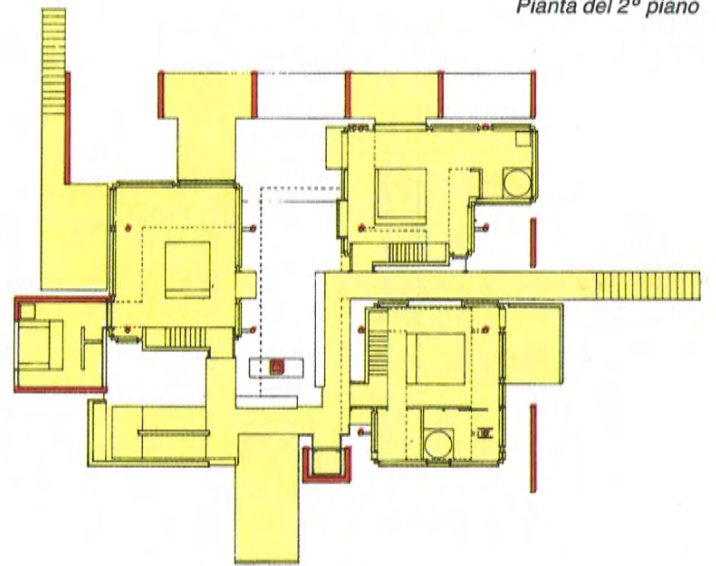
Cubo esploso



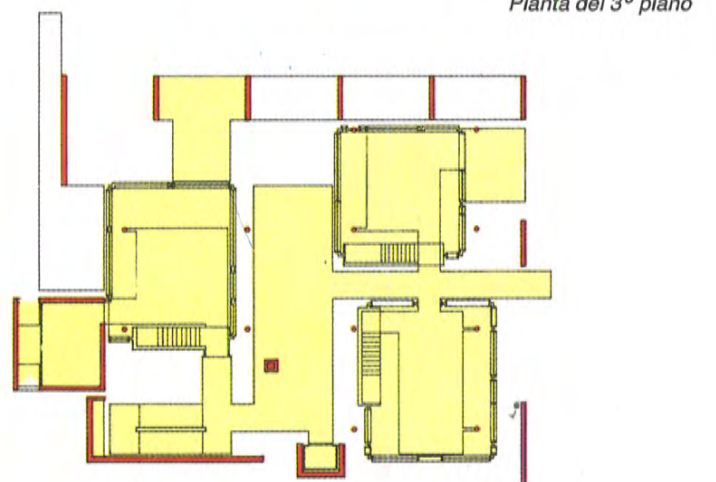
*Vista dello spazio centrale*



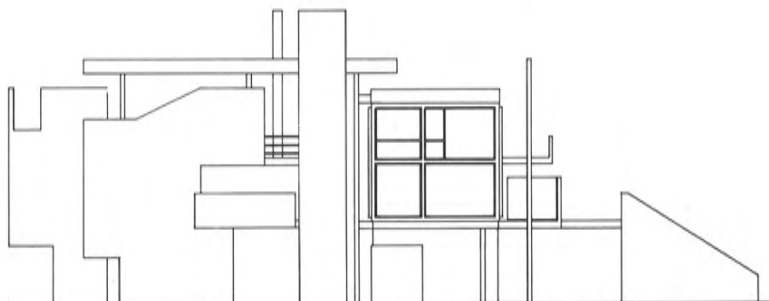
*Pianta del 1° piano*



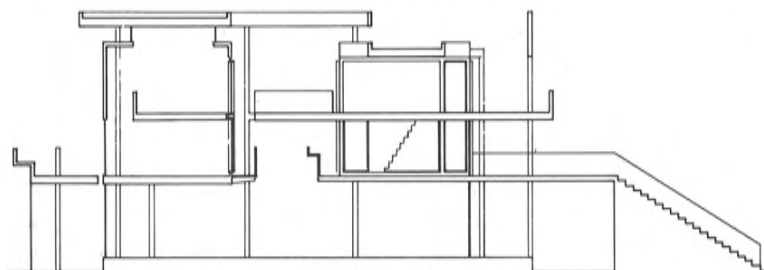
*Pianta del 2° piano*



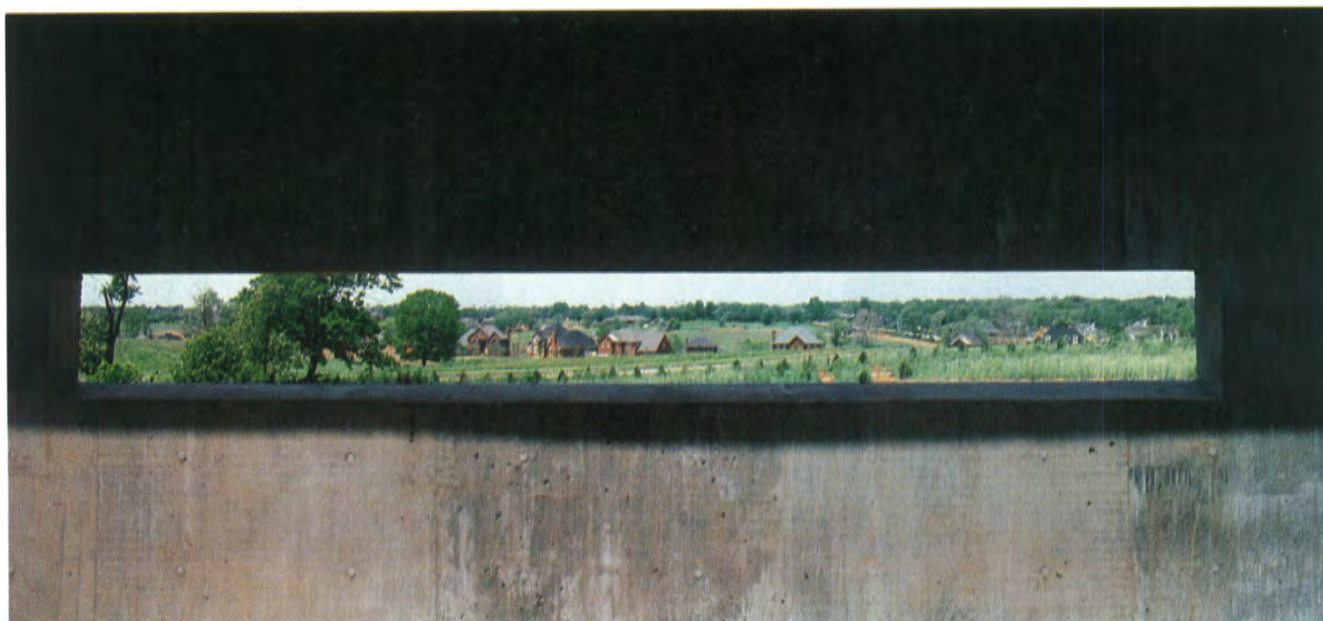
*Pianta del 3° piano*



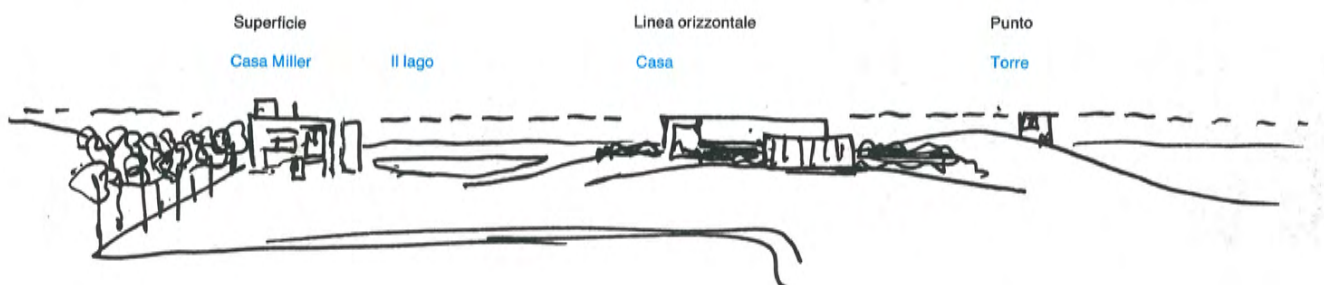
*Prospetto d'ingresso verso nord*



*Sezione est-ovest*



*Percepire il paesaggio durante il passaggio*



## Miller House

José Oubrierie

It is within the building that light "happens". Although light is not present at each corner, it will nevertheless refer us to the whole.

The Miller House is settled in the gentle rolling hills of central Kentucky. The grounds spread over twelve hectares and overlook a lake one hectare in size. The main façade which faces southwest and lies parallel to the ridge line of the nearest hillock is favoured by the changing aspect of the sky. The house is a cube set in the landscape like a traditional mansion. But it is an exploded cube: one with six faces; floor four walls and horizontal roof. Each face is constituted and built independently of the others. The parts join together and are tensed to hold space which is neither totally interior nor exterior: walls close it in or release it in glazing (which senses to join) while planes and parts articulate it.

The house is set in a spatial continuity that is also a luminous continuity. Light crosses a materialized fraction of space and animates it, rendering it perceptible. The course of light transforms space by infusing it with time; the house is thus projected in a space-light continuum.

Time's rhythm is marked by light and shadow, day and night, and the presence of darkness is felt

all the more because of the country location. The banal problem of the window is neutralized, passed over: the autonomous planes that make up the envelope are opaque, translucent or transparent. Here and there they are pierced, or changed in nature so as to assist or inhibit vision, illuminate or dissolve in shadow. "Light means lit planes", said Le Corbusier. Light is as tiresome as a blunt razor that won't cut rough edges. By magnifying the banal it creates the unusual. It means projecting geometries of shadows on other built geometries of shadows on other built geometries. It means diffusing an indistinct and bright mist in a space and rendering that space visible as a whole. It is also non-shadow, non-light, night, the total abstraction of colour reduced to black and white, Malevitch-style. The Miller House is in fact meshed in a space-light-time continuum.

The problem I had to deal with in this project was not so much to illuminate as to not light up. It was to rhythm sequences of spaces by their luminous identity: reveal their geometry and spatiality by producing light and transparencies that were sufficient to show them: which plane, which limit of a plane should I choose to suggest and establish the identity of a space?

There are also places that are favoured by their mobility or immobility, which reveal the relationship to the exterior. There are positions where the eye passes through the built and re-integrates us

to the overall context to which we belong, or where the eye allows to perceive the shelter of our favoured situation, which is only part of a fluid space that in turn does not belong to us but rather to all humanity. We are positioned by the miracle of a revelation: the consciousness of light, space and time. The miracle that happens is building.

### The contest

The localization in the suburbs of the city of Lexington, Kentucky, is the condition at the origin of its conception as of an introverted little city.

The suburban absence of built density, its emptiness, has resulted in an unexpected implosion. As if the four facades of the house had been functioning catalytically, transforming the excess of this diluted exterior into this compressed, packed, interior. Void transmuted into space thru the medium of built structure. Space, as one of the categories of architecture, suddenly made evident, solid; without possible avoidance of its recognition; and reciprocally transforming its anonymous outdoor complement, until then, unspecified.

An undulated 30-acre surface, determined by erosion and former farming work, nine feet up above the Kentuckyan rocky table, and right where the house will stand, an inclined plane which will stay common, continuous between the outward land and the inward main floor of the house.



Panca nel corridoio del 3° piano



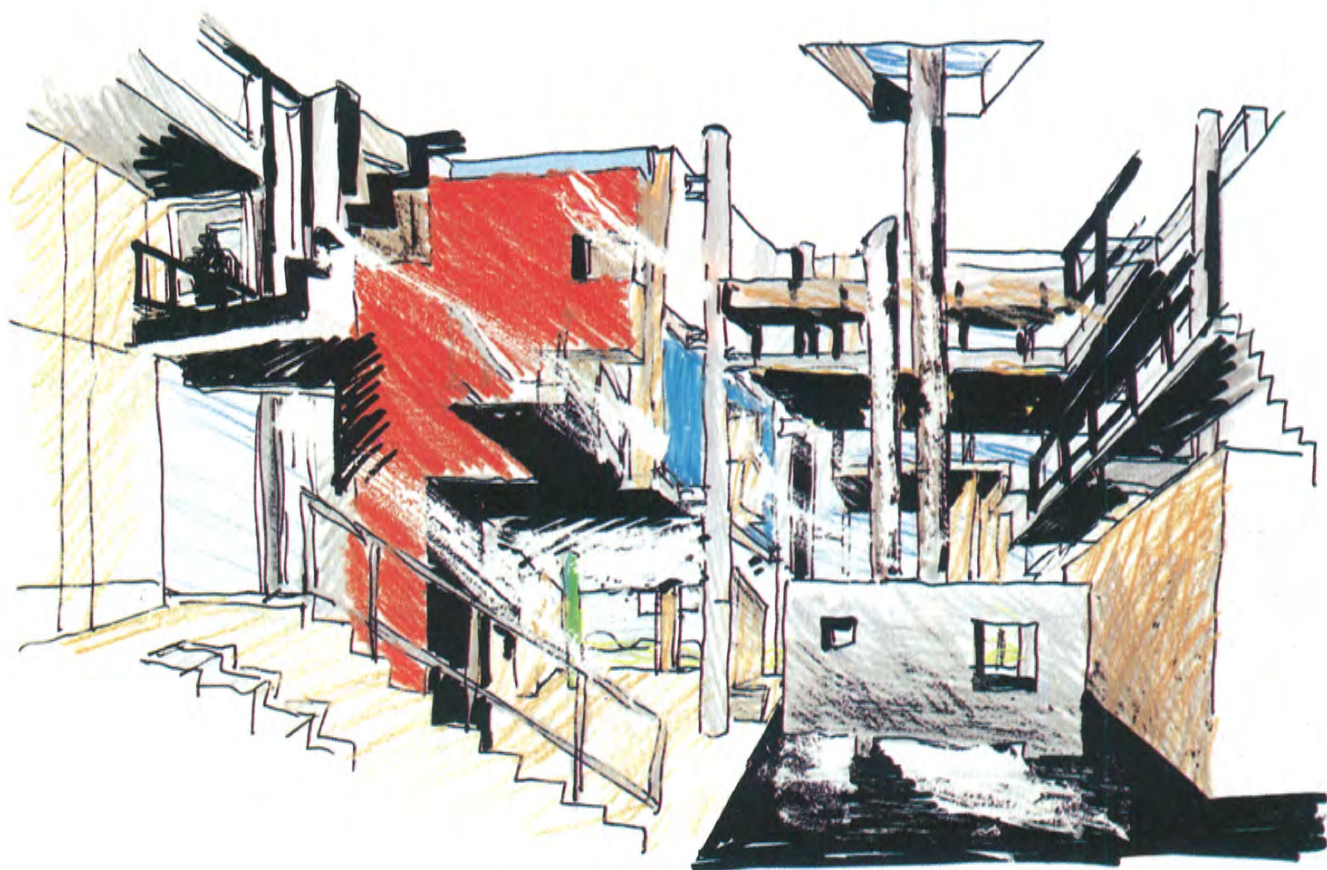
Cucina



"Ballatoio fluttuante" al 3° piano

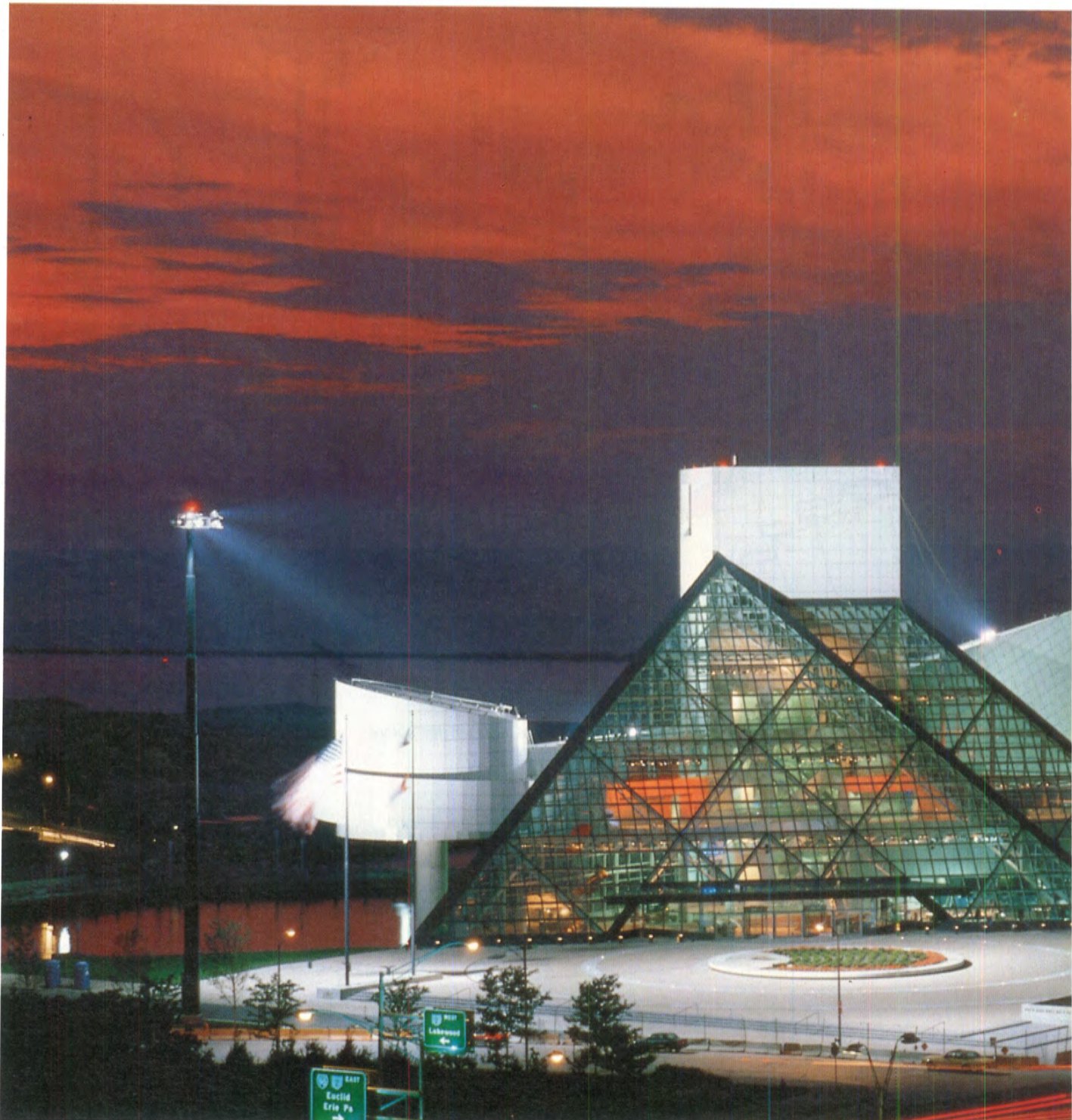


Ripresa del corridoio del 3° piano



*Veduta interna. Schizzo dell'autore*

*La simbologia geometrica di alcune forme, quadrato, triangolo, cerchio e rettangolo, genera una combinazione di grandi volumi, funzionalmente connessi, che riflettono le loro superfici sulle acque del lago Erie.*



## Rock and Roll Hall of Fame and Museum a Cleveland nell'Ohio

Pei Cobb Freed & Partners

Il Rock and Roll Hall of Fame and Museum è stato progettato per esprimere la dinamicità della musica che celebra e per fungere da emblema di quella città che ha introdotto il termine "rock and roll" a metà degli anni '50. L'edificio, che copre una superficie di 13.300 mq., contiene un vivace luogo di intrattenimento e di studio, e provvede contemporaneamente a rivitalizzare il centro cittadino di Cleveland.

Situato sul margine del North Coast Harbor, dove il cielo si congiunge con il lago Erie, il museo sta come un oggetto nello spazio, ingrandito dai riflessi dell'acqua. La sua dirompente massa scultorea ben si presta a rappresentare l'energia esplosiva del rock. A un lato della torre è situato un teatro da 175 posti che si erge a circa 20 m sul lago, mentre all'altro un tamburo circolare concepito come una *performance space-in-the-round* è tenuto in equilibrio da un'unica colonna di cemento. I singoli elementi sono incassati in una tenda vitrea trasparente — il principale luogo di accesso del museo — che si eleva ad un'inclinazione di 45 gradi, per congiungersi in modo perfetto con la torre stessa. Sia nella piante che nei prospetti, il progetto pone una accanto all'altra varie forme geometriche — quadrati, rettangoli, triangoli e circonferenze — di modo che queste combinino funzioni diverse all'interno di un unico elemento.

L'edificio a più livelli è attraversato internamente da balconate, scale, passerelle e ascensori che si intersecano dal basso verso l'alto, secondo un sistema che garantisce una circolazione flessibile e anima la tenda con un movimento continuo e una notevole varietà di colori. I visitatori del museo infatti, non sono solo de-

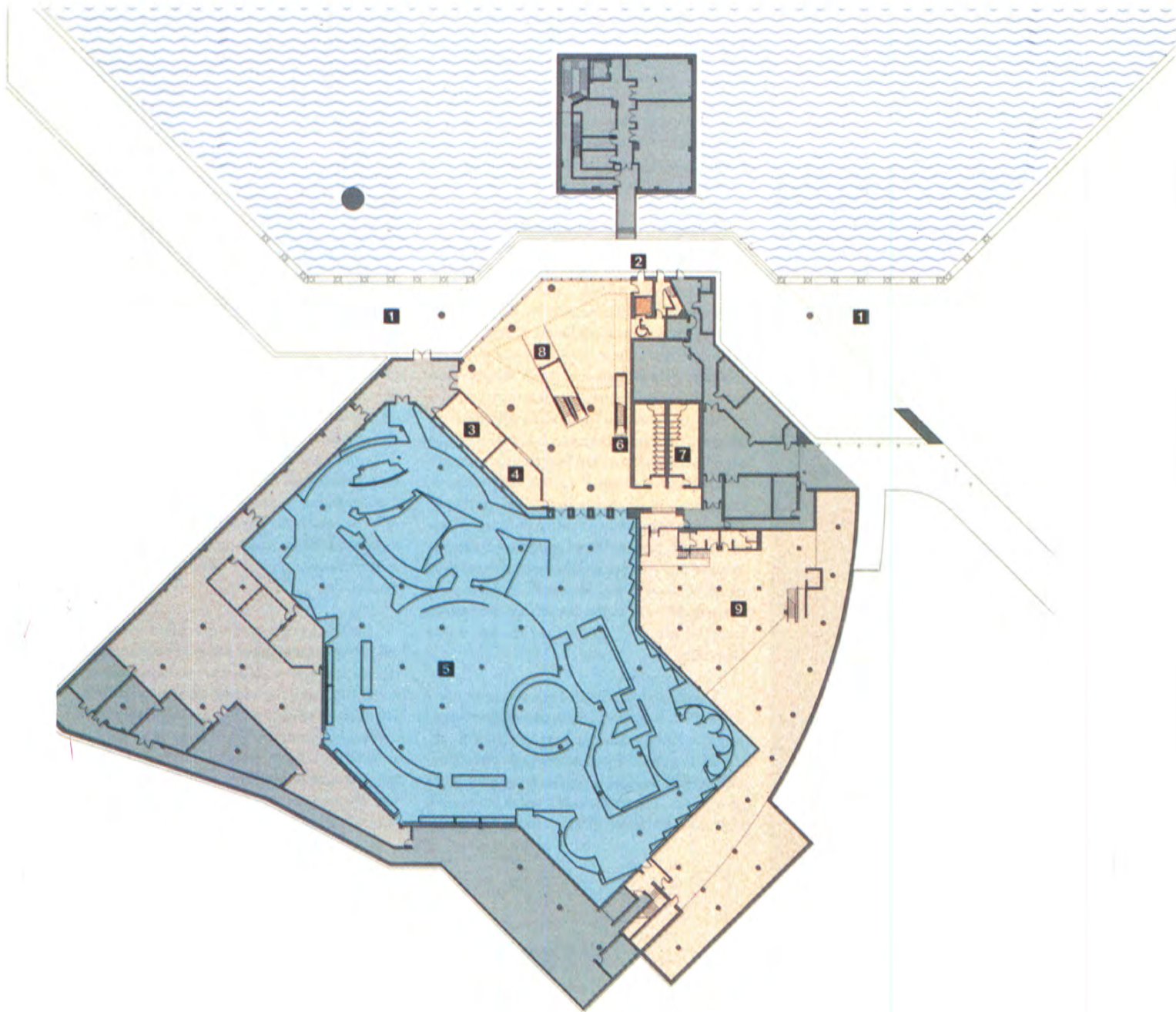


gli spettatori, ma degli elementi partecipi e fondamentali alla creazione del suo design. Essendo illuminata dall'esterno, la tenda funge anche da punto di orientamento, in cui i visitatori ritornano ogni volta che passano da una zona espositiva all'altra. Le mostre stesse sono ospitate in una sequenza di spazi a "scatola nera", che sono isolati dai suoni e dalla luce esterni, in modo da garantire un ambiente ideale per le installazioni audio e video interattive del museo.

L'edificio è organizzato in senso verticale; esso infatti si allunga in altezza con dei singoli ripiani, che a loro volta si riducono di dimensione man mano che salgono allontanandosi dalla principale sala espositiva, posta al di sotto della piazza. Infine, in cima ad una scala a spirale, il visitatore troverà la vera e propria Hall of Fame, una sala contemplativa illuminata da lucernai, che rappresenta l'apice letterale e simbolico dell'intero progetto.



Servizio fotografico  
di Timothy Hursley

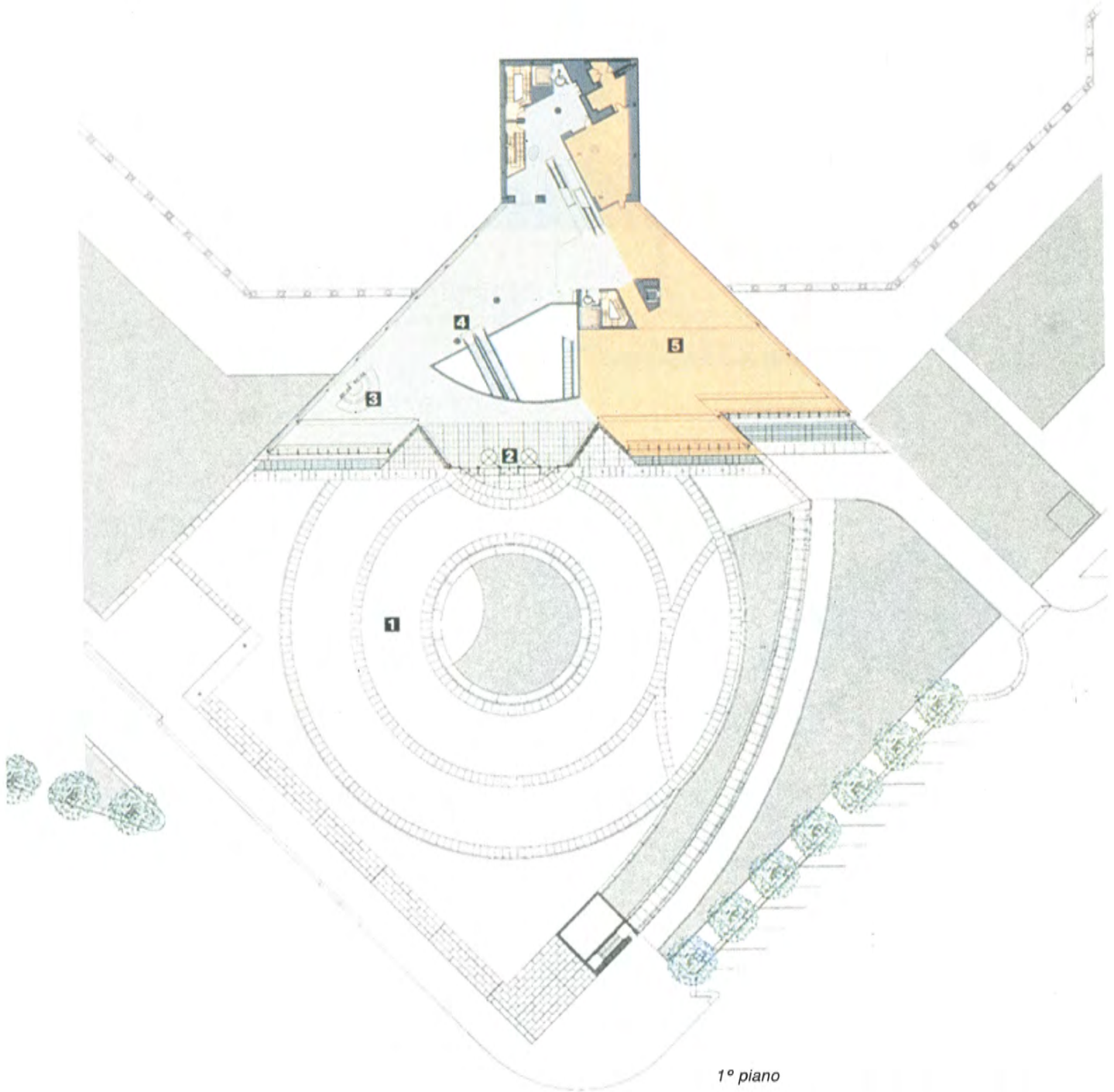


**Sede:**  
North Coast Harbor sul fiume Cuyahoga  
**Dimensioni area edificabile:** 11.600 m<sup>2</sup>  
**Tipologia di utilizzo:**  
Hall of Fame, museo e centro studi  
**Committente:**  
The Rock and Roll Hall of Fame Foundation  
Incorporated, Cleveland, Ohio, USA  
**Inizio dei lavori:** febbraio 1987  
**Completamento:** luglio 1995

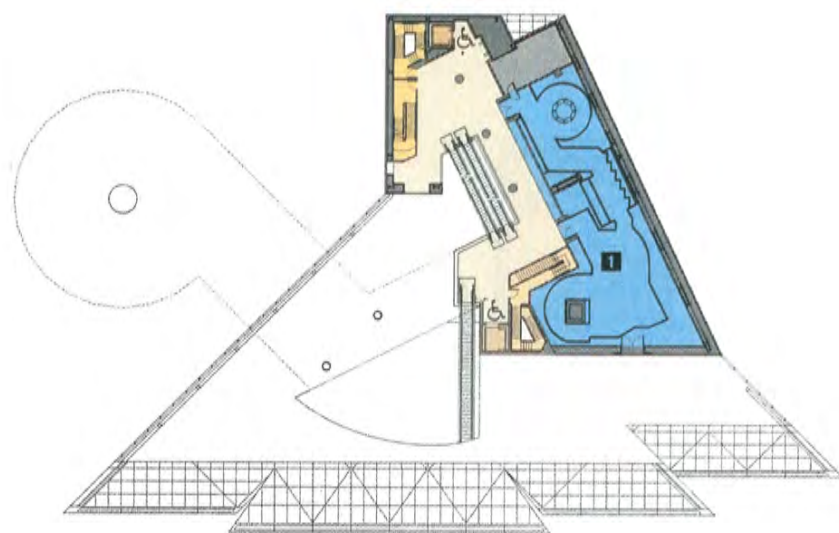
**Piano terra**

- ① Passeggiata del porto
- ② Ingresso dalla passeggiata del porto
- ③ Guardaroba
- ④ Biglietteria
- ⑤ Sala mostra Ahmet M. Ertegun/Roll over Beethoven
- ⑥ Scala mobile che conduce in alto verso le esposizioni del 2° Piano
- ⑦ Toilette
- ⑧ Telefoni
- ⑨ Uffici e archivi del Museo



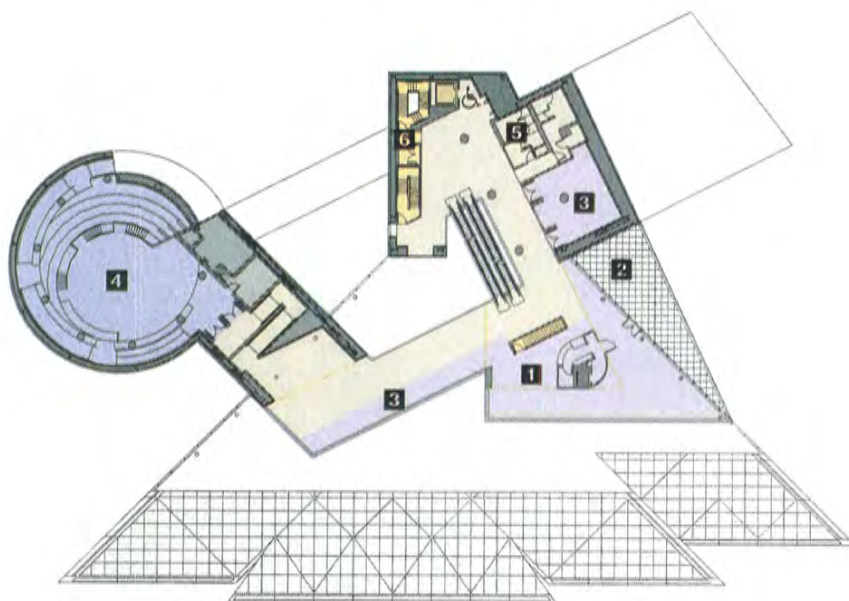
**1° piano**

- ① Piazza
- ② Ingresso dalla piazza
- ③ Informazioni
- ④ Scala mobile che conduce in basso verso la biglietteria e le esposizioni principali
- ⑤ Magazzino del Museo



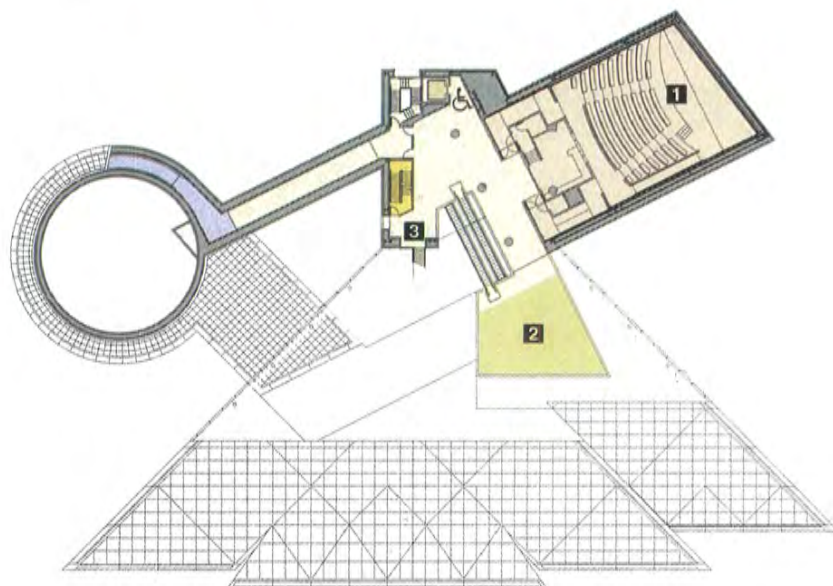
*2° piano*

- ① Mostra del Rock and Roll



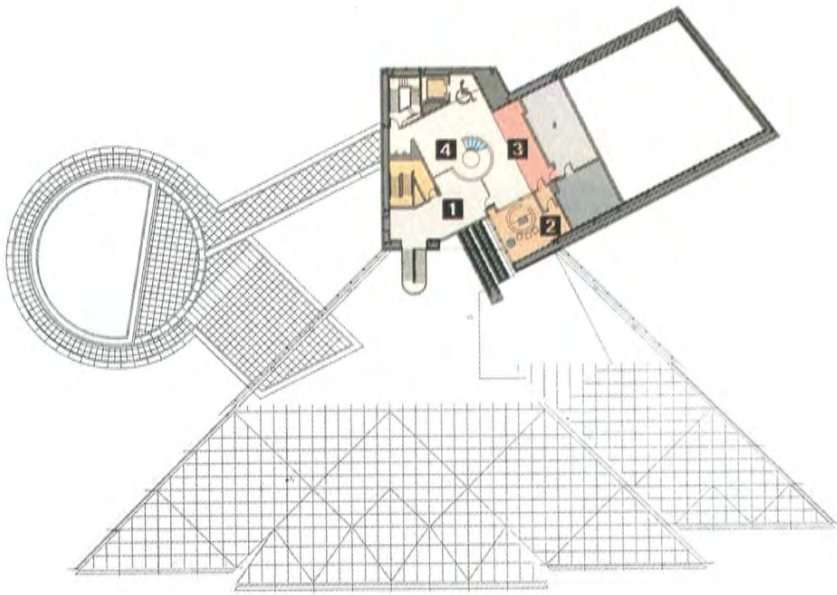
*3° piano*

- ① Caffetteria/Bar
- ② Veranda esterna della caffetteria
- ③ Veranda aggiuntiva della caffetteria
- ④ Mostra del 3° piano e rampa verso il 4° piano
- ⑤ Tollette
- ⑥ Telefoni



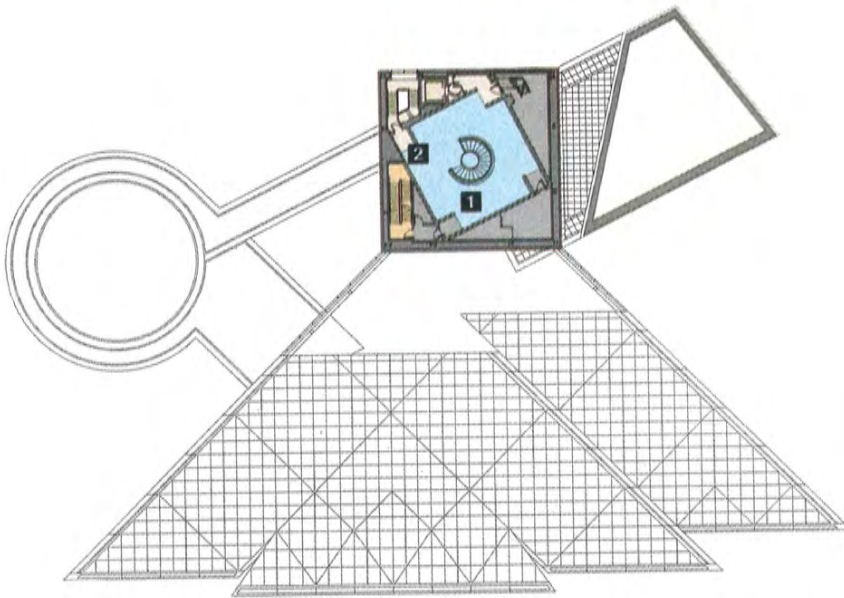
*4° piano*

- ① Cinema del Rock and Roll
- ② Mostra
- ③ Scala verso l'atrio della Hall of Fame



*5° piano*

- ① Atrio della Hall of Fame
- ② Cabina dei d.j.
- ③ Mostra delle cerimonie d'insediamento
- ④ Scale per la Hall of Fame



*6° piano*

- ① Hall of Fame
- ② Scale che conducono verso il basso

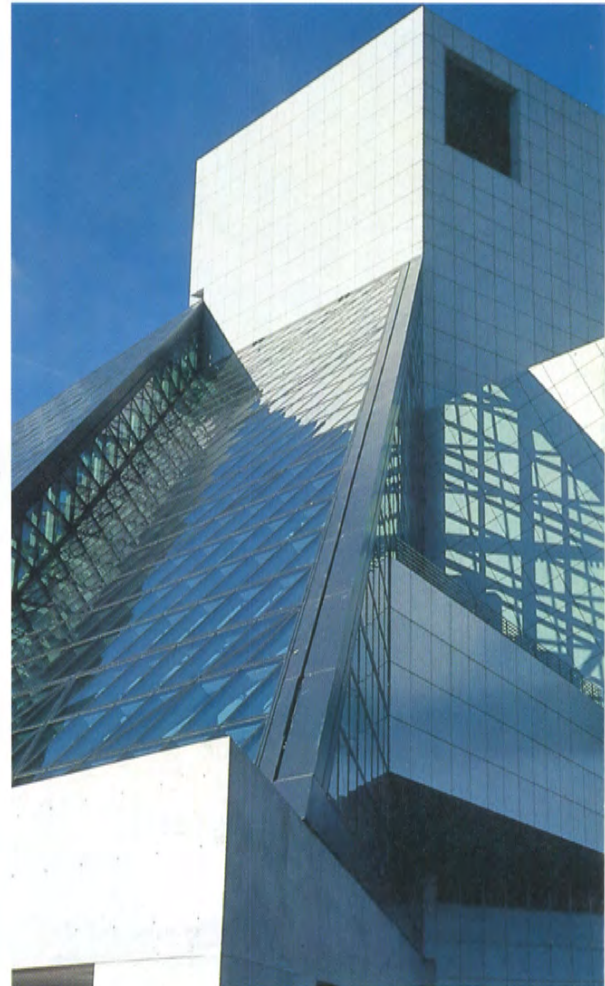


*Sezione*

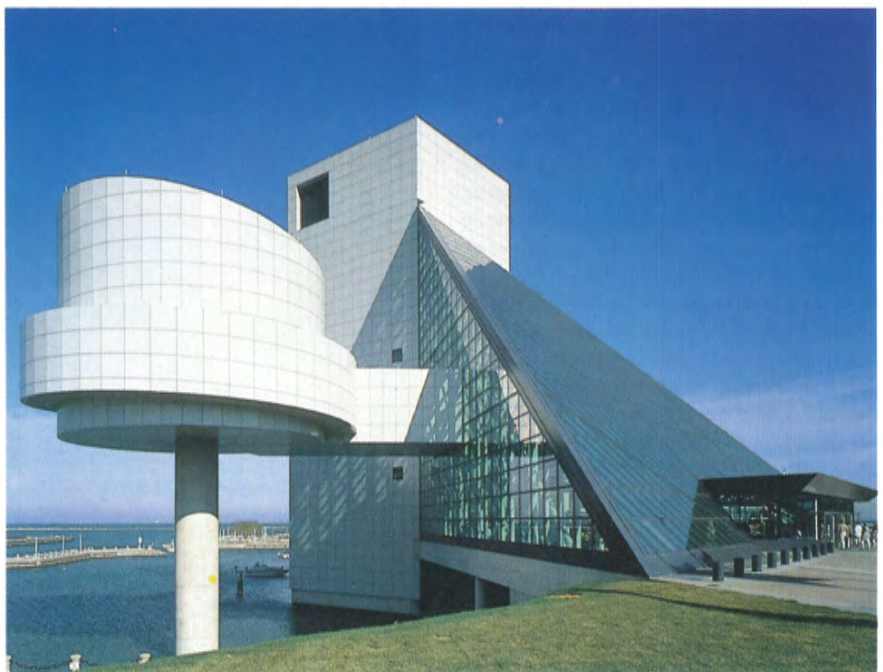


*Vedute  
dell'interno  
della grande  
tenda di vetro  
che racchiude e  
collega i diversi  
livelli dell'edificio*





*Gli elementi geometrici  
della massa scultorea.  
Sopra: collegamento tra  
la zona espositiva e la  
tenda vitrea*



## Rock and Roll Hall of Fame and Museum Cleveland, Ohio

Pei Cobb Freed & Partners



Percorsi, ballatoi e scale mobili collegano i diversi livelli in una immersione visuale attraverso spazi espositivi flessibili e di grande effetto

with continuous movement and color. Visitors to the museum are not merely spectators but essential participants in the design. The tent is a skylit point of orientation into which visitors constantly return as they pass from one exhibition into another. The exhibitions themselves are housed in sequential black box space protected from ambient light and sound to provide a controlled environment for the museum's highly interactive

acoustic and video installations.

The building is organized vertically so that it telescopes up with unique floor plates that decrease in size as they rise from the main exhibition hall beneath the public plaza. Ultimately, at the head of a spiral stair, the visitor ascends to the Hall of Fame itself — a contemplative chamber which comprises the literal and symbolic apex of the entire design.

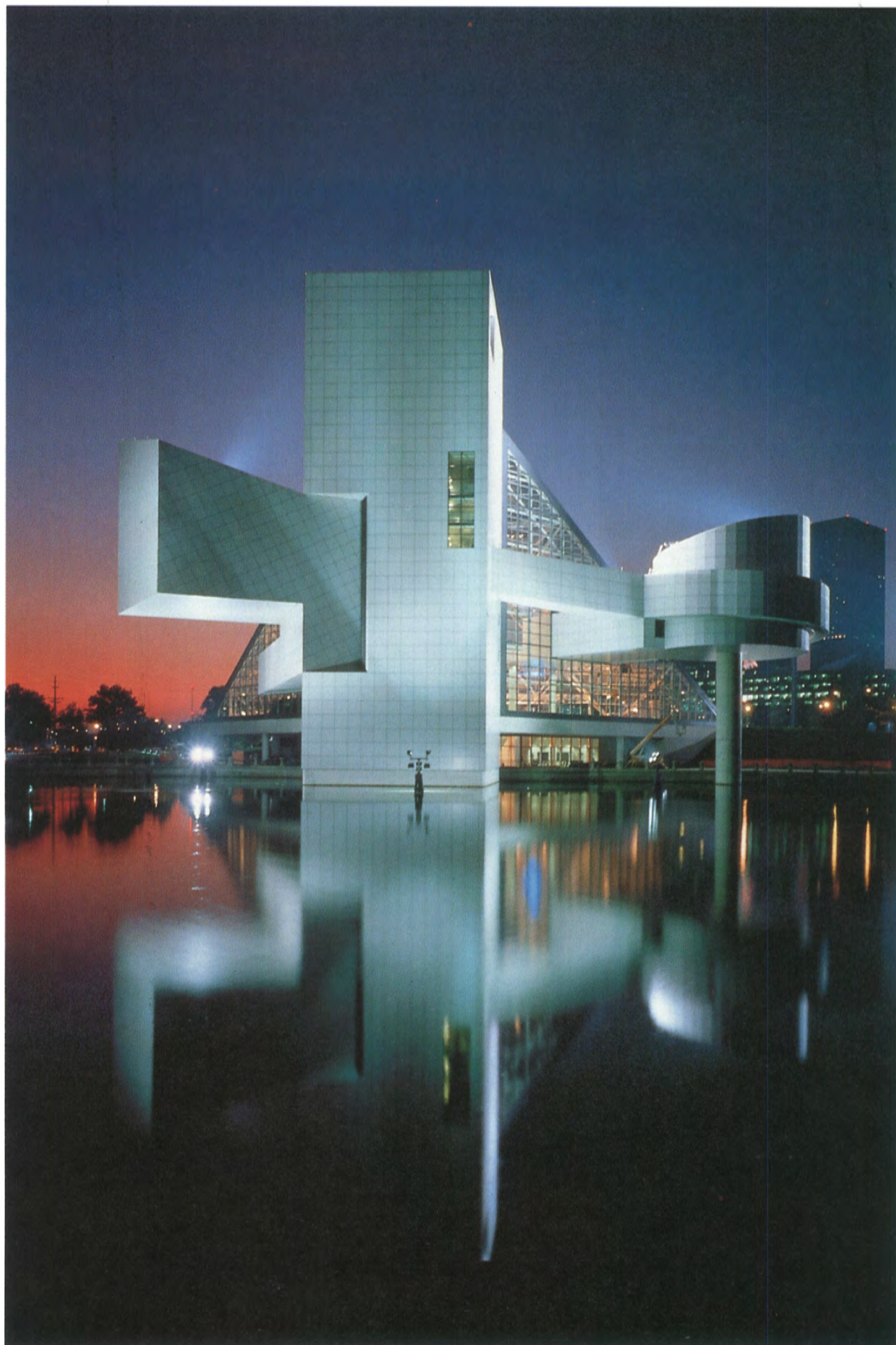
The Rock and Roll Hall of Fame and Museum has been designed to express the dynamic music it celebrates, and to serve as an emblem of the city that introduced the term "Rock and Roll" in the early 1950s. The 143,000-square foot building provides a vibrant center of entertainment and learning while simultaneously energizing the revitalization of downtown Cleveland.

Situated on the edge of North Coast Harbor where the sky meets Lake Erie, the museum stands as an object in space, amplified by watery reflections as its sculptural mass bursts out center to express rock's explosive energy. On one side of the tower a 175-seat theater cantilevers 65 feet above the lake while on the other, a circular drum conceived as a performance space-in-the-round balances on a single concrete column. The discrete elements are engaged by a transparent glass tent — the museum's main arrival space — which rises at a 45-degree slope to meet the tower at a perfect point. In plan and elevation the design juxtaposes simple geometric forms — squares, rectangles and circles — to combine diverse functions within a unified whole.

The multi-level building is threaded internally by open balconies, stairs, bridges and escalators that criss-cross up and down — a system that insures flexible circulation while animating the tent



Spazi espositivi con installazioni audio e video interattive sono isolati dai suoni e dalla luce esterna







## Nuovo complesso municipale della città di Tokyo

**Kenzo Tange Associates**

Il nostro interesse per il simbolo rappresenta uno sviluppo ulteriore dell'idea di strutturalismo, con un interesse più marcato per l'umanità e i suoi aspetti spirituali. I simboli sono la cristallizzazione di immagini di vari periodi storici nell'evoluzione della civilizzazione. Questo significa che i simboli oggi devono essere il riflesso concentrato degli aspetti sociali e tecnologici dei nostri tempi. Il nuovo Municipio di Tokyo (new Tokyo City Hall) è stato pensato proprio come anello di congiunzione tra questi elementi umani e tecnologici; il simbolo di una moderna metropoli internazionale che rappresentasse la levatura urbana di Tokyo, così come pure i suoi 13 milioni di abitanti. Il complesso municipale è stato progettato per essere un nucleo culturale e un foro di confronto per i cittadini.

In questo complesso municipale volevamo, sia raggiungere un senso di integrità e di continuità, che creare un'immagine simbolica unica nel cielo. Tenendo in considerazione il contesto limitrofo, abbiamo deciso di ramificare l'Edificio Principale (Main Building) in due torri distinte, in modo da evitare una massa potenzialmente oppressiva e creare allo stesso tempo una figura ben distinta. Esattamente di fronte all'edificio principale abbiamo situato l'Edificio Assembleare (Assembly Building) e la Piazza dei Cittadini (Citizen's Plaza), che costeggia e forma l'asse centrale di Shinjuku. La piazza semicircolare e il suo colonnato sono parte integrante della composizione, che utilizza i grattacieli limitrofi per creare una precisa sensazione di urbanità. L'Edificio III (Building III) è stato articolato sotto forma di tre torri che scalano in sequenza verso l'edificio princi-

pale, fungendo da collante per l'intero complesso e completando così il panorama di edifici presenti sulla linea dell'orizzonte.

Le facciate del complesso hanno preso origine dal nostro desiderio di combinare una visione del futuro e la capacità di riconoscere il passato. Mentre in Europa gli edifici si sono storicamente basati sul binomio muro-finestra, l'architettura giapponese si è sempre fondata sulla combinazione di travi e pilastri. Ma nonostante la limitatezza numerica di questi elementi basilari, i modelli potenzialmente riciclabili sono innumerevoli. Lavorando quindi con travi, pilastri, architravi e pannelli, abbiamo eseguito vari montaggi, studiandoli poi meticolosamente. Allo stesso tempo ci siamo occupati della crescente dipendenza della società dal mondo dei computer e dell'automazione. Nelle nostre menti, la forma che le facciate hanno assunto doveva evocare quindi il Periodo Edonistico ed esprimere contemporaneamente gli schemi dei circuiti integrati.

Dal momento che le funzioni di Tokyo città sono diventate progressivamente più complesse e sofisticate, l'amministrazione della metropoli ha sentito il bisogno di incrementare la propria efficienza. È dato che è diventato assolutamente necessario l'utilizzo dei computer e l'automatizzazione dei lavori d'ufficio, anche i servizi e l'ambiente di lavoro necessitano di poter funzionare in modo intelligente. Ecco che un piano a libero accesso — costruito con getto in alluminio — risulta essere la soluzione ideale per ipotetici cambiamenti di organizzazione o di sistemi automatizzati di un ufficio.

La Torre I del municipio (City Hall Tower I) ospita la segreteria del governatore e i mag-

giori dipartimenti amministrativi. All'ottavo e al nono piano c'è il "Centro metropolitano per la prevenzione dei disastri" di Tokyo (Tokyo Metropolitan Disaster Prevention Center), che raccoglie e trasmette le informazioni per mezzo di una antenna parabolica applicata alla pertica in cima al grattacielo. Al centro del settimo piano è situato invece un salone multifunzionale, ai cui lati si trovano due sale per le conferenze, una speciale e l'altra principale, utilizzata per le riunioni del Consiglio. Più generalmente, sul lato che si affaccia sul parco sono dislocate le sale per le conferenze, su quello che guarda sulla Citizen's Plaza ci sono invece l'ufficio del governatore, la segreteria e le sale riunioni.

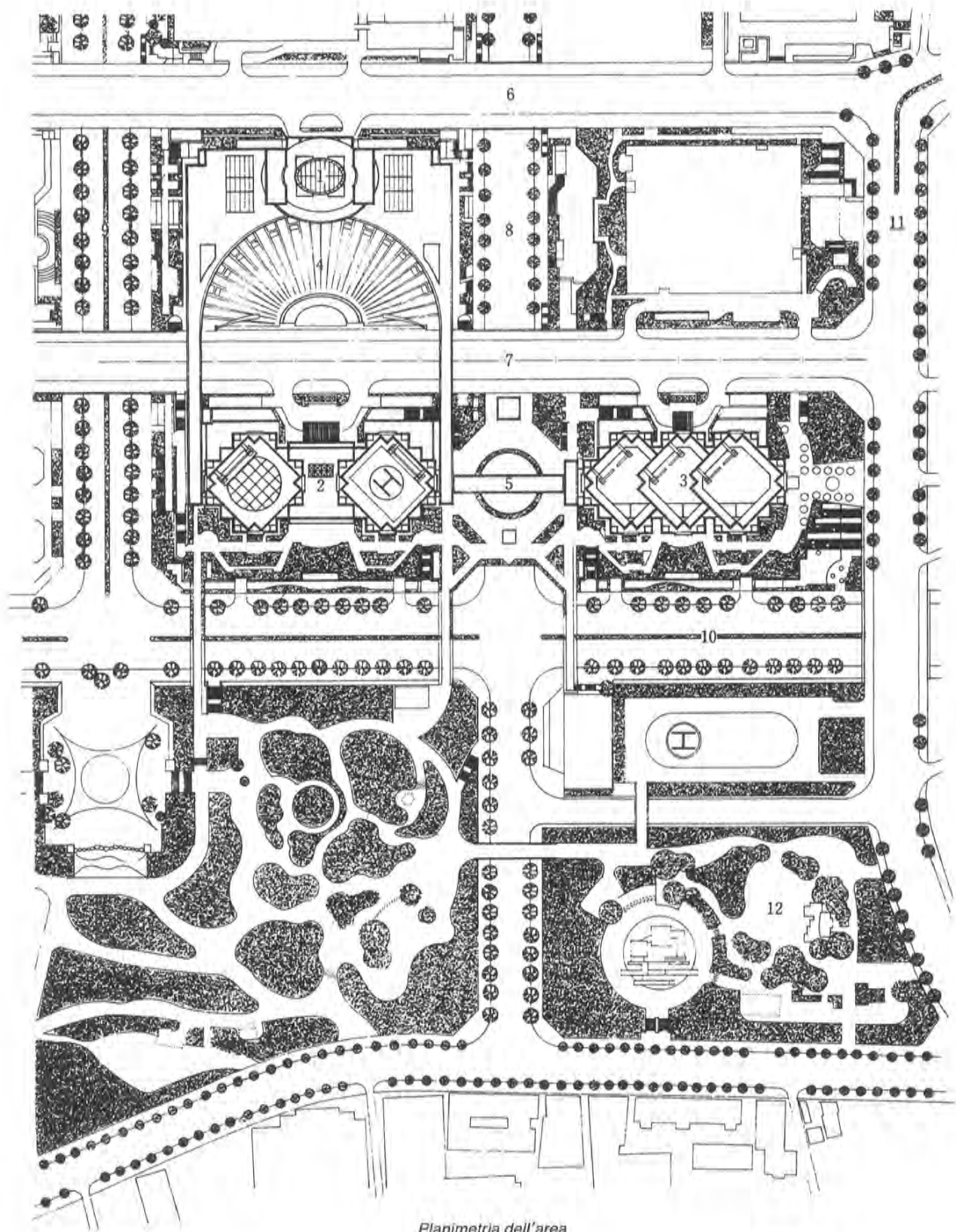
Al terzo piano sono dislocati invece un'aula consigliare dei cittadini e un centro informativo dell'amministrazione, entrambi facenti parte del complesso di servizi amministrativi per i cittadini di Tokyo. Punti informativi sono stati posizionati al primo e al secondo piano, con il compito di aggiornare le notizie relative alle politiche del governo, mediante mostre, impianti multi-video e terminali telematici. Questo spazio è altamente simbolico, perché esprime il rapporto spaziale che intercorre tra la Torre I, la Torre II e la Sala Assembleare, promuovendo così l'immagine di un municipio "aperto".

Infine, come già nella Torre I, anche il primo e il secondo piano della Torre II fungono da centri informativi dell'amministrazione, oltre che ospitare periodicamente i risultati di varie inchieste e concorsi.

*Veduta di Shinjuku;  
sulla sinistra  
il complesso municipale  
della Tokyo City Hall,  
sulla destra  
la Shinsuku Park Tower*



*Servizio fotografico di Osamu Murai*



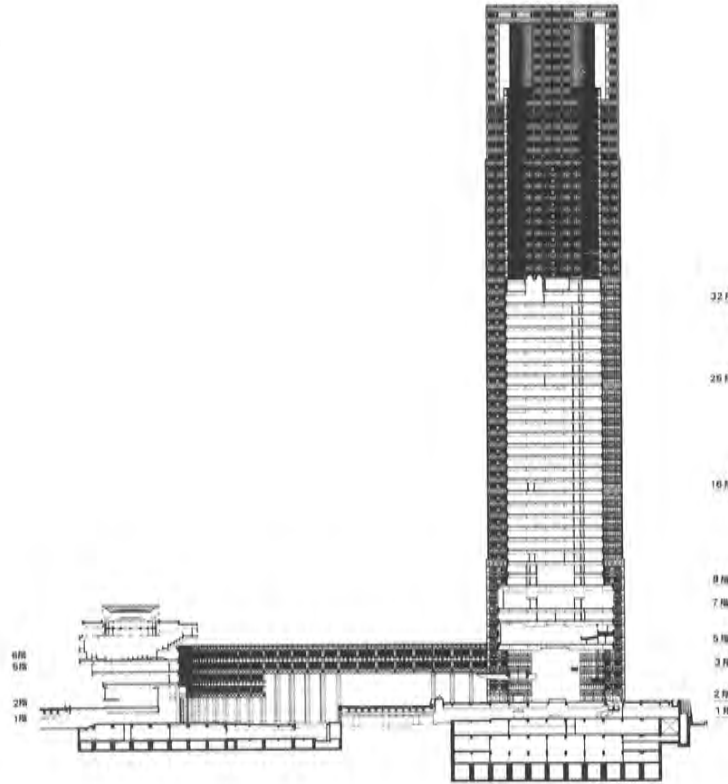
Planimetria dell'area

- 1. Edificio assembleare
- 2. Torre Municipale 1
- 3. Torre Municipale 2
- 4. Citizen's Plaza (Piazza dei cittadini)

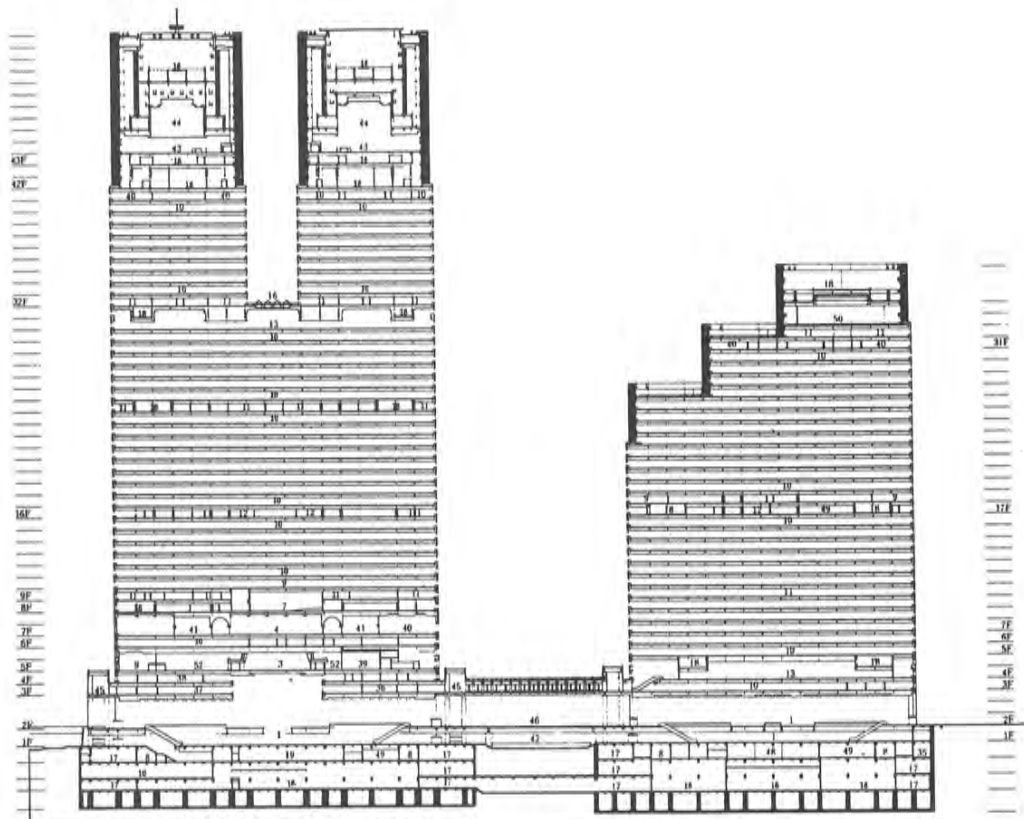
- 5. Passerella centrale
- 6. Strada n. 10
- 7. Strada n. 11
- 8. Strada n. 3

- 9. Strada n. 4
- 10. Strada n. 12
- 11. Strada n. 2
- 12. Parco centrale di Shinjuku

Sezione est-ovest



Sezione sud-nord



Legenda

1. Atrio d'ingresso
2. Banca
3. Sala conferenze principale
4. Salone
5. Ufficio del governatore
6. Ufficio stampa
7. Divisione per la prevenzione dei disastri
9. Sala computer principale
10. Ufficio
11. Sala conferenze
12. Stanza ricreativa per il personale
13. Self-Service/Caffetteria
14. Edicola
15. Centrale dell'impianto d'aerazione
16. Illuminazione superiore
17. Parcheggio
18. Sala macchinari
19. Centro consegna documenti
20. Giardino pensile
21. Strada n. 11
22. Strada n. 12
23. Passeggiata
24. Fermata pubblica
25. Piazza "incassata"
26. Citizen's Plaza
27. Ristorante
28. Passeggiata Tocho
29. Salone d'ingresso
30. Centro informazioni del salone d'ingresso
31. Uffici dei deputati
32. Sala assembleare
33. Galleria
34. Strada n. 10
35. Viale d'accesso
36. Consiglio dei cittadini
37. Sala informazioni
38. Cappella
39. Sala multimediale
40. Sala conferenze straordinarie
41. Galleria
42. Biblioteca per il personale
43. Osservatorio
44. Schermo
45. Corridoio di collegamento
46. Passerella centrale
47. Strada n. 3
48. Area di carico e scarico
49. Deposito
50. Palestra per il personale
51. Terrazza
52. Atrio



*Citizen's Plaza*

*Sala assembleare (6° e 7° piano)*





*Salone d'ingresso principale al 2° piano (Torre 1 e 2)*

*Torre 1, sala conferenze principale (7° piano)*





*Salone d'ingresso, veduta longitudinale 1° e 2° piano*



## New Tokyo City Hall Complex

Kenzo Tange Associates

*Our interest in symbol represents a further development of the idea of structuralism, with a deepened concern in humanity and its spiritual aspects. Symbols are crystallizations of images of historical periods in the evolution of civilizations. This means that symbols today must be concentrated reflections of social and technological aspects of contemporary times. The new Tokyo City Hall building was designed as a junction between these human and technological elements. The symbol of a modern international metropolis representing Tokyo's urban stature as well as its 13 million people, the Tokyo City Hall Complex was envisioned to serve as a nucleus of culture and a forum of exchange for its citizens.*

*In the City Hall Complex, we wanted to achieve a sense of integrity and continuity as well as to create a unique symbolic image on the skyline. Taking into account the surrounding context, we decided to branch the Main Building into two separate towers so as to avoid the potential oppressive mass and create a distinct form. Directly across from the Main Building, we placed the Assembly Building and the Citizen's Plaza which flanks and forms the central axis of Shinjuku. The semicircular plaza and its colonnade are an integral element of the composition and use the surrounding highrises to create a distinct sense of urbanity. Building II was articulated in the shape of three towers stepping sequentially downwards towards*

*the Main Building unifying the complex and further adding to the structure's overall presence on the skyline.*

*The facades of the complex are based on our desire to combine a vision of the future with an understanding of the past. While historically buildings in Europe were based on the concept of wall and window, Japanese architecture has traditionally been comprised of posts and beams. Even with such fundamental elements limited in number, the potential patterns are almost innumerable. Working with the basic elements of posts, beams, lintels and screens, we made many montages and studied them meticulously. Simultaneously, we began to engage society's increasing dependence on computers and system automation. The facade gradually formed in our minds to be both reminiscent of the Edo Period and expressive of the patterns of integrated circuits.*

*As the functions of Tokyo as a city have become increasingly complicated and sophisticated, the administration of the metropolitan government is required to enhance its efficiency. As the use of computers and office automation has become mandatory, the work environment and facilities are also required to function intelligently. A free-access floor of cast aluminum flexibly deals with changes in organization or in office automation systems.*

*City Hall Tower I houses the governor's*

*secretariat and major administrative departments. On the ninth and eighth floors there is the Tokyo Metropolitan Disaster Prevention Center which collects and distributes information by means of parabola antennas attached to the cylinder on the top of the building. At the center of the seventh floor plan is located a multi-purpose hall, on both sides of which are a special conference room and a major conference room for council meetings. On the side facing the park, there are conference rooms, and on the side facing the Citizen's Plaza, there are the Governor's office, secretariat and meeting rooms.*

*As part of the administrative services for the citizens of Tokyo, there are citizens' counseling rooms and an administrative information center on the third floor. Information corners are provided on the first and second floors to introduce government policies through exhibitions, multi-screen displays and data terminals. This space is symbolic as it expresses the spatial relation among Tower I, Tower II and the Assembly Hall and promotes the image of the openness of the City Hall.*

*As in Tower I, in Tower II, the first and second floors serve as the administrative information center and the temporary location for receiving and publishing the results of various examinations.*







# Istituto Nazionale di Urbanistica

## Urbanistica INFORMAZIONI

Direttore: il Presidente dell'Inu. Direttore responsabile: Pier Luigi Paolillo.

Pagine: 96-112, illustrazioni b/n. Un fascicolo: L. 14.000.

Abbonamento (sei numeri): L. 70.000. Estero: Lire italiane 140.000.

Rivista bimestrale di informazione e dibattito sull'attualità. In Italia è l'unico osservatorio permanente sulla pianificazione urbanistica e territoriale. Indispensabile strumento di lavoro per amministratori e funzionari pubblici, professionisti, ricercatori, studenti.

Dal gennaio 1994 si presenta in una nuova veste grafica strutturata in sei sezioni: *Vicende urbanistiche, Istituzioni e leggi, Argomenti e confronti, Ricerche, L'Inu, Segnalazioni.*

## URBANISTICA

Direttore: il Presidente dell'Inu. Direttore responsabile: Patrizia Gabellini.

Pagine: 160 ca., ampiamente illustrata a colori e in b/n. Un fascicolo: L. 60.000.

Abbonamento (due numeri): L. 95.000. Estero: Lire italiane 190.000.

Rivista semestrale di documentazione e riflessione, costituisce un riferimento per la cultura professionale, accademica e amministrativa. Nota a livello internazionale, riporta abstract in inglese degli articoli più significativi.

La nuova serie, inaugurata nel 1994 con il n. 102, è strutturata in quattro sezioni: *Piani-Progetti-Politiche, Osservatorio, Archivio, Letture.*

## Urbanistica QUADERNI

Direttore: il Presidente dell'Inu. Direttore responsabile: Massimo Olivieri.

Pagine 150-300, illustrazioni b/n e colori, prezzo variabile.

Nuova serie inaugurata nel 1995 di pubblicazioni monografiche non periodiche raccolte in quattro collane: *Attività Inu, Atti di pianificazione, Ricerca, Antologia.*

Nel 1995 sono usciti sette Quaderni dedicati ai seguenti temi: Il progetto preliminare del Prg di Reggio Emilia; Bonifica, riconversione e valorizzazione ambientale del bacino dei fiumi Lambro, Seveso e Olona; Pianificazione territoriale e urbanistica nel Friuli-Venezia Giulia; La pianificazione di area vasta: paesaggi storici e nuove reti di città; I piani infraregionali nel processo di pianificazione; La proposta dell'Inu per la legislazione urbanistica a partire dalla formazione della legge nel 1942; Prospettive perequative per un nuovo regime immobiliare e per la riforma urbanistica.

**INU**  
**Edizioni**  
**srl**

Per informazioni o per richiedere il catalogo delle pubblicazioni dell'Inu compilare il coupon e inviarlo a:

INU Edizioni srl, Via Santa Caterina da Siena 46 - 00186 Roma.

Tel. 06/6798121, fax 06/6780929, internet home page:

HTTP:\\WWW1.IOL.IT\\LAVORO\\INU

e-mail inu@iol.it

Nome.....Cognome.....

Via.....Cap.....Città.....Prov.....

Telefono.....Fax.....e-mail.....

Professione.....P. Iva.....

TORINO, LINGOTTO FIERE 6-9 NOVEMBRE 1996



# Viabilità

Mostra convegno sulla viabilità e manutenzione stradale



**Lingotto Fiere**

in collaborazione con la rivista

**le Strade**

Il 6 novembre si terrà un convegno in tema di sicurezza stradale con la partecipazione del Ministero dei Lavori Pubblici e il 6/7/8 novembre un seminario promosso da AIPCR e IRF dal titolo "Verso una maggiore unità della rete europea?"



**Viabilità**

ORGANIZZAZIONE:

Expo 2000 S.p.A. via Nizza, 294 10126 Torino  
Tel. 011/6644111 Fax 011/6646642 E-mail: ind@lingottofiere.it

Desidero ricevere maggiori informazioni per:

esporre alla Manifestazione  partecipare ai Convegni

Nome .....

Cognome .....

Azienda .....

Indirizzo .....

Telefono ..... Fax .....

CAP ..... Città .....

**I principali corsi della sessione  
settembre - dicembre**



**Perfezioniamoci!**

RIMINI	CORSI	RELATORI
24, 25, 26 settembre	La microzona catastale, la formazione delle tariffe d'estimo e la determinazione della rendita catastale	<b>Gianfranco Amendola</b> , <i>Magistrato.</i> <b>Roberto Maria Brioli</b> , <i>Capo Servizio Studi e normative catastali del Ministero delle Finanze.</i> <b>Silvio Campana</b> , <i>già Dirigente dell'Ufficio legale del Comune di Riccione.</i>
1, 2, 3 ottobre	Il controllo delle costruzioni: abitabilità e repressione degli abusi	<b>Mauro Ciani</b> , <i>esperto in materia di opere pubbliche.</i>
9, 10, 11 ottobre	L'espropriazione per pubblica utilità	<b>Antonino Cimellaro</b> , <i>Consulente legale in materia di espropriazione ed occupazione.</i>
5, 6, 7 novembre	La stima dei fabbricati e delle aree edificabili	<b>Flavio Coato</b> , <i>Medico del lavoro, Azienda USL di Bussolengo.</i>
26, 27, 28 novembre	Lo smaltimento dei rifiuti speciali	<b>Alberto Costantini</b> , <i>esperto in materia di opere pubbliche.</i>
27, 28, 29 novembre	La costruzione e la tutela delle strade e della segnaletica stradale alla luce del nuovo codice della strada e successivi decreti attuativi	<b>Ermete Dalprato</b> , <i>Coordinatore del Dipartimento Territorio del Comune di Rimini.</i> <b>Paolo Dell'Anno</b> , <i>Docente della Scuola superiore di Pubblica Amministrazione.</i>
5, 6 dicembre	Il responsabile del procedimento amministrativo: poteri e responsabilità	<b>Stefano De Marinis</b> , <i>esperto in materia di contrattualistica pubblica.</i> <b>Giuseppe Farneti</b> , <i>Ordinario di Ragioneria, Università di Bologna.</i>
5, 6 dicembre	La prevenzione e la sicurezza nei cantieri: l'applicazione della Direttiva europea n. 57/92	<b>Graziano Frigeri</b> , <i>Direttore del Distretto di Parma Città - Azienda USL di Parma.</i> <b>Potito L. Jascione</b> , <i>già Segretario della Commissione Interministeriale per la riforma del codice della strada.</i>
10, 11, 12, 13 dicembre	Disciplina e problematiche degli appalti di opere pubbliche 2° modulo La fase esecutiva e la gestione del contratto	<b>Corrado Loschiavo</b> , <i>Funziario tecnico del Ministero dei Lavori Pubblici.</i> <b>Guido Mancini</b> , <i>esperto in materia di opere pubbliche.</i>
10, 11, 12 dicembre	La gestione del patrimonio degli Enti Locali	<b>Alberico Marracino</b> , <i>esperto in materia di opere pubbliche.</i> <b>Francesco Mazziotta</b> , <i>Funziario tecnico del Ministero dei Lavori Pubblici.</i>

**I corsi CISEL sono a numero chiuso**  
chiedete i programmi dettagliati  
e prenotate la partecipazione  
telefonando alla Segreteria corsi 0541/54125  
8.30 - 13.00 e 14.00 - 17.30

**CISEL**  
Viale Vespucci, 12  
47037 Rimini  
Tel. 0541/54125  
Telefax 0541/56058

Società del Gruppo Maggioli

# DIAMO ENERGIA A CHI SI OCCUPA DI EDILIZIA E AMBIENTE.



**A TORINO DAL 4 AL 7 DICEMBRE 1996 I PROFESSIONISTI DI AMBIENTE,  
ENERGIA E MANUTENZIONE EDILIZIA SI INCONTRANO AL LINGOTTO.**

Due manifestazioni per una panoramica completa su materiali e tecnologie nel campo dell'energia e dell'ambiente, del recupero e della manutenzione edilizia. I professionisti del settore - attraverso quattro giorni di convegni, dibattiti e corsi di aggiornamento professionale - potranno documentarsi, confrontarsi e affrontare in modo nuovo le tematiche della trasformazione urbana, del rapporto fra ambiente costruito e ambiente naturale, delle nuove strategie energetiche e ambientali.

**RESTRUCTURA**

SALONE DEL RECUPERO  
E MANUTENZIONE EDILIZIA

**energia ambiente**

MOSTRA CONGRESSO SULLE TECNOLOGIE  
ENERGETICHE E AMBIENTALI

**4-5 DICEMBRE 1996**

**CONVEGNO INTERNAZIONALE  
RECUPERARE LA CITTÀ**

CON IL PATROCINIO DEL MINISTERO DELL'AMBIENTE E  
DEL MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI

**6-7 DICEMBRE 1996**

**CORSI DI AGGIORNAMENTO  
PROFESSIONALE**

ORGANIZZATI DAL COREP - POLITECNICO DI TORINO

- Patologie edilizie e manutenzione edilizia.
- Tecnica e tecnologie nel recupero del costruito storico.
- Prodotti edili e tecniche per la costruzione di edifici sani.
- Ecoaudit, ecolabel, ecobilanci.
- Qualità degli ambienti di lavoro.

Inviare a mezzo posta o fax il coupon a:  
Expo 2000 S.p.A., via Nizza 294 - 10126 Torino - fax 011/664.6642  
L'ingresso a **Restructura - Energia e Ambiente** è riservato agli operatori professionali.

Azienda .....  
Nome .....  
Cognome .....  
Indirizzo .....  
Telefono ..... Fax .....  
CAP ..... Città ..... Nazione .....

Desidero ricevere, senza impegno:

- L'invito per visitare le manifestazioni
- Informazioni sul convegno internazionale
- Informazioni sui corsi di aggiornamento professionale

**Lingotto Fiere**

Organizzazione: Expo 2000 S.p.A. - via Nizza, 294 - 10126 Torino - Tel. 011/664.4111 - Fax 011/664.6642  
Internet: ind@lingottofiere.it - Luogo di svolgimento: Lingotto Fiere - via Nizza, 294 - 10126 Torino

L  
G  
O  
T  
T  
O

# Periodici MAGGIOLI

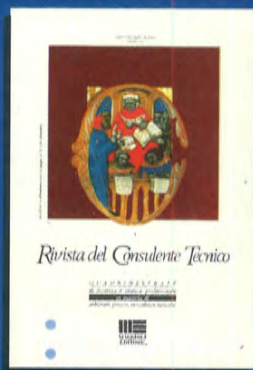
*per i professionisti tecnici*

Una risposta puntuale alle diverse esigenze derivanti dall'attività quotidiana

Dal professionista all'amministratore pubblico, l'edilizia e l'urbanistica al primo posto.



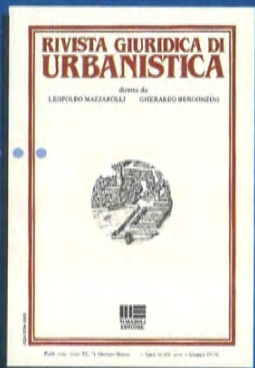
La più autorevole raccolta di consulenze e perizie.



L'informazione completa dei massimi Istituti Giuridici.

di Architetti, Ingegneri e Geometri, e di tutti coloro che svolgono la loro

Pianificazione territoriale e pubblica amministrazione. Le leggi.



Il prezzario per formulare preventivi validi in tutto il territorio nazionale.



La risposta tecnica alla crescente domanda di qualità del progetto.

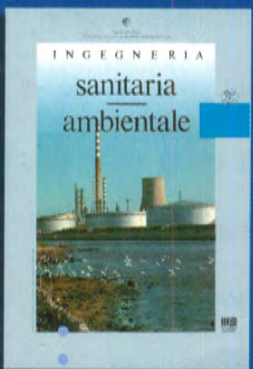
La possibilità di intervenire su progetti già realizzati.

attività nei settori dell'edilizia, dell'urbanistica, dell'ambiente e del territorio,

La rivista per amministratori, proprietari e tecnici del settore casa.



La ricerca scientifica in tema di ambiente.



Dentro la questione ambiente.

**MAGGIOLI  
EDITORE**

sia nel settore privato e libero professionale che all'interno degli Enti locali.

Le riviste sono disponibili nei punti vendita Maggioli Ufficio e nelle migliori librerie

Numero Verde  
**167-846061**

Divisione Periodici

*Massetto Record per  
l'urbanistica.*  
**Conosciamo la via  
che unisce la città  
ai suoi abitanti.**



Massetto Record rende la città più bella, così chi ci abita la ama di più. Massetti con aggregati naturali e selezionati: quarzi, porfidi, graniti, basalti. Studiati e lavorati tenendo conto dell'impatto ambientale e del contesto storico, artistico

e architettonico in cui andranno inseriti. Prodotti sicuri, con alto livello di antiscivolosità, nati da una ricerca che ha prodotto anche le speciali pavimentazioni per l'orientamento dei non vedenti. Così tutti capiranno cosa vuol dire il Marchio di Qualità Totale e Garanzia Record.

 **RECORD**

*Grandi opere pavimentarie*

Record S.p.A. - Pavimentazioni, Recinzioni, Arredo urbano.  
27029 Vigevano (PV) - Tel. 0381/344.144 - Fax 0381/344.745



# MATTONFORTE® RDB

## FA L'ITALIA PIU' BELLA



Vero!  
Cotto. →



### CALORE E NATURA NEI PAVIMENTI ESTERNI CON AUTOBLOCCANTI IN COTTO

Nel campo dell'arredo urbano il cotto con il suo calore e la sua origine completamente naturale, riscopre un rinnovato impiego nelle pavimentazioni esterne, frutto di una accresciuta sensibilità ambientale. Il Mattonforte RDB, l'autobloccante in cotto da posarsi su letto di sabbia, è la risposta più nuova e nello stesso tempo più tradizionale

per valorizzare un'area o un ambiente esterno: i selciati di centri storici, le pavimentazioni di viali, piazze, marciapiedi e giardini. Con possibilità di varianti di tessitura e cromatiche consentite dai disegni superficiali e dalle variazioni di colore.

Per ricevere il Catalogo Generale o ulteriori informazioni spedite subito la cartolina.

esponiamo  
al SAIE 96

Bologna 16-20 ottobre  
Pad. 28-Stand A128-B85

**RDB**  
IL MATTONE ESTETICO

29010 Pontenure (PC) - Tel. 0523/5181 - Fax 0523/518340  
84022 Campagna (SA) - Tel. 0828/45948 - Fax 0828/45655