

paesaggio urbano

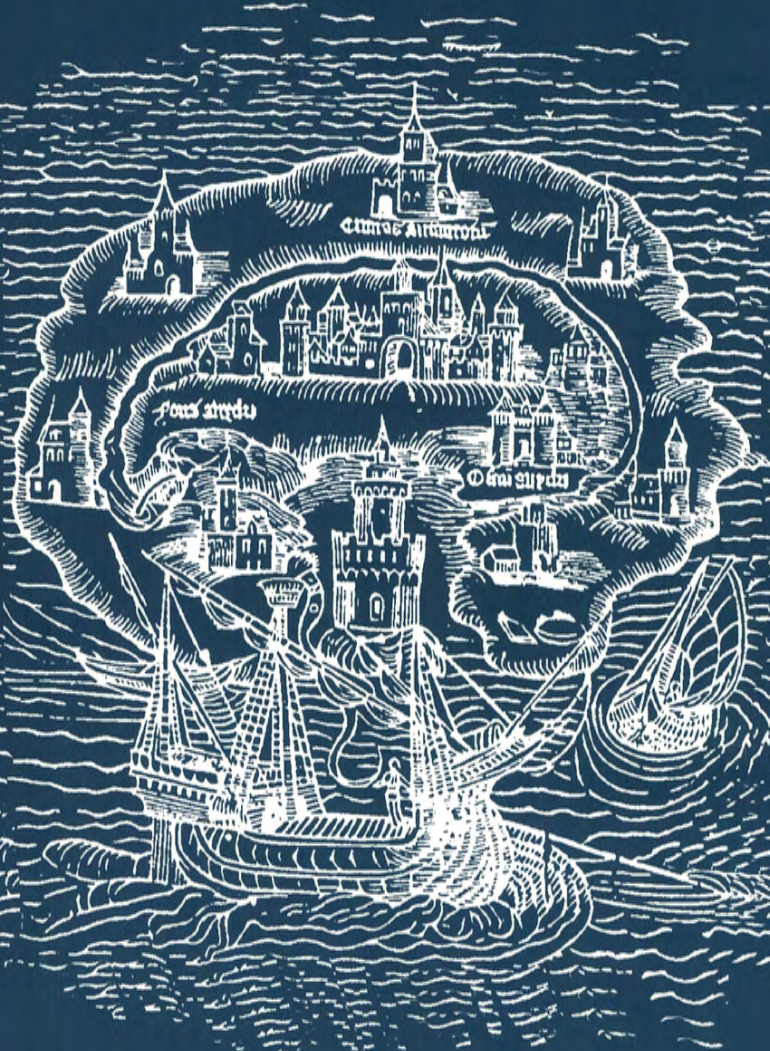
dossier di cultura e progetto della città

Città, utopia, progettualità: bilancio del XX secolo
City, Utopia and nature of the plan. An assessment of the XX century.

HOLLEIN / ANDO / PEICHL / ISOZAKI
MEIER / EISENMAN / LIVESEY

4-5 '97

luglio
ottobre



GUIDE DI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA


■ La collana, diretta da Pietromaria Davoli e Andrea Rinaldi, contiene **saggi critici per comprendere** la trasformazione della città contemporanea e le **cartine per raggiungere** le opere analizzate.

1 Barcellona

82 OPERE ANALIZZATE



A cura di
Roberta Casarini
Pietromaria Davoli
Emilia Lampanti
Andrea Rinaldi

 **3 itinerari**
spazi aperti
architettura contemporanea
olimpiadi 1992



2 Amsterdam

66 OPERE ANALIZZATE



A cura di
Alessandro Gaiani

4 itinerari

- 1 Architettura moderna
- 2 Nuove espansioni
- 3 I piani di riuso urbano
- 4 Architetture all'interno della città



Il percorso della collana prosegue per:

3 Berlino 4 Basilea 5 Londra 6 Vienna

■ Per informazioni e prenotazioni rivolgersi alle migliori librerie o direttamente alla Maggioli Editore tel. 0541- 626727, fax. 0541- 622060 anche tramite e-mail: maggioli@iper.net


**MAGGIOLI
EDITORE**

paesaggio urbano

dossier
di cultura e progetto
della città


MAGGIOLI
EDITORE

Direttore responsabile

Amalia Maggioli

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

Ann Marie Svensson

Registrazione presso il tribunale
di Rimini al n. 2/92 del 25.2.1992**Pubblicità****PUBLIMAGGIOLI**Divisione pubblicità di Maggioli Editore s.p.a.
47822 Santarcangelo di Romagna, Via del Carpino, 8/10
Tel. 0541/229439-228676 - fax 0541/262036**Amministrazione e diffusione**Maggioli Editore
Casella Postale 290, 47900 Rimini - tel. 0541/626777
Divisione periodici - tel. 0541/628666 - fax 0541/624457
e-mail:periodici@iper.net**Condizioni di abbonamento**

La quota di abbonamento alla Rivista per il 1998 è di L. 195.000 da versare sul c.c. postale n. 12162475 intestato a Maggioli Editore - Divisione Periodici - Rimini. La rivista è disponibile nelle migliori librerie. Canone promozionale per privati e liberi professionisti L. 164.000. Il prezzo di ciascun fascicolo compreso nell'abbonamento è di L. 26.000. 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 di 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**paesaggio urbano ringrazia**Tadao Ando, Peter Eisenman,
Arata Isozaki, Hans Hollein,
Robert Livesey, Richard Meier,
Gustav Peichl, per la preziosa
collaborazione e per il materiale
inviato che ha consentito l'allestimento
di questo numero della rivista**Hanno collaborato a questo numero:**Valerio Casali
*Architetto in Roma*Silvio Cassarà
*Architetto in Bologna, Professore a contratto di Storia della Tecnica dell'Architettura
presso la Facoltà di Ingegneria di Bologna*Maurizio Castelvetro
*Architetto in Cattolica*Vita Fortunati
*Professore di Lingua e Letteratura Inglese e Preside della Facoltà di Lingue e
Letterature straniere moderne presso l'Università di Bologna*Francesca Franchini
*Ingegnere Architetto, Ricercatrice presso la Facoltà di Ingegneria di Padova*Giuliano Gresleri
*Professore di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica presso la Facoltà di
Ingegneria di Bologna*Gianni Pettina
*Professore di Storia dell'Architettura Contemporanea presso la Facoltà di
Architettura di Firenze*Piera Treu
*Ricercatrice presso la Facoltà di Ingegneria di Padova*Collaborazione redazionale
Nicola MarzotTraduzioni e abstracts in inglese:
Luisa PeceIn copertina:
Elaborazione grafica dell'incisione
dall'Utopia di Tommaso Moro,
edizione del 1516
**MAGGIOLI
EDITORE**

ASSOCIATO A:

A.N.E.S.ASSOCIAZIONE NAZIONALE
EDITORIA PERIODICA SPECIALIZZATA

CONFINDUSTRIA

paesaggio urbano

4-5/'97

Città, utopia, progettualità: bilancio del XX secolo

*City, Utopia and nature of the plan.
An assessment of the XX century*



Perché Utopia-Progettualità

Pierluigi Giordani 4

La Città di tre milioni di abitanti,
la "fontana della vita" e la Città internazionale
della Pace e del Lavoro intellettuale

Giuliano Gresleri 8

La città futurista
di Filippo Tommaso Marinetti.

Francesca Franchini, Maurizio Castelvetro 22

Frank Lloyd Wright e l'Utopia plausibile

Silvio Cassarà 28

Chandigarh, realtà di un'utopia

Valerio Casali 32

Gli anni Sessanta:
l'ultima ricostruzione dell'universo

Gianni Pettena 40

Utopia ecologica

Piera Treu 50

La parabola dell'Utopia nel Novecento

Vita Fortunati 53

L'insoddisfazione della realtà:
percorsi dell'immaginario nell'urbanistica
del XX secolo

Pierluigi Giordani 58

HOLLEIN

Interbank Financial Center a Lima, Perù.

Hans Hollein 74

ANDO

Scuola per Infermieri, Arte e Scienza a Hyogo,
Giappone

Tadao Ando 84

PEICHL

Palazzo Tergesteo a Mare, Trieste

Gustav Peichl, Franco Fonatti 92

ISOZAKI

Museo Domus a La Coruña, Spagna
e Museo di arte contemporanea a Nagi, Giappone

Arata Isozaki & Associates 102

MEIER

Museo della Radio e della Televisione
a Beverly Hills, California

Richard Meier & Partners 112

EISENMAN

Una chiesa per il Duemila a Roma

Eisenman Architects 120

LIVESEY

Centro Accademico Harold M. Nestor
a Columbus, Ohio

Robert Livesey per NBBJ 128

RECENSIONI

La speranza dell'utopia nel governo del territorio.

Nicola Marzot 136

Presenze utopiche nell'organizzazione del territorio in Italia.

Nicola Marzot 137

LE AZIENDE INFORMANO 141



Perché *Utopia-Progettualità*

Pierluigi Giordani

Oggetto del numero è un bilancio – necessariamente breve e incompleto – del binomio “utopia-progettualità” nell’organizzazione del territorio del XX secolo.

Con l’avvertenza che, nella transizione al terzo millennio – morta l’utopia (o, quantomeno, ibernata) – persiste la sola progettualità, deprivata da metanarrazioni e/o interpretazioni di quadri di vita, circoscritta all’oggetto; in conformità agli attuali paradigmi epocali della complessità, dell’incertezza, della frammentazione, della razionalità plurivoca.

L’ottica del bilancio, pur proponendosi un percorso critico duale, prende atto che il binomio utopia-progettualità si è estinto nel dopoguerra; nel presente (anche nella città e nell’oggetto architettonico) prevale la “ricerca senza fine”, testimonianza di un futuro imprevedibile e imprevedibile.

The issue is devoted to a necessarily short and incomplete summary of the “utopia/planning” combination as far as the territory organization in the XXth century is concerned.

A warning, however, must be mentioned: in the transition to the third millennium – being utopia deceased (or, at least, hibernated) – planning alone remains, albeit deprived of meta-tales and/or reading of life scenarios limited to the object itself. All this complies with the present and topical paradigms of complexity, uncertainty, fragmentation of multifaceted rationality.

This summary pattern, while following a dual critical path, recognizes that the utopia/planning combination came to an end in the postwar period. Nowadays, in cities and in architectural objects as well, an “endless search” prevails, witnessing to an unforeseeable and unpredictable future.



Francisco Goya, Le "pitture nere"
della quinta del sordo,
Visione fantastica.

"... Verso la fine della sua vita, Goya presenta, in un quadro enigmatico, una visione fantastica. Al centro si trovano due personaggi volanti che evadono dalla terra e si dirigono verso una città i cui vaghi contorni, si direbbe un miraggio, si profilano su un alto e lontano sperone roccioso. Questi uomini volanti non riusciranno a raggiungere la città che essi sognano. Sono colpiti, in pieno volo, da proiettili tirati dal basso, da quella terra che vogliono sfuggire e ove gli uomini si uccidono fra loro ..."
(da Bronislaw Baczko, *L'utopia*)

Siamo quotidianamente aggrediti dai conti alla rovescia: l'incubo del '99 (Maastricht), la svolta del duemila, etc.

Anche se è del tutto naturale che alla fine aritmetica di un secolo si moltiplichino i bilanci, si è messo in moto un singolare millenarismo politico-economico, in cui il mercato dell'evocazione retorica sfrutta ogni occasione per rifilarci sermoni della più svariata natura.

A ben pensarci il passaggio non è niente, un "Capo Horn" virtuale. Non si tratta della conclusione di un'epoca (da ricercarsi semmai nel dopoguerra), ma, qualora si sia consapevoli dell'attuale, di un capodanno come tutti gli altri, una fine e un inizio, con attese contraddittorie (la speranza di un inverosimile meglio che si scontra con il timore di un probabile peggio); in breve, una circostanza in cui è d'uso brindare con una coppa di champagne.

Non deve quindi trarre in inganno l'esperimento di bilancio oggetto di que-

sto numero di *Paesaggio Urbano*; siamo del tutto allergici al coro, non nutriamo alcuna simpatia per le concelebrazioni, non siamo in attesa di nessun Godot. L'obiettivo è limitato; diretto – e qui non possiamo negare l'occasione del riepilogo offertaci dalla fine del secolo – al chiarirci (e chiarire) l'interfaccia utopia – progettualità (nei limiti di una *vulgata*, di uno schema interpretativo) nella organizzazione del territorio (e/o, in mancanza, nel residuale oggetto architettonico).

Abbiamo circoscritto l'approccio (asistematico e per nulla esaustivo) all'ambito anzidetto in quanto non era possibile richiamare convenientemente (e sarebbe stato manifestamente delucidativo dell'argomento esaminato) i vasti orizzonti contestuali, paradigmatico-epocali (per usare il termine di Ernst Nolte), le scene teoriche compatte scandite nel tempo da quadri concettuali. Un tema (il binomio *Utopia-Progettualità* forse emarginato e/o

almeno insufficientemente esplorato nella storiografia specialistica (utopica e/o architettonico-urbanistica).

Due termini (talvolta) pressoché equivalenti, suscettibili, comunque, di reciproco intreccio. Vediamone il perché.

Secondo Raymond Ruyer l'utopia è un "esercizio mentale sui possibili laterali", un processo dettato dalla insoddisfazione nei confronti della realtà (é della natura umana "desiderare di essere diversi da ciò che si è", diceva Tiphaigne De la Roche), accompagnato, per solito, da un progetto di trasformazione della realtà stessa (un "messaggio della bottiglia"!). La trasformazione è trascrizione dell'immaginario individuale che addiziona sovente a contenuti politici, economici, sociali etc., un quadro organizzato di città.

L'esperienza (anche di questo secolo) ci insegna che i contenuti utopici (attributi del *buon luogo*) – qualora attuati – risultano ineluttabilmente distopici (ossia riflet-



Incisione dall'*Utopia* di Tommaso Moro (Basilea 1517). L'isola di Utopia (luogo che non esiste) solcata dal fiume Anidro (senz'acqua), sulla cui sponda sorge la capitale Amaurota (la città oscura); l'istmo che collegava Utopia alla terraferma è stato tagliato da Utopo, fondatore della città ideale.

tono un *cattivo luogo*); le ideologie ("media" utopici) antisistema, realizzate in questo secolo (i fascismi, il comunismo), hanno offerto infatti alle folle – sostituendo le lusinghe escatologiche con i *gulag* e i *lager* – dei mostruosi "assoluti degni del loro nulla" (E.M. Cioran). Apprezziamo dunque, come è giusto, il *non luogo* e fuggiamo dal *buon luogo*!

Diverso è il caso della *rappresentazione*, del messaggio progettuale fisico (anch'esso, in genere, non privo di valenze utopiche), in cui l'interpretazione "altra" (dell'uomo e del suo quadro di vita), viene inevitabilmente adattata – nel "rapporto" con la realtà – al preesistente, con un compromesso rispetto all'immagine della città sognata.

Nella prima metà del XX secolo la più concreta proposta utopico-progettuale, nell'organizzazione del territorio è, senza ombra di dubbio, compatibile al sistema; si chiama *razionalismo* e si propone un ordine fisico ritenuto congruo alle attese della maturità dell'industriale.

Un "ordine" in cui – sia pure con tensioni e conflitti – convivono, come nella *città ideale* rinascimentale, utopia e progettualità: una mediazione in cui il rapporto fra i termini anzidetti presenta espressioni unitarie (ed è l'eccezione) e/o slabbrate (ed è la regola).

Il "punto di contatto" (v. Kruff) con la realtà è consentito dalla sincronia fra l'ordine proposto e i paradigmi epocali (ereditati dall'ottocento) della certezza e del progresso (elementi comuni – nei confronti delle metanarrazioni – al sistema e all'antisistema).

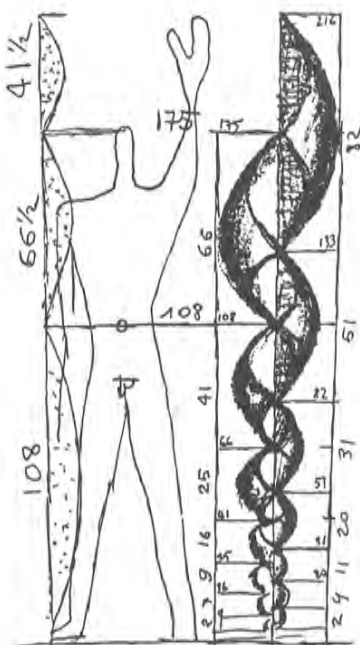
Con la metà del secolo (la datazione è ovviamente indicativa) si verifica una profonda svolta.

L'utopia dei contenuti (tradotta in realtà nelle distopie antisistema) agonizza, si dissolve gradualmente la certezza, il mito delle "magnifiche sorti e progressive" ha sempre meno rilievo; scomparse le alternative dei "fascismi", l'ideologia residua (defunta, ufficialmente, nell'Ottantanove con la caduta del muro di Berlino) appalesa i sintomi del "male oscuro" che avrà un sintomo iniziale nel Sessantotto (contributivo non poco, ad accentuare il declino, anziché la rianimazione dello pseudo paradiso perduto), cui altri ne seguiranno, successivamente.

Nell'organizzazione della città si rivela, gradualmente, l'eclisse del razionalismo (che si avvia ad una svolta di non ritorno), in relazione al diverso quadro sociale, economico, tecnologico e culturale prodotto dalle profonde modificazioni verificatesi e dei conseguenti nuovi paradigmi epocali emergenti.

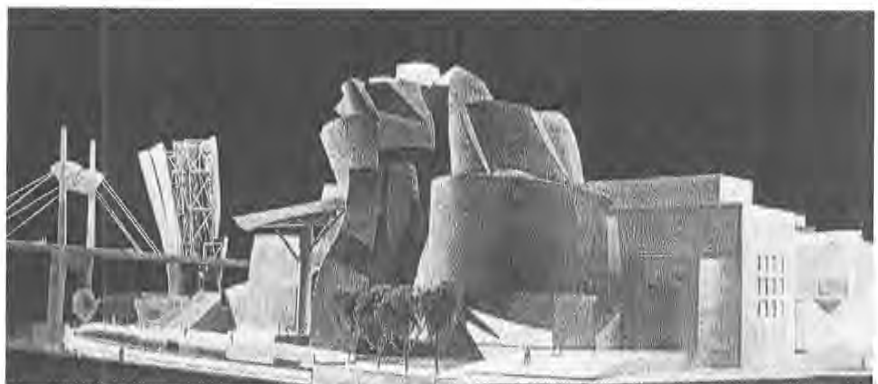
Viene tentata, nel dopoguerra, attraverso il *planning*, espressione tecnocratica dell'ideologia di piano (in versione "Readers digest" nel nostro paese), una terapia *in extremis*; nel contempo si riproduce l'immaginario morfologico – a diverse scale (oggetto architettonico, composizione urbana, assetto territoriale), fortemente tecnologizzato; da ritenersi, nella città e nel territorio, manifestazione epigonica del binomio utopia-progettualità, in continuità alla tradizione del moderno (*planning* e *visionnaires* eleggono a riferimento i costrutti della certezza e del progresso). Oppure anticipazione.

In margine al terzo millennio appare ingenua e/o infantile ogni divagazione sull'"età dell'oro". Le utopie sono morte trascinandolo nel nulla il *sottoprodotto* (come lo chiama Cioran), gelido e feroce, delle



"Modulor" di Le Corbusier

A destra: F. Gebry, plastico del Museo Guggenheim di Bilbao



ideologie; che non trovano più credito, nemmeno presso gli intellettuali "organici" che – forse per colpa del "destino", (a detta di un *guru* che se ne intende quale N. Bobbio) – sono vivi e vegeti anche se "travestiti". Gli squalidi *regni della felicità* soffocati (vedi J. Feist) dal *terrore della virtù* sono in caduta libera; il sonno della ragione non produce più mostri (di questo genere).

Col *transito* dell'utopia (e dell'ideologia) abbiamo assistito alle esequie della progettualità messianica, del profetismo fondato – oltreché su un messaggio morfologico e percettivo – su un "progetto di società" che presume l'esistenza, nel "pubblico", di *menti sovrane*, un paradosso, una aporia intellettuale (nella attuale condizione epocale). Al presente, nella città e nel territorio, sembrano infatti legittime soltanto opzioni basate sull'incertezza, sulla razionalità plurivoca, sul plurilinguismo e via seguitando (ma non si ravvisa indispensabile, per fortuna, la "debolezza").

Proliferano i *post*, in particolare l'attuale condizione contraddistinta da radicali cambiamenti (nel sociale, nell'economico, nel politico, nel tecnologico, etc.) anche rispetto al dopoguerra (e agli stessi anni Sessanta-Settanta), viene denominata *postmoderna* e/o *postindustriale* (ma è del tutto legittimo considerarla come la più recente metamorfosi del moderno), risultando caratterizzata da *paradigmi* diversi rispetto ai costrutti della maturità industriale. L'incertezza ha preso il posto della certezza, la complessità ha sgretolato il progresso, la frammentazione si è sostituita alle metanarrazioni, l'eterogeneità all'omogeneità, l'indeterminazione alla stabilità, la "ricerca senza fine" (v. Karl Popper) ai riferimenti fondativi etc.. In particolare i nuovi e preminenti paradigmi della complessità e dell'incertezza si intrecciano in un inedito tessuto trasversale, indirizzando (vedi, al proposito, Edgar Morin) – complice l'informazione – verso un metodo fondato sull'affascinante crepuscolo della probabilità che "richiede di pensare senza mai chiudere i concetti, di spezzare le sfere chiuse, di ristabilire le articolazioni fra ciò che è disgiunto, di sforzarsi di comprendere la multidimensionalità, di pensare con la singolarità, con la località, con la temporalità, di non dimenticare mai le totalità integratrici".

Nel versante utopico (ripetiamo defunto) dei contenuti, il postmoderno può ri-

conoscersi nei demistificatori del "genere", in chi ha chiaramente individuato nella *nuova terra*, il *nuovo inferno*; da Bernard de Mandeville (l'autore della "Fable of the bees") ad Adam Smith, da Jonathan Swift a George Orwell, da Eugenij Zamjatin all'Jünger di "Eumeswil", da K. Popper a E.M. Cioran etc.

Nella rappresentazione fisica – così come nei contenuti – l'"information society" reclama la *città aperta*, la dismissione dell'anacronismo conservatore (costruttivista) della "città chiusa" (tuttora in essere), difeso dai *rentiers* delle idee ricevute (e ritenuto, con le dovute prese di distanza, *politically correct* dagli "integrati post-organici"). Con particolare riguardo alla fauna nostrana (protetta, ancorché non in estinzione), si va dai polverosi "sacerdoti dell'eliminazione della rendita urbana e del primato dell'intervento pubblico diretto" (vedi la nota di Stanghellini ne "Il sole-24 ore"), ai salmodianti eclettici nipotini – nell'oggetto architettonico – degli immarcescibili Bouvard e Pécuchet.

Dobbiamo confessare la nostra scarsa curiosità nei confronti degli ectoplasmici.

Ci interessa – al contrario – la ricerca intesa a interpretare, interattivamente, nella città, gli attuali paradigmi, l'intelligenza del rapporto fra la rappresentazione e il sistema di mercato (imperfetto, ma certamente il migliore – vale il discorso della democrazia – dei sistemi possibili; al di fuori c'è soltanto la negazione dell'economia e della libertà), l'uso *modesto* del politico, il rifiuto inequivoco verso una rassicurante – e impossibile – *ipocomplexità* (v. J. Habermas), sbandierata da un arcadico ecologismo.

In particolare, in merito all'oggetto architettonico, ci interessa una ricerca (parallela a quella nei confronti della città) che – data per scontata la mancanza di una casa comune – esalti l'indefinito, la rottura, l'eresia, la deroga, la divergenza. Una dimensione culturale anche apocalittica, priva di nostalgia per il *déjà vu* e per i cosiddetti paradisi perduti, coniugata al futuro. Diffidiamo dei "trasformismi", degli aggiornamenti neoliberalisti degli pseudo progressisti (sono a ieri officianti della città ingessata), siamo infastiditi – nell'oggetto architettonico – dell'onanismo praticato dai guardoni degli stilemi del passato. Confidiamo nel revisionismo, nella riconsiderazione degli eventi non più secondo retorici luoghi comuni, strumentalmente sacralizzati, ma

nel limpido "disincanto" weberiano; un modo di pensare ancora insufficientemente diffuso nella nostra critica urbanistica (nostalgica dell'*egemonia*?).

In chiusura di questo *secolo breve* – particolarmente nel nostro paese – c'è uno scarto irriducibile fra il *sapere* e il *potere* dominante e la realtà; non dobbiamo tuttavia lasciarci prendere dallo sconforto perché la storia del nostro paese comprova che – da sempre – siamo il regno degli ossimori, la prova documentale delle sintesi impossibili.

Si può sperare – almeno in prospettiva – in una "rivoluzione senza fede" (l'ipotesi di Cioran), in una *projecting age* (è una espressione di N. De Foe) creativa e coscientemente attuale? È possibile "non dormire più nella bara di un particolare sistema di idee" (Feyerabend)?

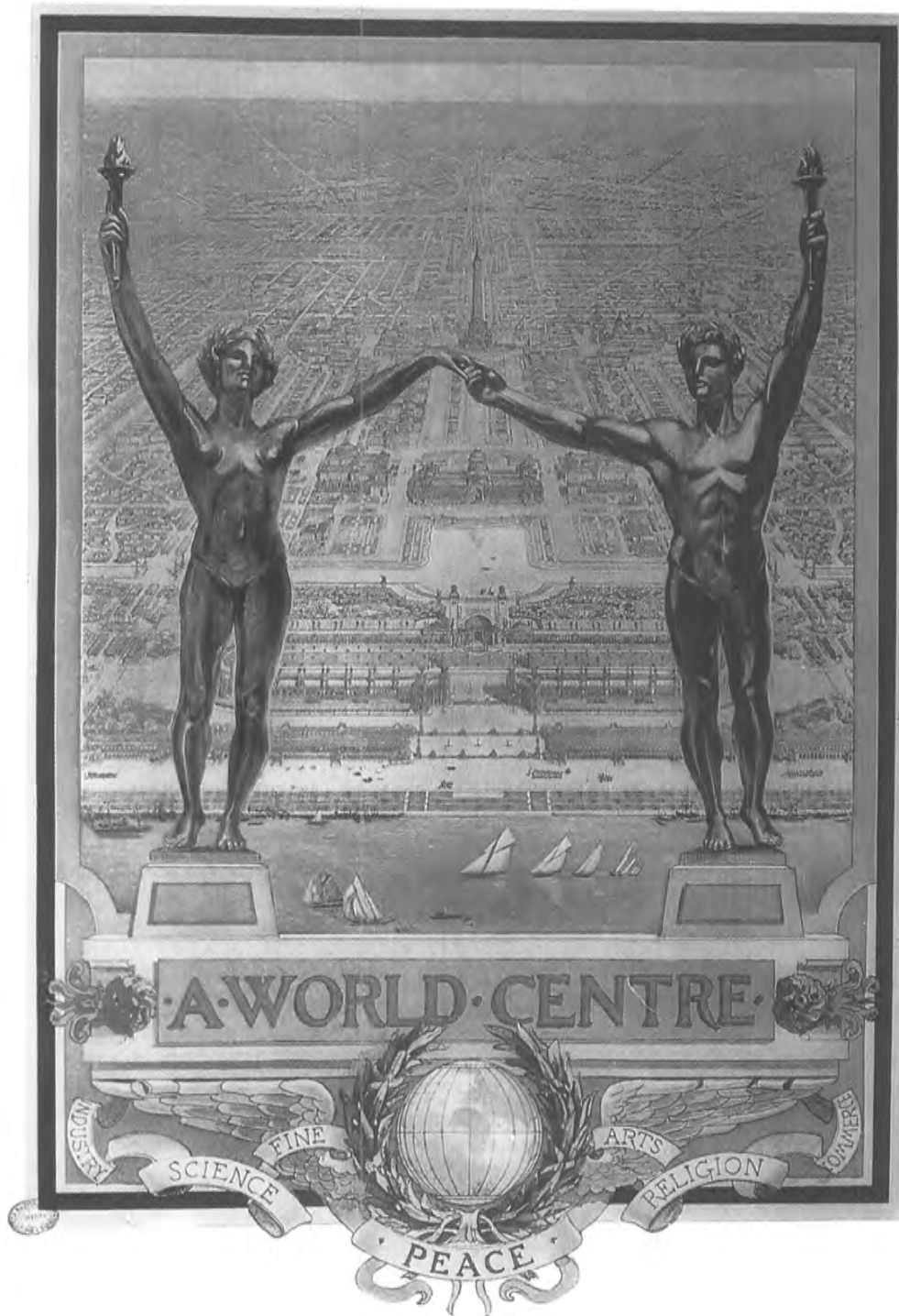
Forse sì; a condizione che i vecchi schematismi e gli stereotipi dell'ordine sancito vengano tolti di mezzo, siano sepolti da una risata.

La tendenza chiede – nel futuro – il narrare soggettivo, l'implosione (alla rovescia) del frammento, il potere come relazione (e non come proprietà), il *libertarianism* (ostile alle opzioni collettive). Una parte di questo numero mostra (nel frammento) alcune esperienze che sembrano dare "forma concreta all'orgoglio umano" (F. Nietzsche); non utopie, ma avventure intellettuali individuali private ("che non cessano di essere singolari anche se moltiplicate" direbbe Hanna Arendt) sensibili allo Zeitgeist della postmodernità, (*non più aut aut, ma et et*, dice M. Sinibaldi).

Possiamo immaginare – ed è un'ipotesi confortante – un cambiamento di carattere culturale (ma anche politico ed economico) che – con una perentoria operazione – sostituisca al vecchio regime una autentica condizione di libertà, in questo paese non a caso (direbbe H. Hollein), privo di *sensors*?

Possiamo non reputare una aporia una *rivoluzione conservatrice* (nel senso di E. Nolte, ma anche nell'"animus" di F. Von Hayeck e K. Popper), una *preserving revolution* (per usare una espressione di T.B. Macaulay) priva degli entusiasmi delle rivoluzioni "progressiste" (che potrebbero, più correttamente considerarsi "controrivoluzioni")?

Può questa prospettiva – senza ricadere nell'illusione del "buon luogo" – costituire un ragionevole sogno per il 2000?



Hendrik Andersen, Ernest Hébrard, frontespizio di International World Center, 1913.

Le statue dell'Uomo e della Donna, novelli Progenitori, reggono le fiaccole della Pace e fanno arco d'ingresso alla Città internazionale, il cui impianto è perfettamente visibile sullo sfondo.

Da questo disegno fu tratta la tavola a colori (cm 167x119) oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, inv. n. 292.

La Città di tre milioni di abitanti, “la fontana della vita” e la Città internazionale della Pace e del Lavoro intellettuale

Giuliano Gresleri

Nell'Album La Roche (Venezia, forse primavera-estate 1922), recentemente pubblicato dalla Fondation Le Corbusier per i tipi di Electa a cura di Stanislaus von Moos, otto pagine di appunti e disegni sono dedicati alle prime ipotesi di Le Corbusier per la “Città di 3 milioni di abitanti”. Contrariamente a quanto comunemente si crede, gli schizzi in questione (già noti da tempo) non sembrano attribuibili al soggiorno veneziano (allorché L.C. era intento ai suoi studi su Palladio) ma, piuttosto, al rientro di Le Corbusier a Parigi, quando il maestro completò l'album con note di varia natura.

In quei giorni Marcel Temporal, direttore del Salon d'Automne, gli chiese di progettare per l'Esposizione qualcosa di “urbanistico”, tipo una grande “fontana monumentale moderna”; è verosimile, quindi, che l'architetto abbia inteso non esporsi alla critica internazionale (com'egli racconta) con un progetto modesto ma con una proposta di radicale riforma urbana che riassume tutte le sue idee sull'alloggio moderno.

“Tradito” così l'incarico preparò a sue spese, col cugino Pierre Jeanneret – durante l'estate – autunno del '22 – gli elaborati della Cité. Questo saggio che ripercorre per sommi capi tale vicenda, cerca di mettere a confronto la proposta e il metodo di Le Corbusier con altre idee contemporanee.

Malgrado sia disponibile una imponente documentazione sulla Città Internazionale della Pace e del Lavoro intellettuale di Ernest Hébrard (1913), nessun confronto tra procedure tecniche ed intellettuali appartenenti a due ipotesi così diverse nella forma è mai stato tentato. Senza sostenere possibili collimazioni tra autonome operazioni che giungono a maturazione quasi contemporaneamente, il saggio si pone come tentativo per verificare un lavoro e per ricerche sulle quali stiamo ancora indagando.

The Fondation Le Corbusier-Electa recently published the Album La Roche (perhaps Spring-Summer 1922), edited by Stanislaus von Moos. Eight pages of notes and drawings are devoted to Le Corbusier's early reflections on the “3 Million People City”. Contrary to what is commonly thought, the sketches – well-known already – do not seem to refer to his stay in Venice, when Le Corbusier was studying Palladio. Rather, they might be ascribed to his return to Paris, when he completed the album with various notes. In that period, Marcel Temporal, the director of the Salon d'Automne, asked him for some “town-planning” items for the Expo, i.e. a large “modern monumental fountain”. Maybe the architect did not want international critics (as he himself tells) to view a modest project, but a proposal for a radical city reform summarizing his ideas on modern housing. Having thus “betrayed” his engagement, during the 1922 Summer-Fall he and his cousin Pierre Jeanneret drafted, at his own expense, the designs for La Cité. This essay traces the basic elements of the story and compares Le Corbusier's proposal and method with other contemporary ideas.

Although a large amount of literature is available on the Cité Internationale de la Paix et du Travail Intellectuel, by Ernest Hébrard (1913), nobody ever proposed a comparison between technical and intellectual procedures pertaining to two formally different hypotheses. The essay does not support any likely correspondence between autonomous actions achieving maturity in the same span of time. Instead, it is proposed as an attempt to assess an operation, in view of a research in progress.

Quale casa per quale città?

Nel tardo 1915, lavorando al progetto per il concorso del ponte di Butin a Ginevra, Le Corbusier utilizza palesi ricordi delle strutture romane della zona di Gard, nonché il ponte di Eiffel, osservati in quegli stessi mesi e riproposti, più tardi (assieme agli schizzi dei cahiers del 1911 per l'acquedotto di Valente a Bisanzio) in *Urbanisme*, ne *La Ville Radiense* e in *Une Maison, un Palais* (1). L'attenzione dell'architetto (che nel frattempo si è definitivamente trasferito a Parigi nel piccolo atelier di rue d'Astorg dove lavora col cugino Pierre) è orientata in

questo periodo sul problema dell'edilizia a basso costo e sulla “riforma urbana” (*La Ville Pilotis*, del 1915) seguendo un iter progettuale analogo a quello di altri esponenti delle generazioni che l'hanno preceduto (e riconoscendosi solo in esso), da Auguste Rey a Tony Garnier ai fratelli Perret. Nello stesso tempo cerca di aggiornare quanto può il proprio bagaglio tecnologico con una serie di indagini su elementi per la produzione industriale della cellula abitativa che brevetterà nel 1919. Tutte queste operazioni (sulle quali esiste ormai un'ampia bibliografia) serviranno soprattutto ad introdurlo (grazie anche alle conoscen-

ze del padre dell'amico pittore Ozenfant), nell'ambiente della grande industria, alla quale orienterà ogni sforzo propagandistico per il lancio delle sue idee. Risalgono a questo periodo gli studi sul modello “Dom-Ino”, sulle case in “gros-béton” per Troyes, e sul modello “Monol” indirizzati alla formulazione chiara, di un tipo standard applicabile, indifferentemente a tutto il tessuto della città moderna. Scrive a questo proposito qualche anno più tardi, quando i primi risultati possono essere confrontati tra loro: «La casa dell'uomo, attraverso gli anni e in ogni clima, è una organizzazione pura, così pura che ha sempre assunto il carattere di tipo, di un tipo che andando dalla baita al palazzo è unico nel corso di un'epoca, basato sulle stesse cause profonde della ragione e del sentimento. L'affermazione che la casa è un tipo merita di essere fatta in questo periodo di incoerenza in cui le scoperte successive, innumerevoli, rapide e a volte folgoranti del XIX e del XX secolo hanno sconvolto le fondamenta della società» (2). È interessante notare come Le Corbusier tende a rendere probanti le proprie osservazioni attraverso la ricerca di una continuità anche figurativa tra il “lavoro” e la “lezione della storia” leggenda nelle sue componenti sociali, politiche, economiche, esistenziali. L'architettura antica è cioè osservata quale esperienza “senza tempo” in grado di suggerire, (come volevano appunto sia Garnier che i Perret) che gli edifici “moderni” altro non sarebbero che il prolungamento di una esperienza pratica, immanente nella cultura del costruire e le cui stigme genealogiche si riscontrano immutabili sin dai tempi più antichi.

In questo caso le immagini scelte ad illustrare il passo citato vanno dalle Huttes Crannoges irlandesi, ai tipi fenicio-ciprioti dell'isola di Gozzo, alla baita alpina, al tipo egizio, alla casa bretone, assira, greca e pompeiana, per concludersi con la villa progettata per Paul Poiret sulla Costa Azzurra nel 1916 (3). Il tentativo dunque di stabilire, attraverso una sequenza continua di variazioni condotte sullo stesso tema, criteri che portino ad una produzione edilizia sorretta da uno standard preciso, si esplicita da questo momento

soprattutto con le ricerche attorno al modello "Citrohan" per l'*Immeuble-Villas* presentato al Salon d'Automne del 1922, che diverrà al vero, il padiglione dell'"Esprit Nouveau"; singolare risultato, "manifesto" anzi, della collaborazione tra industria ed architettura sotto l'egida dello slogan "La grande industria si impadronisce dell'alloggio" (4), e fornendo per la prima volta una alternativa concreta, generalizzabile, al problema della "città giardino" che Jeanneret aveva affrontato sin dal tempo di La Chaux-de-Fonds in termini di stretta iconografia owardiana (5). Il dato più singolare di questa esperienza è la contraddizione in termini che è possibile notare con il ricordato progetto per la *Villa Pilotis* che, per quanto diretto discendente di altre proposte "utopistiche" di quegli stessi anni, si propone quale radicale alternativa agli esperimenti di edilizia estensiva condotti fino al 1922. La *Ville Pilotis* (che egli vorrà inserita nella prima edizione dell'*Oeuvre Complète* (1924) ma poi curiosamente cassata già nella seconda) può essere considerata diretto precedente dell'*Immeuble* del 1922, soprattutto per quanto riguarda la rigida ripartizione tra funzioni collettive ed alloggio privato, tra traffico veicolare e pedonale, tra verde pubblico (sul suolo pedonale sopraelevato) e verde alla scala di vicinato sui tetti piani collegati da ponti che scavalcano i vuoti delle strade (6). Egli introduce così per la prima volta l'immagine di una città a percorsi differenziati che si affaccerà nella storia dell'urbanistica solo molto più tardi. Le Corbusier intende infatti risolvere la questione della "città giardino" non più attraverso miglioramenti apportati a un modello creduto ancora attuale e presente nella tradizione della progettazione urbana, ma con una proposta alternativa, che dimostri non solo la scorretta impostazione della prima ma la sua inattualità, l'astoricità tipica di un falso problema. Scrive infatti: «Si tratta di creare delle case (Le Corbusier usa il termine più sottile di *foyers*). Queste case proteggono il corpo e il cuore degli uomini. L'esperienza della vita ci mostra che il cuore trabocca e, per ciò che riguarda la piccola casa individuale il cuore che trabocca conduce a degli "straripamenti" che sono appunto la cau-

sa dell'impossibilità in cui ci troviamo di risolvere il problema della città giardino. Attorno alla piccola casa è stata creata tutta una mistica; ora la casa non è più il riparo logico di una famiglia, essa è ridotta ad essere ormai un museo del ricordo o della pretesa le cui conseguenze sono di accrescere formidabilmente il prezzo di rendita, di opporsi a qualsiasi industrializzazione, di levarsi come falsa antagonista contro ogni riforma della concezione d'insieme e in particolare della città giardino e delle "casette" (7). Ciò che Le Corbusier vuol dire è, in sostanza, che se la città moderna continuerà ad essere costruita in base agli antichi regolamenti o con «... densità accresciuta di poco, debbole rivalutazione, (antichi regolamenti) per la larghezza delle strade, per il sistema delle corti (...), (se) lo spezzettamento dei lotti, divenuto un vero non-senso in seguito alla vendite successive, non sarà stato risanato (...), le condizioni architettoniche (...) saranno un'offesa al senso comune» (8). Al punto in cui sono giunti i suoi ragionamenti, la soluzione non potrà essere trovata una volta per tutte, ma in vista della grande occasione del Salon d'Automne del 1922 (cui Marcel Temporal, direttore della Sezione d'Architettura lo aveva chiamato), si impegnerà, assieme all'infaticabile cugino, nelle molte proposte conclusive dell'*Immeuble-Villas* e del grande piano per la "*Città di tre milioni di abitanti*", che sono appunto proposte, non soluzioni da ritenersi valide una volta per tutte, e che come tali vanno lette. Scrive in *Almanach*: «Abbiamo così (...) proposto un piano di sistemazione del centro di Parigi desiderando non tanto dare "la soluzione", ma semplicemente portare il dibattito ad un diapason così alto che possa fornire alla questione delle piccole risposte, dei piccoli casi dimostrativi al posto di questo segnare il passo in cui si consuma la salute e in cui la città potrebbe finire» (9). Marcel Temporal, in effetti non avrebbe chiesto a Le Corbusier nulla del genere, ma - secondo quanto questi un po' inverosimilmente raccontò - il famoso progetto di una grande fontana monumentale, nella tradizione di quelle che si realizzavano in occasione delle Esposizioni internazionali: «... vous devriez me faire une fontaine» (10). Le Corbusier non farà

la fontana ma quanto immagina di vedere dietro di essa: una "Città di tre milioni di abitanti", appunto.

Prime ipotesi sulla genealogia della "Città di 3 milioni di abitanti"

Come la casa "Citrohan", studiata in quegli stessi anni, anche il piano per la "Città di tre milioni di abitanti" non ha precedenti storici di tale portata, se si eccettuano riferimenti alla proposta di L'Enfant per Washington (11) e al piano di Cerda per Barcellona (12), e al progetto, ancora poco studiato, della *Città Mondiale* di Helbrard del 1903 (13) sul quale ci soffermeremo più avanti. Anziché rifarsi - come logica vorrebbe - a tali espliciti riferimenti, Le Corbusier ci sorprende con la celebre evocazione della organizzazione monastica, base di vari ragionamenti sulla logica aggregativa della "Città" da lui ridefinita. «L'origine di queste ricerche fatte per conto mio, risale alla visione della Certosa d'Enza nei dintorni di Firenze, nel 1907. Nel paesaggio musicale proprio della Toscana vidi una città moderna che coronava una collina (...), ogni cella guarda la pianura e dà su un piccolo giardino interamente chiuso. Credetti che non avrei mai incontrato una interpretazione più gioiosa dell'abitazione (...). Nel 1922 ne parlai col mio collaboratore Pierre Jeanneret; sul retro di un menù di ristorante tracciammo i nostri *Immeubles-Villas*. L'idea era ormai sbocciata. Facemmo i piani dettagliati e li presentammo qualche mese dopo nel nostro grande stand d'urbanistica al Salon d'Automne ("Une ville contemporaine de 3 millions d'habitants") (14)». Nell'idea di Le Corbusier e Jeanneret cento e otto unità d'abitazione sono disposte attorno a una losanga che racchiude un sistema a redenti al cui centro sono collocate ventiquattro torri cruciformi di duecentoventi metri di altezza (sessanta piani) a simboleggiare l'essenza stessa della nuova immagine urbana.

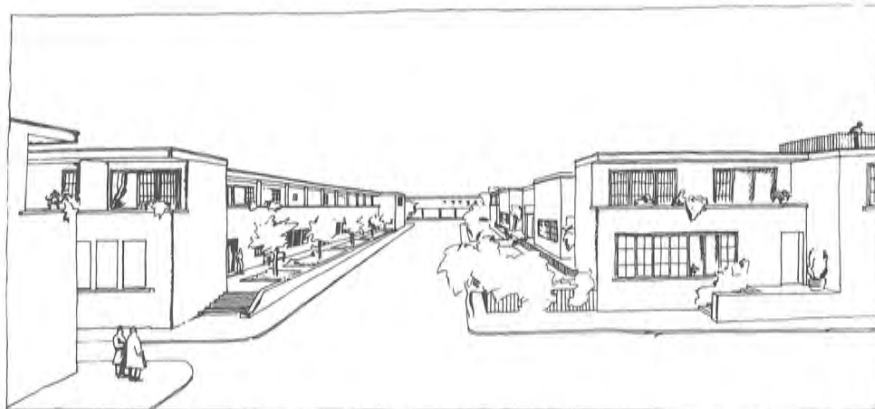
«Vorrei che il lettore, con uno sforzo di immaginazione, cercasse di rappresentarsi questo nuovo tipo di città sviluppata in altezza: si immaginasse che tutto questo caos di forme concresciute sul terreno

come un'arida crosta venisse raschiato via, eliminato, e sostituito da puri prismi di cristallo, alti sino a 200 metri e assai distanziati tra loro, con la base che si perde tra le fronde degli alberi.

Una città che finora strisciava per terra si eleva d'un tratto in uno stato di ordine più naturale, che sulle prime può sembrare inconcepibile alla nostra mentalità fossilizzata da secolari abitudini» (14). Dalla proposta sono quindi estraibili due temi fondamentali che vanno analizzati poiché concorrono in modo determinante allo sviluppo delle ipotesi che restano alla base dell'idea che Le Corbusier si è fatto della città moderna: l'unità abitativa e il grattacielo cruciforme.

Il progetto, impostato per grandi linee nell'*Album La Roche* del 1922 (di cui quattro pagine sono pubblicate nel primo volume dell'*Oeuvre Complète*), ingrandito a pastelli su una tavola di oltre dodici metri di lunghezza, era destinato a stupire i visitatori del Salon con l'immagine scioccante del nuovo paesaggio urbano frutto dell'uso razionale e corretto delle tecniche moderne. Per alloggiare la metafora grafica di questa "ottava meraviglia" egli progetta uno stand smontabile nella tradizione, assai diffusa a Parigi, del "diorama". Questo progetto – che poi fu eseguito in dettaglio – merita di essere osservato attentamente per le correlazioni che si possono stabilire; come vedremo, col progetto della rotonda annessa al padiglione dell'"Esprit Nouveau" (15).

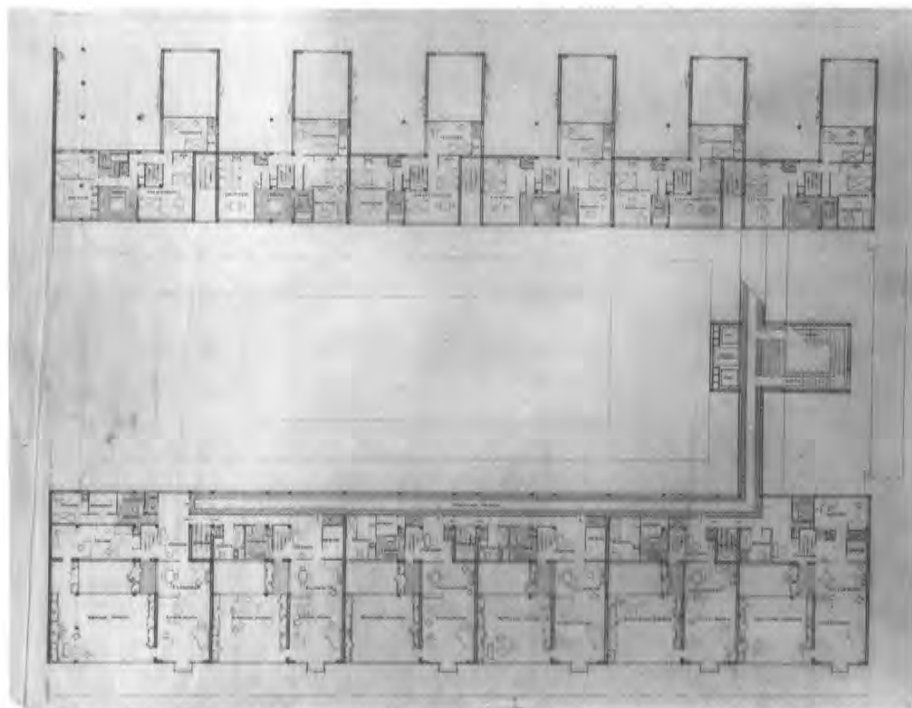
Si tratta di una piattaforma sopraelevata, raggiungibile mediante una gradinata che si affaccia su di uno spazio a quota inferiore limitato da una grande curva di sedici metri sulla quale è applicata la prospettiva della "Città di tre milioni di abitanti". La luce diffusa scende dal "vitrage" obliquo posto superiormente, esattamente come nel padiglione di tre anni dopo, mentre il punto di osservazione dell'uomo in piedi, in posizione centrale è collocato a un metro e dieci dal parapetto. La rotonda del Pavillon de L'Esprit Nouveau, (che anche formalmente si rifà al diorama di Waterloo, ideato nel 1910 da L. Dumoulin), riprenderà questo schema raddoppiandolo specularmente, conservandone tutti gli elementi spaziali che si arricchiscono plasticamente per le possi-



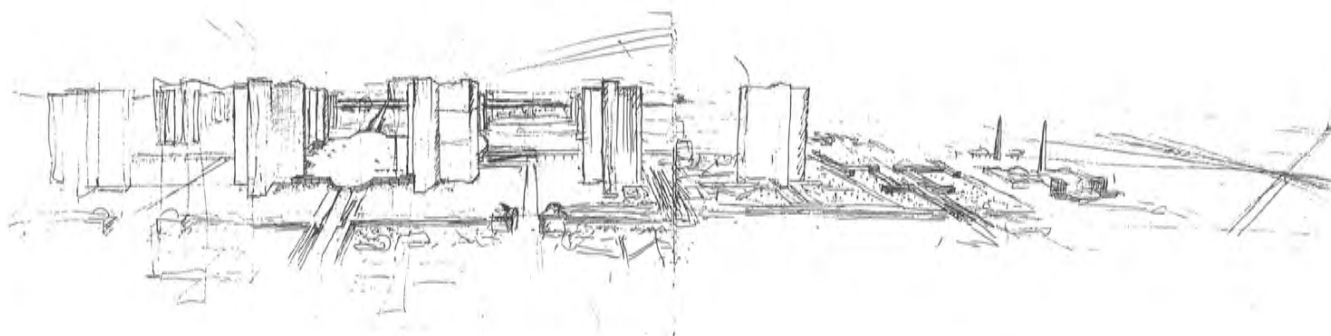
«Un villaggio di case in serie con ossatura "Dom-Ino"», 1914-15, AFLC 19221



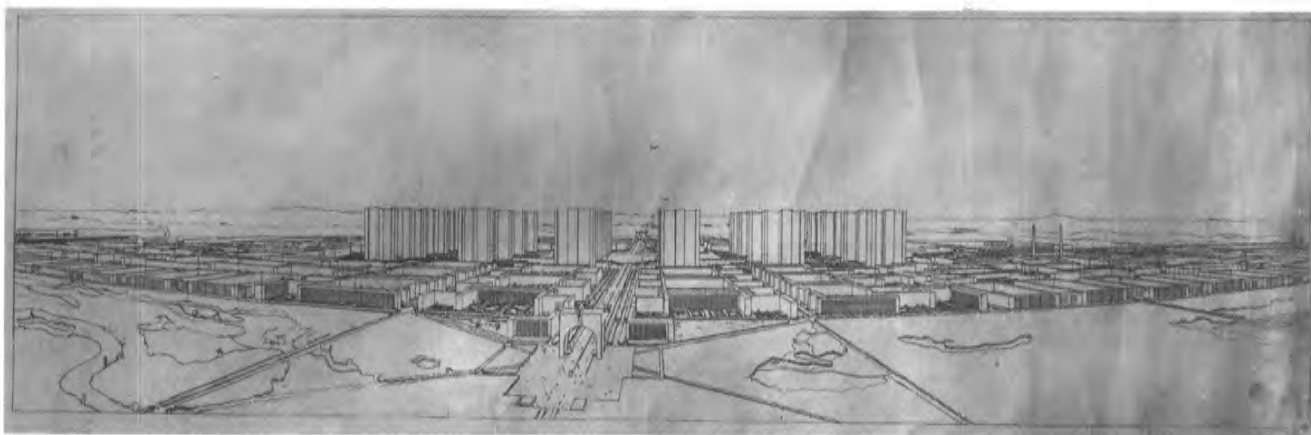
«Les Maisons "Monol"», 1919. Studi di piante e prospetti, AFLC 19124



«Immeuble Villas», 1922
Piante di un piano tipo con le cellule duplex rappresentate
al livello del living e del piano elevato (in alto). AFLC 19082



*«Une ville contemporaine de trois millions d'habitants», 1922.
Prospettiva di studi dall'Album La Roche», AFLC (Electa, Milano, 1996)
Nello studio preparatorio, poi trasformato nel grande "Diorama" del 1925, gli elementi architettonici "classicisti",
che compaiono sulla destra, sono assai più enfatizzati di quelli che si vedono nello studio finale (vedi fig. sotto).*



*«Une ville contemporaine de trois millions d'habitants», 1922,
studio per il Diorama di 14 m di lunghezza da collocare nel Pavillon de l'Esprit Nouveau, AFLC 31605*



«Plan Voisin de Paris», 1925 AFLC 29721.

bilità che l'uso del cemento armato consente nella nuova occasione.

Due piccole vedute prospettiche, a pie' di pagina, propongono punti di vista e perfino anticipano la foto che ritrae Le Corbusier e il ministro De Monzie sullo sfondo della immaginaria nuova metropoli pubblicata in *Almanach* (16).

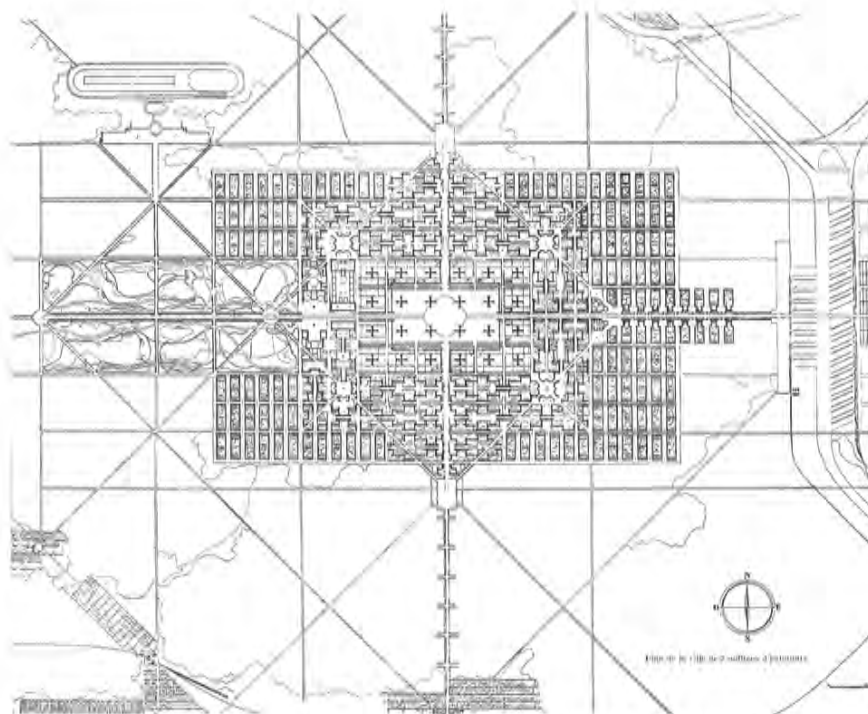
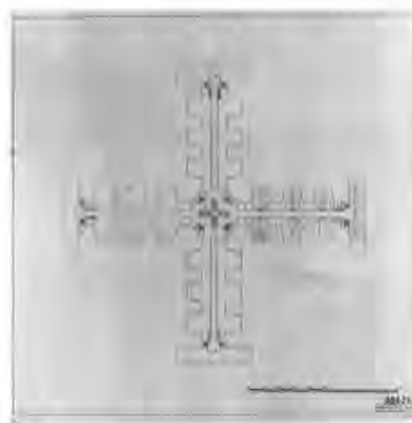
La violenta polemica che la proposta di un simile organismo urbano scatena nell'autunno del 1922 col suo contenuto provocatorio è destinata a gonfiarsi quando, tre anni dopo, la stessa idea verrà calata col "Plan Voisin" nel tessuto concreto di Parigi.

"Città di 3 milioni di abitanti" o "rifondazione" di Parigi?

«Tutte le discussioni immaginabili, appassionate, sono seguite a questo studio, gonfiandosi ogni giorno di più: – voi lavorate per la luna – diranno gli amici. Finora nessun argomento tecnico è venuto a contrastare efficacemente le proposte razionali di questo progetto» e – aggiunge con lucidità – (...) è per me una noia senza fine dover descrivere come un profeta in sedicesimo questo futuro asilo della cuccagna. Credo di essere diventato futurista, che non mi sembra affatto cosa meravigliosa; è come se stessi per staccarmi dalle cose crudelmente vere dell'esistenza e abbandonarmi a certe elucubrazioni automatiche. Com'è appassionante, invece, prima di scrivere, poter organizzare questo mondo imminente sul tavolo da disegno, "dove le parole non suonano a vuoto e sono i fatti che contano" (17). L'attenzione di Le Corbusier e di Pierre Jeanneret che pure in questi anni stanno intensamente lavorando al tema della residenza privata (La Roche, Vaucresson, Meyer, villa sul lago Lemano, Pessac) si sposta quindi progressivamente verso il campo dell'urbano operando all'interno degli schemi culturali vigenti (anche nell'avanguardia) una rigorosa divisione "di ciò che attiene all'abitare con ciò che attiene al lavorare".

Vari autori hanno colto la drammaticità del momento «(...) ciò è avvenuto mantenendosi nell'ambito di un discorso rigorosamente tecnico e rivolto alla costru-

«Une ville contemporaine de trois millions d'habitants», 1922.
Pianta tipo del grattacielo cruciforme.
AFLC 38829.



«Pianta generale della Ville contemporaine de trois millions d'habitants», 1922.
Da: Oeuvre complète 1910-1929.

zione. Pure in questo ambito, che esclude ogni interferenza diretta del sociale, dell'economico e del politico, si determina una rigorosa distinzione che ha effetto sugli stessi campi esclusi e non trattati (...). Distinzione gravida di sensi, non ricompresi nel discorso di Le Corbusier, probabilmente non colti, ma che rispecchiano con estrema precisione la direzione che sta prendendo l'evoluzione capitalista della società a lui contempora-

nea» (18). Ciò malgrado, gli studi sempre più approfonditi sul redent (che lo condurranno alla *Ville Radiense*), sull'*Immeuble-Villas*, e sull'edificio in altezza di duecento metri che si condensano nell'idea «del grattacielo "cartesiano" del 1932, materializzano, attraverso l'invenzione di una iconografia architettonica del tutto originale, un ambiente urbano che appartiene – qualunque siano i limiti della logica politica che lo sorregge – ad un ordine



Ernest Hébrard e Hendrik C. Andersen,
veduta a volo d'uccello della Città mondiale, 1912.

estetico assolutamente nuovo, “purista”, per nulla ancorato alle futuribili invenzioni di “città del domani” che appassionano gli architetti tedeschi degli stessi anni. La concretizzazione in forme architettoniche compiute di questo ambiente, deve essere letta quale sviluppo e progressione della struttura urbana ottocentesca all'interno della quale si colloca tutto il filone delle proposte della tradizione utopistica “francese”.

Utopia, metafora e progetto radicale

A questo punto una considerazione si impone subito. Quali possono essere stati i referenti culturali di Le Corbusier per un progetto tanto complesso e che egli “risolve” nel volgere di pochi mesi ma che resta – comunque – la più articolata delle sue proposte urbanistiche tanto da divenire il “segno distintivo” della sua stessa ricerca? Per Le Corbusier il nuovo ambiente urbano può essere costruito con il semplice assemblaggio seriale di alcuni elementi architettonici il cui perfezionamento richiederà, però, altri trenta anni

di lavoro. Essi sono: a) il grattacielo degli affari, verticale e isolato; b) l'edificio a redenti, orizzontale e continuo; c) l'“unità d'abitazione” quale derivazione dell'Immeuble-Villas. La composizione di questi tre elementi è il meccanismo che consente – salvo gli studi per l'America latina e Algeri – all'interno di uno schema rigido e geometrico, tutte le soluzioni urbanistiche, non importa in quale occasione si possano presentare. Esso implica il concetto di assoluta libertà e pedonalizzazione del suolo, del traffico veicolare separato da quello pedonale, dell'indifferenza della posizione degli edifici rispetto l'orditura stradale, e dell'uso – quale matrice del tutto – della “cellula biologica” destinata, attraverso le sue giustapposizioni, ad entrare in concorrenza con i tipi della città borghese e a snaturarla. Questa rigida separazione delle funzioni ottenuta tramite l'uso di adeguati meccanismi finisce anche per “condensare” quasi automaticamente, una nuova città (alla piccola scala) dentro la grande città – una città nella città – “organizzando” i nuovi grandi edifici e affacciandoli verso l'interno, sul verde attrezzato. Quelle che erano le logge esterne della Villas del 1922 vengono

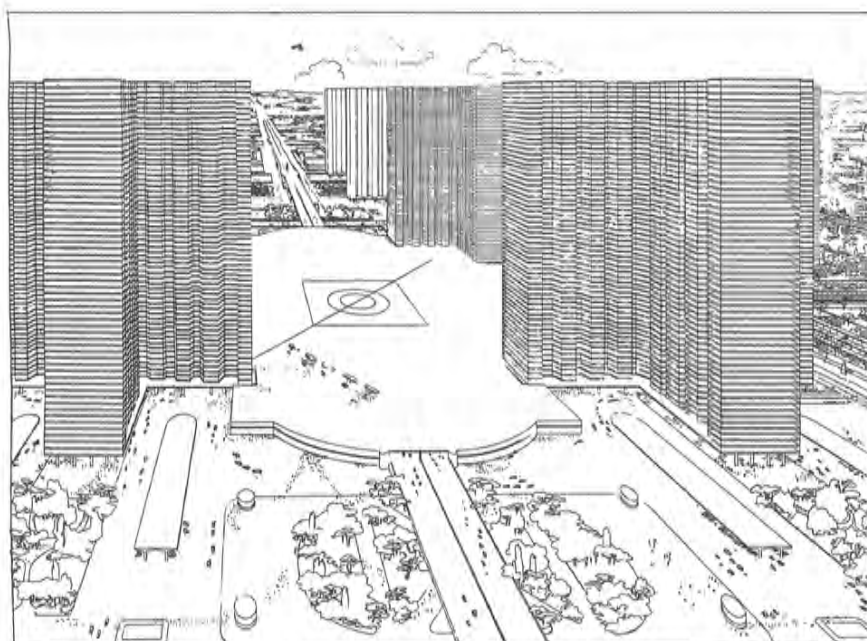
riproposte dotandole di tutti i servizi in grado di risolvere alla scala collettiva i problemi concreti della vita, esattamente come aveva visto nell'organismo monastico della Certosa del Galluzzo o sul “transatlantico”. L'unità di dodici alloggi per piano dell'Immeuble del 1922 si fa così assai più complessa e più ampia (400 × 200 m) per un totale di circa 350 cellule, portando attorno al migliaio il numero degli abitanti, come nella colonia di Fourier, la cui immagine è presente in Le Corbusier fino dall'epoca degli studi per Hampstead.

Nell'impatto con la realtà della città esistente il modello originario subisce alcune varianti che indicano con chiarezza la direzione che stanno prendendo le sue osservazioni e che sono assai utili per capire, le proposte più tarde. Nel *Plan Voisin* va innanzitutto notata la pressoché totale scomparsa dell'area residenziale con le sue città-giardino periferiche che nel progetto della “Città di tre milioni di abitanti” si estendono oltre il perimetro della losanga centrale, e in modo particolare, l'abolizione del tessuto costituito dai “lottissements fermés”, sostituito dall'estensione della città esistente. La quantità di residenze

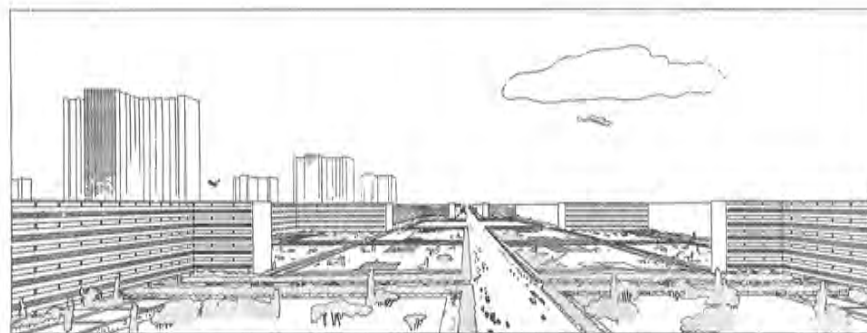
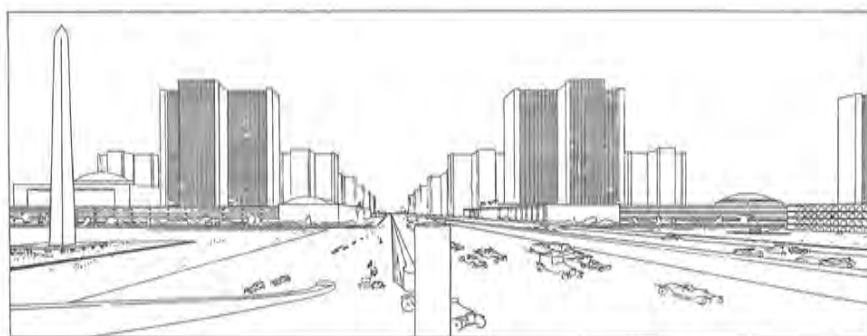
“nuove” è ora composta dai “redents” che si sviluppano a lato dei giardini delle Tuileries e dietro Place de la Concorde e che consentono, rispetto alle “villas” del '22, una più forte concentrazione.

Le due aste veicolari mediane (che nel progetto del '22 collegavano la stazione ferroviaria a est col parco centrale a ovest, la città giardino a sud col fiume a nord) generando al loro incrocio l'aeroporto (la cui forma è palesemente tratta dalla pianta del San Pietro di Michelangelo), nella proposta per il “Plan Voisin” del 1925 vengono sostituite dall'incrocio di boulevard Sebastopol con l'asse rettificato che va da Place de la République alla stazione di St. Lazare. Il centro urbano che ne deriva è un vuoto (anziché un pieno) costituito da unità abitative a “redents” (all'interno del quale sono collocati, secondo una complessa iconografia di difficile decifrazione), archi di trionfo, cippi e grandi obelischi cilindrici alti cento metri. Il centro della “Città dei tre milioni di abitanti”, “motore intellettuale” dell'economia si trasforma così in una “quantità edificata direzionale”, resa monumentale dal fatto che essa stessa avrebbe contenuto enfatizzandolo, il nodo dell'intero meccanismo veicolare (stazione ferroviaria nel sottosuolo, incrocio generatore degli assi viari, stazione aeroportuale ecc.). Questo centro “diverso” che trasforma il significato stesso di “centro urbano”, lo ricrea, lo problematizza, si arricchisce nell'immagine di un luogo che riassume in se stesso tutte le esperienze della città europea e nord-americana, e «che ristruttura tali esperienze alla luce delle tecniche moderne, le quali in quanto moltiplicatrici di beni, paiono garantire la soluzione di tutti gli squilibri della città esistente» (19).

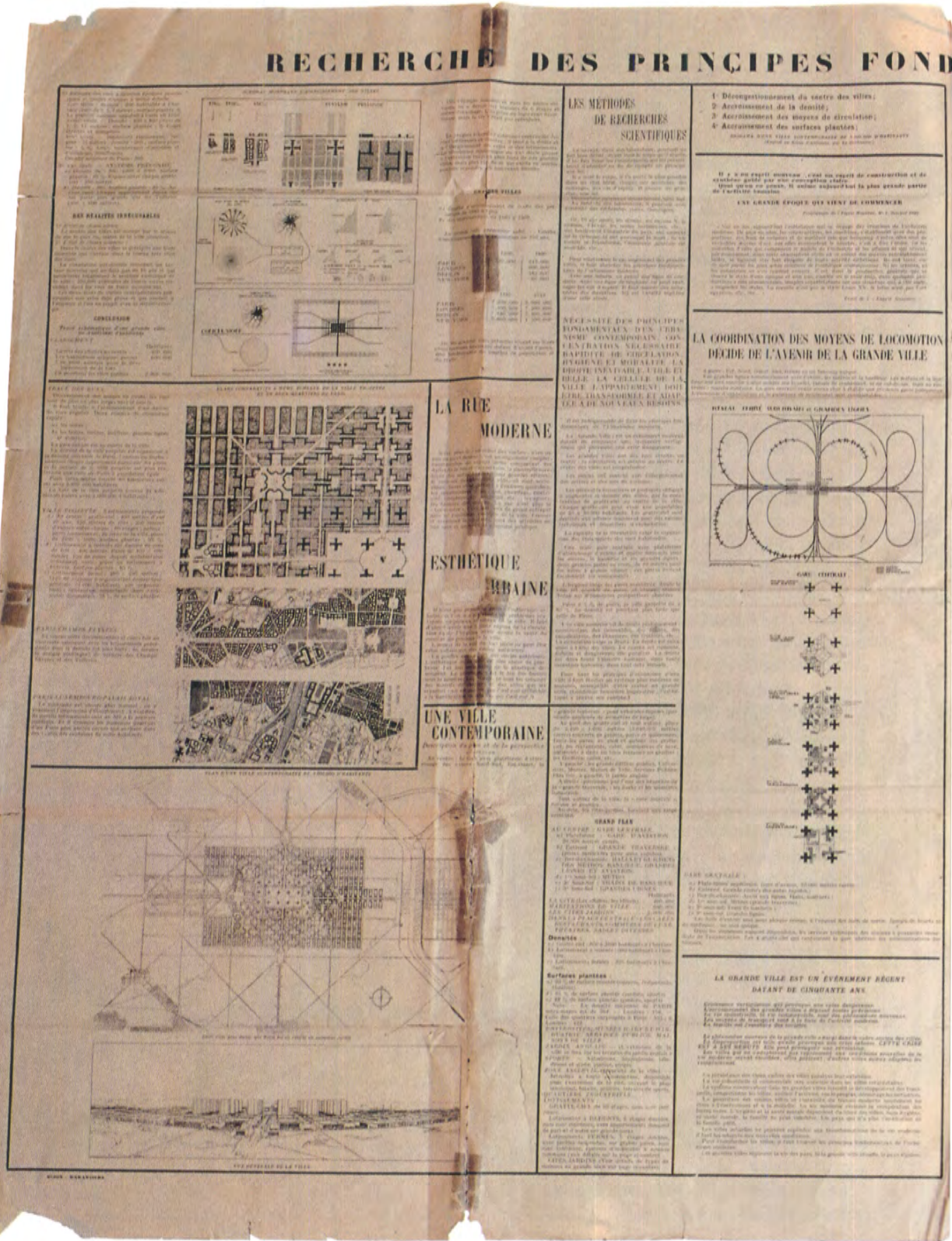
Se il riferimento alla realtà americana è certamente facile da cogliersi (è dimostrato che nel piano per la “Città di tre milioni di abitanti” sono accolte e sviluppate le intenzioni della tradizione della “City-beautifule” è altrettanto ovvio che l'immagine del Central Park è trasferita dalla mappa di New York a quella della Cité. Non meno interessante è poi il rapporto con la tradizione urbanistica “beaux-arts”, e con quella di Garnier in particolare (20). Si tratta di una razionalità che è presente



«Une ville contemporaine de trois millions d'habitants», 1922.
Prospettiva del centro degli affari con la piattaforma per l'aeroporto
(ispirata alla pianta del S. Pietro di Michelangelo, cfr. Vers une Architecture, cit. p. 137)
che accoglie, nel sottosuolo, il nodo delle 4 stazioni centrali.
Da: Oeuvre complète 1910-1929.



«Une ville contemporaine de trois millions d'habitants», 1922.
Prospettive sull'asse attrezzato centrale. Da: Oeuvre complète 1910-1929.



Le Corbusier, Recherche des Principes Fondamentaux d'Urbanisme modern, 1922(?).
Il manifesto (cm 100x65) fu stampato da Le Corbusier come supporto promozionale
alla pubblicazione di Urbanisme (1924), di cui contiene i riassumi e postulati fondamentali.
Un originale del manifesto è conservato alla Fondation Le Corbusier a Parigi;
questo, col timbro dell'Atelier, proviene da Collezione privata, per gentile concessione.

MENTAUX D'URBANISME MODERNE



Le Chemin des Anes Le Chemin des Hommes

Le chemin des Anes, le chemin des Hommes, ce sont deux chemins qui se croisent à l'angle d'une rue. Le chemin des Anes est le chemin des bêtes de somme, le chemin des Hommes est le chemin des hommes. C'est la distinction fondamentale de l'urbanisme moderne.



MAISONS en SÉRIE

Les maisons en série sont une nouveauté de l'urbanisme moderne. Elles sont construites en série, comme les voitures, et sont destinées à être louées à des familles. Elles sont plus économiques et plus pratiques que les maisons individuelles.



MAISON EN SÉRIE POUR FAMILLES

Le chemin des Anes, le chemin des Hommes, ce sont deux chemins qui se croisent à l'angle d'une rue. Le chemin des Anes est le chemin des bêtes de somme, le chemin des Hommes est le chemin des hommes. C'est la distinction fondamentale de l'urbanisme moderne.

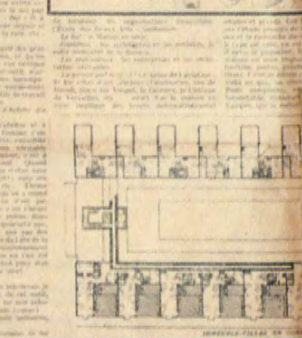
Le chemin des Anes, le chemin des Hommes, ce sont deux chemins qui se croisent à l'angle d'une rue. Le chemin des Anes est le chemin des bêtes de somme, le chemin des Hommes est le chemin des hommes. C'est la distinction fondamentale de l'urbanisme moderne.



PARIS ATTEND DE L'ÉPOQUE :

LE SAUVETAGE DE SA VIE MENACÉE
LA SAUVEGARDE DE SON BEAU PASSÉ
LA MANIFESTATION MAGNIFIQUE ET
PUISSANTE DE L'ESPRIT DE XV^e SIÈCLE

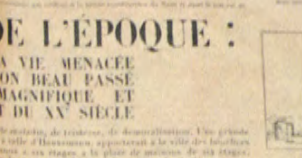
Les quartiers centraux ne sont plus que de la pierre morte, des débris de l'ancien Paris. Il faut les sauver, les restaurer, les rendre à leur véritable valeur. C'est le devoir de l'urbanisme moderne.



MAISON EN SÉRIE POUR FAMILLES



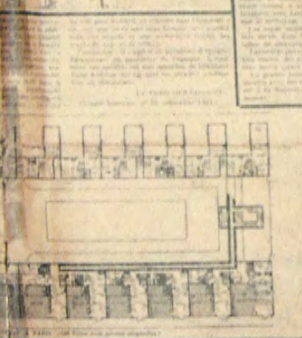
Le chemin des Anes, le chemin des Hommes, ce sont deux chemins qui se croisent à l'angle d'une rue. Le chemin des Anes est le chemin des bêtes de somme, le chemin des Hommes est le chemin des hommes. C'est la distinction fondamentale de l'urbanisme moderne.



RÉFORME DE LA MAISON LOCATIVE

La réforme de la maison locative est une nécessité absolue. Elle doit permettre de construire des logements plus économiques et plus pratiques que les maisons individuelles.

La réforme de la maison locative est une nécessité absolue. Elle doit permettre de construire des logements plus économiques et plus pratiques que les maisons individuelles.



MAISON EN SÉRIE POUR FAMILLES



Le chemin des Anes, le chemin des Hommes, ce sont deux chemins qui se croisent à l'angle d'une rue. Le chemin des Anes est le chemin des bêtes de somme, le chemin des Hommes est le chemin des hommes. C'est la distinction fondamentale de l'urbanisme moderne.



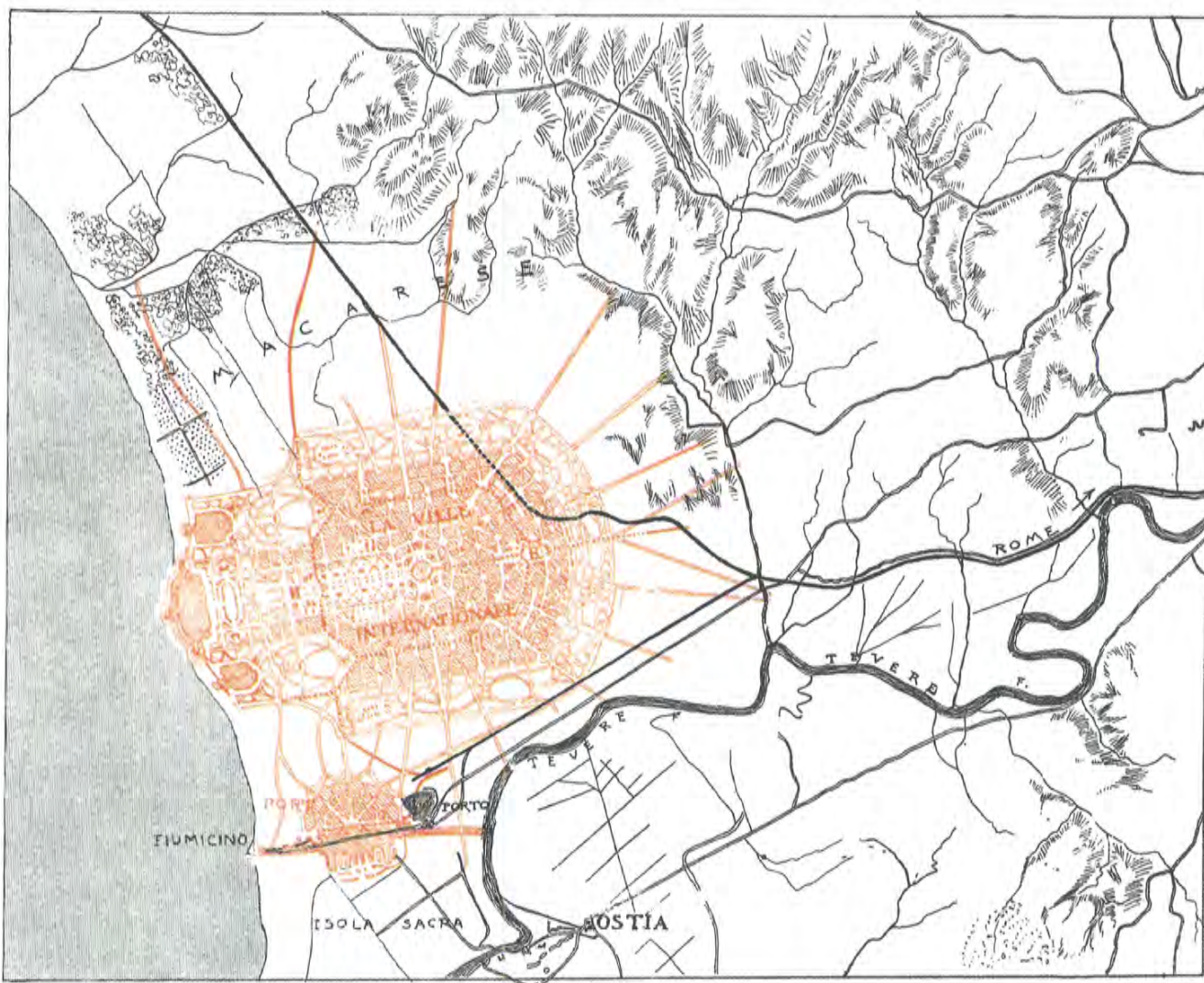
ORGANISATION FINANCIÈRE

L'organisation financière est une nécessité absolue. Elle doit permettre de construire des logements plus économiques et plus pratiques que les maisons individuelles.

L'organisation financière est une nécessité absolue. Elle doit permettre de construire des logements plus économiques et plus pratiques que les maisons individuelles.



MAISON EN SÉRIE POUR FAMILLES



La città mondiale di Hébrard, nell'ipotesi della sua collocazione a Fiumicino, 1913

anche nelle motivazioni progettuali di Hébrard, di Prost e Hénard, una razionalità ordinatrice che percorre le proposte dell'urbanistica francese dai primi dell'800 alla ricerca di un luogo costruito che possa servire da esempio paradigmatico per *tutte le città possibili* e contenere in se stesso ogni risposta ai bisogni dell'uomo moderno. La complessità strutturale che regola le parti della città industriale di Garnier è la stessa che articola il Plan Voisin di Parigi. Se la realtà urbana della prima età della macchina è certamente una realtà che deve essere messa in ordine caso per caso

con operazioni di "chirurgia" urbana analoghe a quelle di Haussmann, ora essa dovrebbe diventare una realtà destinata a sostituire nel tempo l'intero vecchio organismo al quale va contrapposto, in confronto probante, il nuovo insieme controllato da principi assoluti. È in questa ipotesi che la realtà moderna si farà convincente; come Garnier confronta la città industriale col vecchio contiguo organismo urbano, bene individuato nel suo progetto, analogamente Le Corbusier si muove confrontandosi col caos della periferia parigina da una parte, ma anche con la pre-

cisione del Palais Royal dall'altra dichiarando esplicitamente quelle che sono le matrici ideologiche della sua proposta ⁽²¹⁾.

L'ombra che l'aereo tricarlinga "Breguet" proietta sul centro di Parigi, sta ad indicare infatti che l'utopia urbana non si colloca in un tempo irreali, ma nel momento presente. «Tutto è possibile con il calcolo e l'invenzione quando si dispone di strumenti sufficientemente perfetti, e questi strumenti esistono...» ⁽²²⁾.

Strumenti materiali o strumenti ideologici? ⁽²³⁾.

Le Corbusier può scegliere di volta in

volta verso quali orientarsi; le tecniche moderne sono le stesse sia a Mosca che a Buenos Aires, i bisogni – egli dice – sono gli stessi nella città della pampa come in quella della steppa, a Parigi come a Ginevra, basta rifarsi alla forza della razionalità intrinseca che appare svincolata da quelli che sono i conflitti generati all'interno del sistema economico e sociale. Come la casa del Weissenhof, attraverso l'abolizione di ogni meccanismo tipologico, è sottratta a ogni destinazione specifica e diventa la casa per tutti, così la città può perdere ogni connotazione di classe, non è più né "industriale" né "funzionale" ma solo "radiosa".

«Attraverso la coscienza moderna, per analisi successive di ciò che esiste, rispondendo a Mosca ho dato alla luce una città che chiamo la *Ville Radiense*. Lo proverò, l'epiteto dice tutto» (24).

Hébrard e la capitale di "Utopia"

Malgrado le evidenti affinità nessun confronto serio è stato ancora tentato tra il progetto della "Città di tre milioni di abitanti" e la "Città mondiale" di Ernest Hébrard. Non essendo ancora disponibili gli studi di Passanti su questo determinante momento dell'opera di Le Corbusier, ignoriamo se siano stati raggiunti documenti che comprovino l'avvenuta presa di contatto del giovane Jeanneret, appena giunto a Parigi, col grande accademico francese, autore di una proposta che – per molti versi – lascia interdetti circa le affinità col progetto corbusieriano del 1922.

Gli accenni a tali vicende che qui si riassumono, potranno – mi auguro – avviare nuovi approfondimenti per quanto (almeno allo stato dei miei studi) non sia riuscito a rintracciare presso la Fondation Le Corbusier di Parigi, alcun documento che comprovi contatti tra l'opera dei due architetti prima del 1927, quando il filosofo belga Paul Otlet passerà a Le Corbusier l'intero progetto della *Città mondiale* sottraendolo ad Hébrard al quale la proposta era pervenuta fin dal 1912 (25). Vediamo comunque di riassumere i punti salienti di tale interessante ipotesi.

Nel 1913, lo scultore Hendrick



«Plan Voisin de Paris», 1925.

Veduta assonometrica del Centro della Cité con la "Grande Place" e incrocio delle autostrade. Porzione preparatoria per il "diorama di 14 m. di lunghezza esposto nel Pavillon de l'Esprit Nouveau".

Da: Oeuvre complète 1910-1929

Si noti in alto a sinistra l'aereo "tricarlinga" Breguet e la sua ombra al suolo in posizione del tutto analoga a quella che compare nella veduta del World International Centre di Hébrard.

Christian Andersen (1872-1940) pubblicò un'imponente opera: *Création d'un Centre mondial de Communication*. Grazie a questo libro, le autorità internazionali vengono a conoscenza del progetto di *Città mondiale* che l'architetto Hébrard, *grand prix de Rome* (che aveva studiato in rue Jacob a Parigi dove qualche anno più tardi prenderà alloggio lo stesso Le Corbusier), aveva concepito a partire dal 1910. Il punto di partenza del progetto (prima singolare coincidenza) era stata una immensa *Fontana della vita* realizzata da Andersen nello stesso periodo dietro la quale, nell'arco di vari anni si svilupperà l'ipotesi di una *Città mondiale*, dedicata alla Pace e capitale del "lavoro intellettuale". Vi è materializzata (attraverso uno spazio architettonico divenuto sistema integrato di relazioni internazionali), una nuova organizzazione direzionale, ma risulta difficile capire – come del resto nel progetto di Le

Corbusier – quale fosse il rapporto reale tra la "fontana" immensa (che finisce per sparire dal progetto) e la città. Questa idea attraversa in modo più o meno esplicito, i ranghi dell'"intel-lighentzia" europea dopo la Conferenza della Pace dell'Aja (1899), durante la quale era stata proposta la creazione d'una sede permanente dove gli intellettuali e gli uomini di cultura avrebbero potuto affrontare e risolvere i conflitti generati dalle nuove ripartizioni del mondo in aree di influenza. Nel 1912, il filosofo Paul Otlet, segretario delle *Associazioni internazionali* e direttore dell'*Istituto internazionale di bibliografia*, chiese ad Andersen e all'amico Hébrard di presentare il progetto della *Città mondiale* ad una assemblea dell'*Unione delle Associazioni internazionali* che si sarebbe incaricata di individuare nei pressi di Bruxelles un sito adeguato alla concretizzazione del grande complesso

realizzabile mediante finanziamenti privati di associazioni internazionali e della Banca Mondiale.

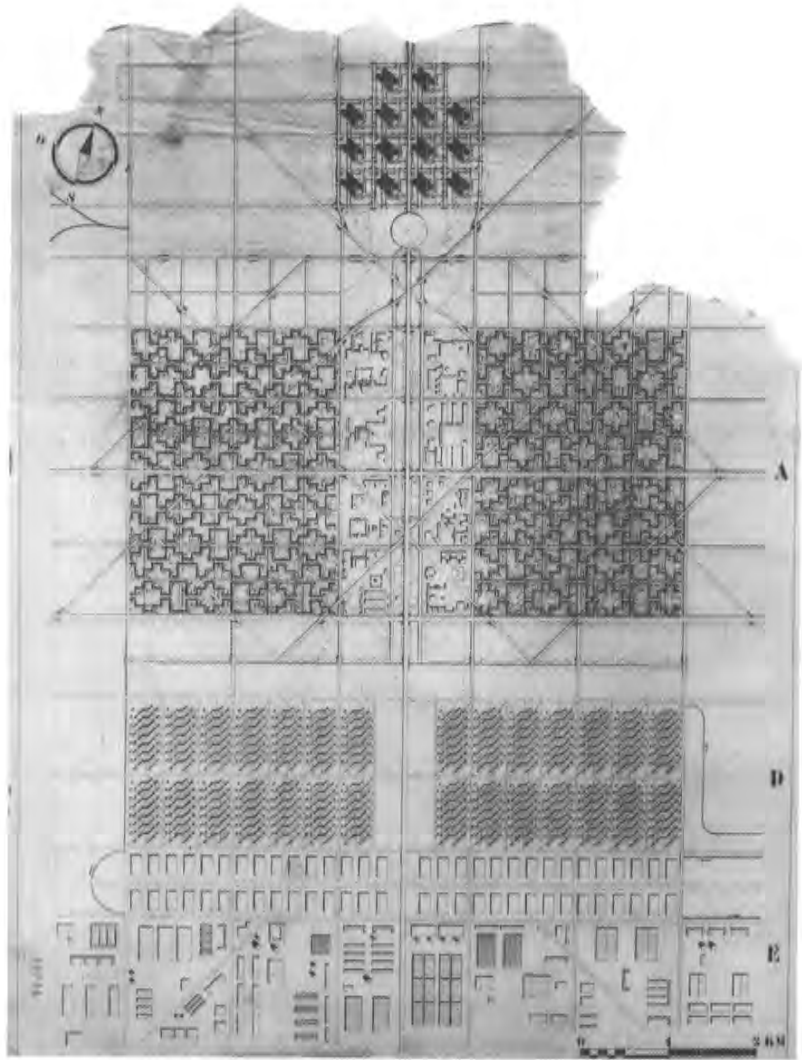
Successivamente, Andersen darà alle stampe una brossura nella quale si ipotizzano diversi luoghi alternativi, tra cui i dintorni di Parigi, Roma, Istanbul, l'Aja, Berna e il lago di Neuchatel.

Il progetto di Hébrard – che in questo periodo costituisce con la *Cité industrielle* di Tony Garnier, lo studio più completo e più coerente di “città specializzata”, è dimensionato per una popolazione di circa 100.000 abitanti (che sarebbero potuti triplicare con le addizioni residenziali indotte) e organizzato su un rigoroso criterio di simmetria. Lungo l'asse centrale è situato (esattamente come avviene nella losanga della *Città di 3 milioni di abitanti*) il centro monumentale, la sede delle varie Istituzioni internazionali, il Centro amministrativo, la stazione, il Tempio delle Arti, lo Stadio olimpico e la “Torre delle comunicazioni” (alta 300 m. e costruita in cemento armato e ferro) cuore di un sistema di piazze cruciformi che evocano l'idea della pace che si irradia in tutte le direzioni (seconda, non meno sorprendente analogia col progetto di Le Corbusier).

La grande capitale, che nelle diverse proposte di collocazione è immaginata sempre in relazione col mare o con vie fluviali, dispone di una rete ferroviaria sotterranea che collega il Centro ai vari quartieri per i quali non sono, tuttavia, indicate precise tipologie edilizie. Nella veduta prospettica a “vol d'oiseau” che accompagna i vari progetti per la *Piazza dei congressi* e gli edifici della zona interna (vasta 670 ettari) si scorge bene un tessuto formato di alloggi e servizi attraversato da un sistema di strade e canali alimentati da un collettore periferico (come gli antichi fossati urbani) e che ha la funzione di separare le zone industriali della periferia residenziale dal centro cittadino.

L'eclettismo architettonico degli edifici concepiti da Hébrard è quello tipico di una ricerca che si riferisce agli esempi della Roma imperiale e delle strutture delle Grandi Esposizioni internazionali, temi cari anche alla ricerca del Le Corbusier degli anni '20.

Il grande progetto che, stando al suo



«La ville Radiieuse», 1930-33
Studio schematico dello zoning.
AFLC 29714.

autore, richiese 10 anni di lavoro, fu finanziato da una giovane magnate americana, Olivia Cushin (cognata dell'architetto). Il fratello di Hébrard, Jean (professore di Architettura alla Cornell University d'Ithaca) e numerosi allievi della Ecole des Beaux Arts di Parigi parteciparono attivamente alla sua redazione.

Alla metà degli anni '20, in seguito al concretizzarsi di nuovi programmi formulati nell'ambito della Società delle Nazioni, l'idea di Hébrard fu abbandonata per

nuove ipotesi. Paul Otlet, che, entrato in contatto con Le Corbusier, gli conferirà il progetto della nuova *Città mondiale* e del *Mundneum* non può non aver ridiscusso col maestro l'intera vicenda, comprese le soluzioni dello stesso Hébrard.

La *Città mondiale* del grande accademico “prix de Rome” appartiene certamente all'idea classificatoria cara allo spirito positivista tipico di questi anni. Essa è soprattutto una “nostalgia” dell'intelligenza borghese della prima metà del

XX secolo, reificazione di una fede a storica e di un destino edificabile su valori comuni a tutta l'umanità, simbolo e aspirazione ad una *pax mundialis* emanazione dell'Europa delle intelligenze. Ma non è questa anche l'ideologia del progetto quasi contemporaneo della *Città di 3 milioni di abitanti?*

Note

1 LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, 1925, p. 48. Il miracolo "strutturale" del ponte sottolineato già nel *Voyage d'Orient*, ritorna sovente negli scritti di questi anni. Scriverà nel 1928 attribuendo la domanda ad Elie Faure: «...Perché i "ponti" sono tanto commoventi?». E risponde: «Perché, nel bel mezzo dell'incoerenza apparente della natura e delle città degli uomini, un ponte è un luogo in cui regna una matematica effettiva». Cfr. LE CORBUSIER, *Une Maison au Palais*, Paris, 1928, p. 3; il passo è ripreso, leggermente modificato nel testo, in *Almanach...*, cit. p. 27. La diga o l'hangar, come il ponte, sono le strutture "moderne" che maggiormente interessarono il lavoro di Le Corbusier. Egli si pone più volte il problema di come potrebbe essere mutato il volto della città moderna qualora agli architetti fosse concesso di intervenire con i nuovi mezzi messi a disposizione della tecnica in simili occasioni. Durante una visita al cantiere del Barrage du Barberin nel 1923 di cui pubblicherà una grande foto a p. 139 di *Urbanisme* sotto il titolo di "Nos moyens" e della quale aveva eseguito diversi schizzi (da me pubblicati in *Parametro*, n. 49/50), scrive ancora: «Abbiamo tentato di spiegare che se troviamo ammirabile quella loro diga, è perché misuriamo che l'ampiezza di simili opere, rapportate ad esempio alla città, potrebbero condurre a trasformazioni radicali. E, improvvisamente, questi uomini che maneggiano i fatti positivi, pratici, eccoli esclamare: «voi dunque volete guastare le grandi città! Siete dei barbari, dimenticate le regole dell'estetica». Talmente diversi da noi, in virtù stessa del loro stato d'animo, abituati a concepire ed eseguire opere di puro calcolo, si sono rivelati incapaci di immaginare un mondo diverso dal loro, quello della loro stessa attività; erano rimasti uomini d'altri tempi. Cfr. LE CORBUSIER, *Almanach...*, cit. p. 21.

2 Cfr. LE CORBUSIER, *Une Maison...*, cit. p. 36.

3 Nel saggio introduttivo al catalogo per la Mostra degli "Ottanta Disegni di Le Corbusier" in occasione della ricostruzione a Bologna del padiglione dell'"Esprit Nouveau" al quale rimando, ho messo in evidenza l'approccio tipologico, al problema, riferendomi soprattutto al modello "Dom-ino" e nella villa Schwob. «(...) La tendenza a svincolare il "tipo" come aveva fatto Garnier, da quelle che erano le precedenti preoccupazioni stilistiche (si confronti in particolare, su questo progetto, JULIEN CARON (OZENFANT), *Une villa de Le Corbusier*, 1916, in *Esprit Nouveau*, n. 6, marzo 1921) va letto quale tentativo semplificante al massimo lo schema ideale - quasi che un prototipo segua il tipo anzi-

ché precederlo - e renderlo proposta convincente ed appetibile al progetto governativo di ricostruzione delle Fiandre. (...) «Ecco la soluzione del 1914, denominata le case "Dom-ino". Studio le vecchie celebri case dell'architettura delle Fiandre; traccio lo schema; scopro che sono case di vetro: XV, XVI, XVII secolo. Allora immagino: una serie di imprese getterà (senza cassetture ma con un apposito materiale edilizio) le ossature della casa: sei pali, tre impianti e le scale. Dimensioni: 6 metri per 9. I pali standard a intervalli costanti di 4 metri; ai due lati, sulle nervature in cantilever, una sporgenza di 4:4 = 1 m. Era cortetta questa superficie? Ho tentato infinite combinazioni di piani all'interno di queste ossature portanti. Tutto era possibile. Automaticamente avevo le finestre en longueur o i pans de verre. Ma, allora non ci pensavo. Si annunciavano già visioni d'avvenire: una volta gettata l'ossatura da parte dell'impresa edile, il sinistrato avrebbe terminato lui stesso la casa secondo la sua fantasia, coi materiali calcinati che poteva ricavare dalla casa distrutta. Avrebbe acquistato presso una ditta collegata alla prima le finestre standard giustapponibili e combinabili, un mobilio idoneo, i cassieri combinabili, le porte. (...) C'era già al completo l'idea della casa in serie, industrializzata, ad ossatura standard e a piano interno libero, che abbiamo finalmente realizzato dopo quindici anni! Non mi ero reso conto di questo, perché eravamo assorbiti da altri difficili problemi. (Si veda anche: LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*, Paris, 1930, p. 93). A proposito di tali costruzioni, nella tavola più tardi divulgata col nome di "une limpidité gaie" sul numero 13 dell'*Esprit Nouveau* lucidata a mano su uno spolvero eseguito precedentemente, i riferimenti garneriani si fanno ancora più espliciti quasi a ricercare una tradizione figurativa (LE CORBUSIER-SAUGNIER, *Maison en Série*, in *Esprit Nouveau*, n. 13, dicembre 1921, p. 1537): le due figure all'angolo in contemplazione, compaiono anche nelle prospettive dell'"Ecole professionnelle artistique" e in quelle dell'"Asse principale della Cité" del maestro di Lione. Rispetto ai modelli precedenti, poi, sono portate innovazioni al sistema della finestratura dove viene definitivamente adottato il telaio industriale come avverrà qualche anno più tardi, anche per il modello "Citrohan". Sul concetto della "casa di serie" e di "tipo" si veda ancora: LE CORBUSIER, *Almanach...*, cit., p. 183.

4 "Quando uno standard è stabilito, il gioco della concorrenza immediata e violenta si scatena. È una vera competizione sportiva; per vincere bisogna far meglio dell'avversario in tutti i settori, nella linea d'insieme e in tutti i particolari. Abbiamo così lo studio accutato delle parti. Progresso. Lo standard è una necessità d'ordine applicata al lavoro umano". Cfr. *Vers une Architecture*, cit., p. 106.

5 Il piccolo progetto per la città giardino di La Chaussée-Fonds apparentemente organizzato su tipi che potrebbero essere quelli utilizzati anche per Hampstead, ha evidenti riferimenti con progetti analoghi di Unwin e Parker che Jeanneret, secondo Brian Brace Taylor, avrebbe "lucidato" da pubblicazioni sull'argomento. È assai interessante notare le analogie che intercorrono tra il progetto di Le Corbusier e la città giardino di *La Logis* in Belgio di Van der Swaelm, Eggerix e Moenaert (ultimata verso il 1930 anch'essa secondo la più ortodossa iconografia anglosassone) alla quale poteva essere giunto attraverso la conoscenza che Victor Bourgeois aveva con Le Corbusier fin da quegli anni.

6 L'idea del "ponte" come elemento di connessione tra parti architettoniche distinte permane costante nel lavoro di questi anni; se ne può constatare l'applicazione alla villa La Roche, al *Pavillon* dell'"Esprit Nouveau" (tra la cellula ed il diorama) e tra i due corpi di fabbrica della Villa Miestschaninoff (1924) o già nel progetto per la piccola casa

di Rambouillet (1924).

7 Cfr. LE CORBUSIER, *Vers la Paris de l'époque machiniste*, supplemento al n. del 15 febbraio 1928 del "Redressement Français", p. 11.

8 Cfr. *ibidem*, pp. 5, 6.

9 Cfr. LE CORBUSIER, *Almanach...*, cit., p. 150.

10 *Oeuvre Complète*, cit., 1910-1929, p. 34 sgg. Vedi anche Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève, 1965, p. 54.

11 Uno stralcio del piano di L'Enfant è infatti pubblicato nel n. 17 dell'*Esprit Nouveau*, giugno 1922, in calce all'articolo *Le chemin des ânes le chemin des hommes* corredato dalla didascalia: «Lavoro dello Spirito; (...) oggi gli asini non ci sono più, ci sono le ferrovie. Rimane il problema estetico».

12 Per i riferimenti al piano di Cerda per Barcellona e relativi confronti con altre proposte degli anni successivi, si veda in particolare: SALVADOR TARRAGÓ CID, *Genesis y Estructura de la Ombra de Cerda*, in "2^a Construcción de la ciudad", n. 6/7, Barcellona, 1976.

13 Per la figura e l'opera di Hébrard "prix de Rome" e autore del grande progetto *Città Mondiale*, cfr. in particolare GRESLERI G. e MATTEONI D., *La Città Mondiale*, Andersen, Hébrard, Olet, Le Corbusier, Marsilio, Venezia 1984. È qui assai interessante notare subito la singolare coincidenza che Le Corbusier, dall'epoca del suo trasferimento a Parigi, abitò al n. 20 di quella stessa rue Jacob dove al n. 23 c'era lo studio di Hébrard.

14 LE CORBUSIER, *Urbanisme...*, cit., p. 270.

15 *L'Album La Roche* rimasto a lungo pressoché inconsultabile è stato pubblicato recentemente da Stanislaus von Moos. È qui che si trovano tutti i primi studi sulla "Città di 3 milioni di abitanti" ripresi più tardi in *Urbanisme*. Cfr. pertanto VON MOOS, *Carner La Roche*, Milano 1996. In particolare il capitolo *La città macchina*, p. 79 ss. Per la storia del diorama e per le analogie iconografiche con quelli progettati da Le Corbusier e Pierre Jeanneret nel 1922 e nel 1925, cfr. B. DIEHLT e M. VERLIEFDEEN, *Aperçu historique sur l'origine des Panoramas et sur les principales constructions auxquelles ils ont donné lieu*, in *Projet de reconstruction à Bruxelles du Panorama de la Bataille de l'Yser*, AAM (Archives d'Architecture Moderne), Bruxelles, n. 12, novembre 1977, p. 65 ss.

16 LE CORBUSIER, *Almanach...*, cit., p. 136.

17 LE CORBUSIER, *Urbanisme...*, cit.

18 ERNESTO D'ALFONSO, *Dalla cellula alla città - Le Corbusier 1920-1925*, in *Parametro*, n. 55, 1977, p. 44.

19 E. D'ALFONSO, *Dalla cellula alla città. Le Corbusier 1910-22*, cit., p. 44.

20 Cfr. su questo argomento, C. PAWALOWSKI, *Tony Garnier et les débuts de l'urbanisme fonctionnel en France*, Paris, 1967, trad. it. *Tony Garnier, le radici del funzionalismo*, Faenza, 1976.

21 LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète 1920-29*, cit., pp. 110-116.

22 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, 1923, p. 239.

23 Lettera di Le Corbusier a Paul Olet, 30 ottobre 1928, AFLC.

24 Su tali complesse questioni rinvio al sempre attuale, malgrado molti studi ulteriori usciti in Europa e in America ne abbiamo sviluppato ulteriormente alcuni aspetti, a GRESLERI G. - MATTEONI D., *La Città Mondiale op. cit.*, Venezia, 1982.

25 Sulla questione del "Mundoneum" e delle ipotesi di Le Corbusier per la *Città mondiale*, alcune interessanti riflessioni ulteriori sono in COURTIEN C., *La Cité Internationale (1927-1931)*, in *Le Corbusier a Genève 1922-1932*, Losanna, 1987.

La città futurista di Filippo Tommaso Marinetti

Francesca Franchini, Maurizio Castelvetro



“ – Andiamo, diss'io; andiamo, amici!
Partiamo!
Finalmente, la mitologia
e l'ideale mistico sono superati.
Noi stiamo per assistere
alla nascita del Centauro
e presto vedremo volare
i primi Angeli! ...”

F.T. Marinetti,
Manifesto del Futurismo, 1909

Fedele sino all'ultimo ai presupposti bellicisti e nazionalistici sempre proclamati, sostenitore di un regime politico in disfacimento, Filippo Tommaso Marinetti muore per crisi cardiaca nel 1944: tale evento segna il limite ultimo di quella avventurosa parabola artistica avviata nel 1909 con la fondazione del Movimento Futurista.

A partire da questo avvenimento, ed al successivo avvento della Repubblica e della democrazia, sul futurismo e sui futuristi calerà l'ostracismo ed il silenzio per alcuni decenni, esaurendo ogni possibile speranza/volontà/possibilità dei futuristi stessi di incidere intellettualmente ed operativamente nella realtà italiana.

Della carica visionaria di Sant'Elia, pure tanto utile in un'Italia in piena ricostruzione, non rimarranno più segni.

Movimento multimediale per eccellenza, e per questo unico tra le avanguardie artistiche del XX secolo, sin dalla nascita ufficiale avvenuta il 20 febbraio 1909 sulle colonne di *Le Figaro* con la pubblicazione di *Le Futurisme*, manifesto firmato in prima persona da Marinetti, sono chiaramente delineati quelli che diverranno punti fondamentali della futura teorizzazione architettonica del Movimento.

“ 4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. [...]”

8. [...] Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente. [...]

11. Noi canteremo le grandi folle [...] il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri [...] le stazioni [...] le officine [...] i ponti [...] i piroscafi [...] le locomotive [...] e il volo strisciante degli aeroplani,

Il Futurismo si identifica storicamente con la sua icona vivente, Filippo Tommaso Marinetti. Poeta cosmopolita e modernista, fascista tollerato dal regime, Marinetti riveste un ruolo essenziale nella scena dell'architettura italiana del XX secolo.

Firmatario di un unico manifesto – tra i tanti da lui sottoscritti – a tema specificamente architettonico/urbanistico, il Manifesto futurista dell'architettura aerea (1934), il vulcanico mecenate ed organizzatore tuttavia agisce in questo ambito quale deus ex-machina all'interno del Movimento da lui creato.

Il tema della "ricostruzione futurista dell'universo" ci appare costantemente filtrato dalla visione "multimediale" di Marinetti, in cui l'arte di progettare l'ambiente costruito è artisticamente equivalente alla pittura, alla politica, alla pubblicità, al cinema, alla gastronomia.

Futurism is traditionally identified with its living icon, Filippo Tommaso Marinetti, a cosmopolitan and modernist poet, a fascist that the Fascist regime merely tolerated. He played a basic role in XXth century Italian architecture and, among the many manifestoes he endorsed, one was specifically devoted to architecture and town-planning. Through this Manifesto futurista dell'architettura aerea (1934), and in this particular context, the brilliant patron and organizer acts as the deus ex-machina within the Movement he himself shaped.

The topic of a "futuristic reconstruction of the Universe" appears constantly screened by Marinetti's "multi-media" vision, according to which the art of planning built-up areas is artistically equated to painting, politics, advertising, cinema, gastronomy.

within the episode considered, its planning chances.



Ritratto futurista di Marinetti

Nella pagina precedente
Manifesto del Futurismo, 20 febbraio 1909

la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.”

La proclamazione dell'avvento di un nuovo spirito “modernolatra” dominato dal culto della macchina – che significativamente ha il suo apice nell'immagine aviatoria – passa attraverso la carica provocatoria della violenza, vissuta come azione eversiva capace di rigenerare un mondo borghesemente sorpassato.

L'azione, intesa come necessario supporto del pensiero, rappresenta il mezzo attraverso cui diffondere le nuove idee: le risse, con cui si concludono sistematicamente le prime conferenze futuriste, rappresentano la manifestazione di una volontà fisica – e quindi reale – di esistenza, imposizione di una nuova visione del mondo che non aspira ad esercitare il suo dominio esclusivamente nella sfera del puro intelletto.

“Bisogna, – capite? – bisogna che l'anima lanci il corpo in fiamme, come un brulotto, contro il nemico, l'eterno nemi-

co che si dovrebbe inventare se non esistesse! ...” (!).

Marinetti, letterato e mecenate, anima e sostiene un primo gruppo di giovani artisti, che costituiranno il nucleo anche teorico del Movimento, inizialmente operativo a Milano: Boccioni, Balla, Carrà, Russolo, Severini.

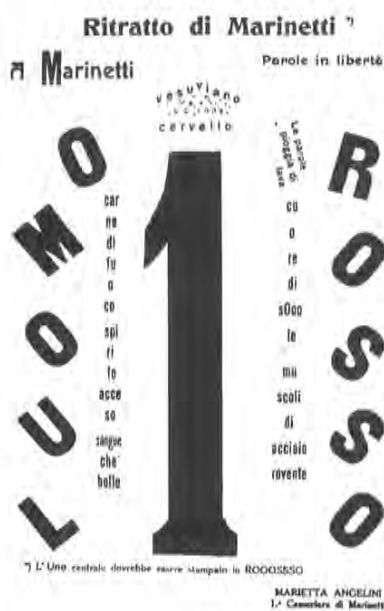
Negli anni immediatamente successivi, con l'uscita dei manifesti della pittura e della scultura firmati da questi artisti, si delineano con chiarezza i principi estetici del Movimento; la strategia di Marinetti è sin dall'inizio quella di cooptare nel futurismo tutte le arti liberali, e di estenderne il campo d'azione a tutti i campi della vita: manca tuttavia all'appello l'Arte per eccellenza, l'architettura.

Nella dinamica Milano del 1914 la mostra del gruppo “Nuove Tendenze” mette in evidenza l'attività del giovane architetto Antonio Sant'Elia, professionista da poco attivo con un proprio studio in unione a Chiattone: la straordinaria qualità visionaria delle sue prospettive – esposte

per la prima volta nel contesto del gruppo “Nuove Tendenze” – induce Marinetti a contattarlo.

Viene così pubblicato su Lacerba nel 1913 con la sua firma il *Manifesto dell'architettura futurista*, che appare sostanzialmente come una estensione del *Messaggio* già edito nel catalogo del gruppo “Nuove Tendenze”, con l'aggiunta di nuovi punti attribuibili all'inevitabile influenza di Marinetti (in unione a Cinti, suo segretario) (?); nuova rispetto alla prima versione santeliana è infatti la introduzione e la chiusura del testo, così come l'accento posto sulla nascita di un nuovo gusto dell'effimero e del veloce, la condanna delle “pseudo-avanguardie” europee ed americane; nuovi sono i proclami ove si afferma

“3. – Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse; [...]



M. Angelini, Ritratto di Marinetti,
da "Vela latina", IV, n. 5,
Napoli 1916



L. Venna, Sintesi di città,
da "L'Italia Futurista", II, n. 18,
Firenze, 17 giugno 1917

6. – L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita;

7. – Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito;

8. – Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città."

Nel 1972 viene pubblicato un testo inedito di Boccioni, ritrovato privo di datazione tra le carte di Marinetti con il titolo autografo dello stesso Marinetti *Architettura futurista* (3).

A parte l'attribuzione temporale precedente o contemporanea all'uscita del Manifesto di Sant'Elia – tutt'ora oggetto di dibattito – è evidente comunque la scelta strategica di Marinetti di impedirne la diffusione, sia prima che dopo la morte dello stesso Boccioni (il testo non verrà diffuso nemmeno nelle successive relative occasioni commemorative), e quindi di accreditare unicamente e definitivamente la paternità storica di una concezione dell'architettura futurista a nome di Sant'Elia, architetto.

Allo stesso modo, è significativa la volontà da parte dello stesso Marinetti di non sostenere Enrico Prampolini, che nel 1913 aveva già elaborato – seppur primitivamente – alcuni testi sul tema dell'architettura.

Tale scelta avviene, tuttavia, a discapito di alcune concezioni indubbiamente significative elaborate da Boccioni, affini alle sue parallele ricerche in campo pittorico e scultoreo: egli auspica una architettura che racchiuda in sé la necessità dell'epoca – "nella vita moderna necessità = velocità" – , in grado di rompere la "vecchia ed inutile simmetria" che porta a sacrificare l'interno per l'esterno, utilizzando liberamente linee e forme che distruggano la scatola architettonica, a favore di un ambiente architettonico della città trasformato in senso avvolgente.

Nel 1915 Giacomo Balla e Fortunato Depero – firmandosi "astrattisti futuristi" – lanciano il manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo* con cui si propongono di ricreare (ovvero "ricostruire rallegrandolo") il mondo attraverso la realizzazione di "equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo"; nel testo viene direttamente citato Marinetti il quale afferma:

"L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) [...]. Col Futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte [...], splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'Universo".

Nel dopoguerra la morte di Boccioni e di Sant'Elia, unitamente alla defezione di Severini e Carrà, crea un pericoloso vuoto nelle file futuriste, incrinando la compattezza del Movimento: Marinetti, orfano di Sant'Elia, trova in Virgilio Marchi il nuovo giovane alfiere dell'architettura futurista.

Marchi, nella sua poliforme visione della città moderna si ispira solo parzialmente alle proposizioni di Sant'Elia, proponendo una immagine della metropoli come parafrasi dell'universo del Luna Park, con una tecnica di rappresentazione a metà strada tra espressionismo e cubismo. La visione urbana di Marchi è simile e differente allo stesso tempo da quella di Sant'Elia, laddove si configura come l'immagine di una città multipla, dominata da architetture mai viste prima, innervata da fasci di comunicazioni, esaurendosi tuttavia nella scenograficità dei suoi presupposti.

Ben presto tuttavia Marchi si rivela inadeguato a rappresentare compiutamente la presenza vitale, sulla scena italiana, dell'architettura futurista (4); parallelamente è portata avanti una interessante ricerca da Depero, che nel 1918 lancia la "prima audace applicazione architettonica dello stile astratto", l'"architettura dinamica" della *Cit-*

tà aerea, e che un decennio dopo elabora il concetto di 'architettura pubblicitaria'.

Alla fine degli anni '20 Marinetti identifica in Prampolini l'architetto "ufficiale" del Movimento, incaricandolo del progetto di due importanti realizzazioni: il Padiglione futurista nella Mostra del Naturismo, ed il Monumento ai Caduti a Como (terminato da Terragni) tratto da un progetto di Sant'Elia.

Nel catalogo della mostra di pittura "Trentatré futuristi" tenutasi nel 1929 alla Galleria Pesaro di Milano, Marinetti rilancia un tema, che diventerà dominante negli anni successivi: quello dell'aeropittura e dell'architettura aerea.

"Stati d'animo e forze misteriose espresse plasticamente. Prospettive aeree, architetture degli spessori d'atmosfera. Simultaneità e compenetrazione di tempo e spazio, lontano-vicino ricordato-sognato esterno-interno" (7).

Marinetti, estremamente attento all'evolversi della scena internazionale, con il consolidarsi del regime fascista intuisce la enorme potenzialità strategica del ruolo dell'architettura, e delle arti applicate, identificando nella 'rivoluzione' fascista la portatrice di nuovi valori formali ed estetici: l'istituzionalizzazione del Futurismo diviene il passaggio obbligato per la ricostruzione nel presente dell'utopia futurista.

Allo stesso tempo Marinetti avvia una vasta opera di proselitismo ("annessionismo culturale" lo definisce giustamente Godoli, marcandone criticamente la confusa visione teorica), inizialmente additando quali esempi di "architettura futurista" realizzazioni estranee ai presupposti ideologici futuristi e tuttavia da lui ritenute ad esso affini per sensibilità e valori costruttivi, e successivamente cercando adesioni al Movimento presso alcuni architetti da lui giudicati particolarmente interessanti (Aloisio, Mazzoni, Fiorini, solo per citarne alcuni).

È di questi anni il contrastato e polemico rapporto con il gruppo dei razionalisti italiani, rispetto ai quali Marinetti rivendica la primogenitura del futurismo come avanguardia e pertanto il ruolo di

unica autentica rappresentante di una architettura moderna.

L'adesione al futurismo di Mazzoni, progettista capo presso il Ministero delle Comunicazioni al Movimento, sembra spalancare nella metà degli anni '30 al Movimento le porte della diffusione su scala nazionale, dando ai suoi artisti la possibilità di partecipare ad incarichi pubblici: l'evidente eclettismo di Mazzoni, (che solo occasionalmente si traduce in interessanti soluzioni d'architettura) crea comunque più d'una ambiguità sulla politica culturale dei futuristi.

Sul numero 3-1934 della rivista futurista "Sant'Elia", diretta da Angiolo Mazzoni e Mino Somenzi, giornalista, viene pubblicato il *Manifesto Futurista dell'architettura aerea*, che rappresenta l'unico manifesto specificamente riguardante l'architettura direttamente firmato da Filippo Tommaso Marinetti, unitamente a Mazzoni e Somenzi.

Il manifesto indica il mezzo aereo come elemento modificatore del mondo e creatore di un nuovo sistema di rapporti sociali, artistici, politici, industriali e commerciali, e ipotizza una nuova immensa "Città unica a linee continue da ammirare in volo, slancio parallelo di Aerostrade ed Aerocanali larghi cinquanta metri" contrapposta a "tutte le belle città elogiate dagli automobilisti" che "hanno, se viste dall'alto, un aspetto povero e malinconico".

Visioni megastrutturali in cui tutto è visto in funzione dell'aereo; condizionamento artificiale del clima e sole artificiale; "abitati rifornitori" autosufficienti disposti lungo le "aerostrade" ogni cinquanta chilometri, tali per cui ognuno di essi "apparirà ai volatori simile ad una freccia, un anello, un'elica, un cuneo, un crogiuolo, un brillante, una matrice. Sembrerà imbutiforme, fibroraggiato, radice, sfaldato, arborizzato, scaliforme o soffiato. Speciali curve ne favoriranno il gatteggiamento di riflessi serici gialli sotto i raggi del sole" (8).

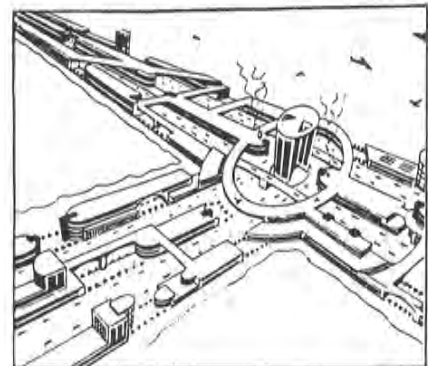
Coerentemente con le teorie marinettiane, collegato idealmente all'idea santeliana della architettura della Metro-

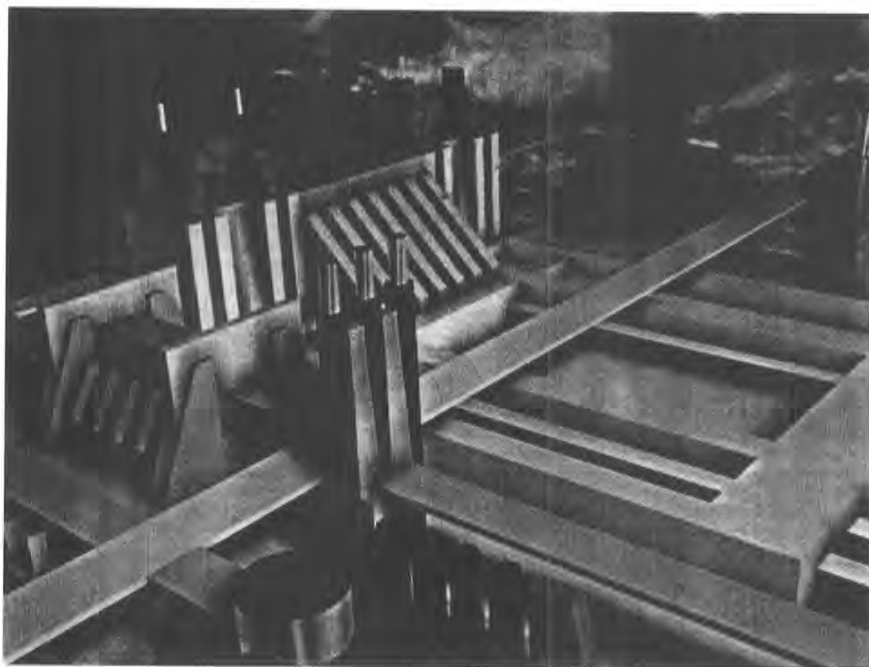
La città unica a linee continue dal Manifesto dell'architettura aerea di F. T. Marinetti, Angiolo Mazzoni, Mino Somenzi - Progetto di Mino Somenzi.

Da sinistra a destra: settore civile, settore commerciale, settore industriale, settore sportivo. Nel sottosuolo: ferrovie pneumatiche. Nelle costruzioni grandi foci di sacconi, giardini penali, aeroporti turistici ecc. ecc.



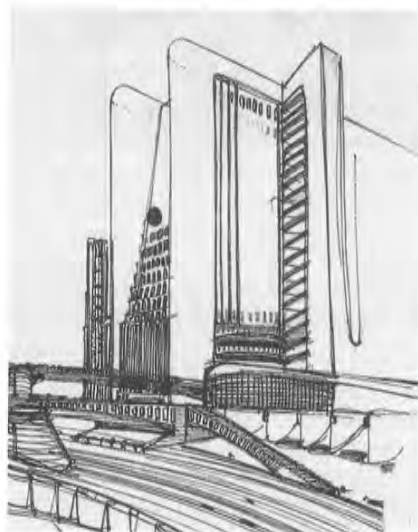
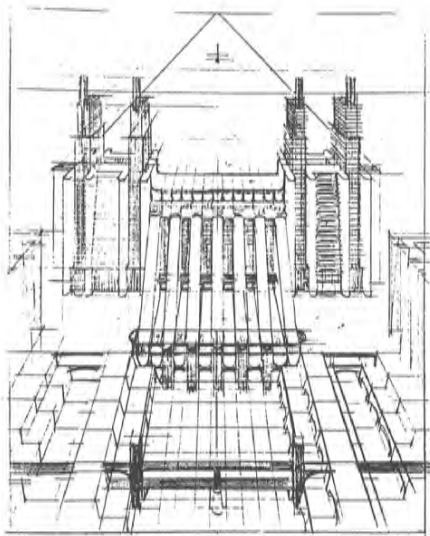
Prospettiva generale e "Un Bivio" pubblicata in "Sant'Elia", n. 4 e 5, 1934





Ricostruzione virtuale de "La città futurista" di Antonio Sant'Elia

Iulia Isabela Castravet
(University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio, USA)



Antonio Sant'Elia, Studi

relazioni formali e funzionali, il fattore *Aviazione* rappresenta la massima espressione della famiglia delle macchine, rapido mezzo di comunicazione in grado di scavalcare qualunque ostacolo naturale e dotato di possibilità di osservazione e descrizione 'globale' della realtà, espressione della massima velocità meccanica tendente alla simultaneità che oggi sembra trovare un corrispettivo contemporaneo nel fattore *mass-media*. (7).

Il tentativo di delineare una nuova tendenza architettonica tuttavia abortisce immediatamente, e nei numeri successivi della rivista un goffo tentativo di indire un concorso nazionale sul tema cade nel nulla.

Nel 1935 Marinetti appare evidentemente direttamente interessato alle nuove visuali dell'architettura, forse consapevole della necessità di aprire nuovi spazi – sia teorici che pratici – per il suo Movimento: la pubblicazione di *Poesia, musica e architetture africane. Manifesto futurista*, da lui firmato unitamente a Fillia, Tato, Cocchia, rappresenta la volontà di creare un nuovo 'fronte' lirico ed operativo per i futuristi in terra di conquista, individuandone le coordinate artistiche e liriche.

Alla fine degli anni '30 l'attacco sempre più evidente portato all'architettura moderna da parte del regime fascista, in nome dell'autarchia e di un ritorno allo stile imperial-classicista, porta alla creazione di una specie di "fronte dell'architettura moderna", attraverso un appello lanciato da Marinetti e sottoscritto da alcuni dei più prestigiosi architetti per la difesa dell'architettura moderna.

Si ha così la confluenza di futuristi, artisti astrattisti ed architetti razionalisti nel "Gruppo Futurista Primordiali Sant'Elia", fondato nel 1941 da Marinetti con il filosofo Franco Ciliberti, in un manifesto firmato da Marinetti, Terragni, Cattaneo, Licini, Nizzoli, Prampolini, Terzaghi ed altri artisti moderni: in esso il nome di Sant'Elia appare con tutta evidenza quale baluardo dello spirito della modernità italiana, più che come modello formale e teorico di riferimento.

È forse questo l'unico atto in cui l'utopia futurista contempla – anziché il loro

scatenarsi – il placarsi dei conflitti: ma si tratta di un atto dovuto alle drammatiche contingenze storiche.

Il futurismo non ha mai contemplato nelle sue teorizzazioni la visione di un Paradiso terrestre urbano, il cui ambiente fisico apparisse definitivamente idealmente fissato, pacificamente composto, quanto piuttosto il regno del dinamismo universale, in ossequio alle teorie bergsoniane, culminante nella frenetica vita del nuovo anti-Paradiso, la Metropoli.

*"Quando avremo quarant'anni,
altri uomini più giovani e validi di noi,
ci gettino pure nel cestino,
come manoscritti inutili
– Noi lo desideriamo!"*

F.T. Marinetti,
Manifesto del Futurismo, 1909

Note

1 F.T. MARINETTI, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, aprile 1909, sta in L. De Maria, *Marinetti e il futurismo*, Milano, 1981.

2 Scrive Carlo Carrà nelle sue memorie: «Quando uscì il Manifesto, Sant'Elia, indicandomi l'ottavo punto [...], accompagnando le parole con la solita risata, mi disse: "Queste fesserie non attribuirle a me, tu sai che io penso proprio l'opposto!" [...] egli aggiunse che queste frasi le avevano inserite Cinti e Marinetti, che sempre predilessero il paradosso, ben sapendo quanto effetto faccia in questi proclami.» (cit. in E. GODOLI, *Guide all'architettura moderna. Il Futurismo*, Bari, 1983, pag. 7).

3 U. BOCCIONI, *Altri inediti ed apparati critici*, Milano, 1972, a cura di Zeno Birolli.

4 E. GODOLI, *op. cit.*, p. 44 e ss.

5 Cit. in C. SALARIS, *Storia del Futurismo*, Roma, 1992, p. 195.

6 Per una interessante ipotesi di rilettura della colonia marina di Calambrone, terminata da Mazzoni negli anni '30, alla luce delle teorie espresse nel Manifesto, si veda il saggio di M. ANDERLE, *Il Calambrone: city of continuous lines*, in S. DE MARTINO – A. WALL, *Cities of childhood*, London, 1988.

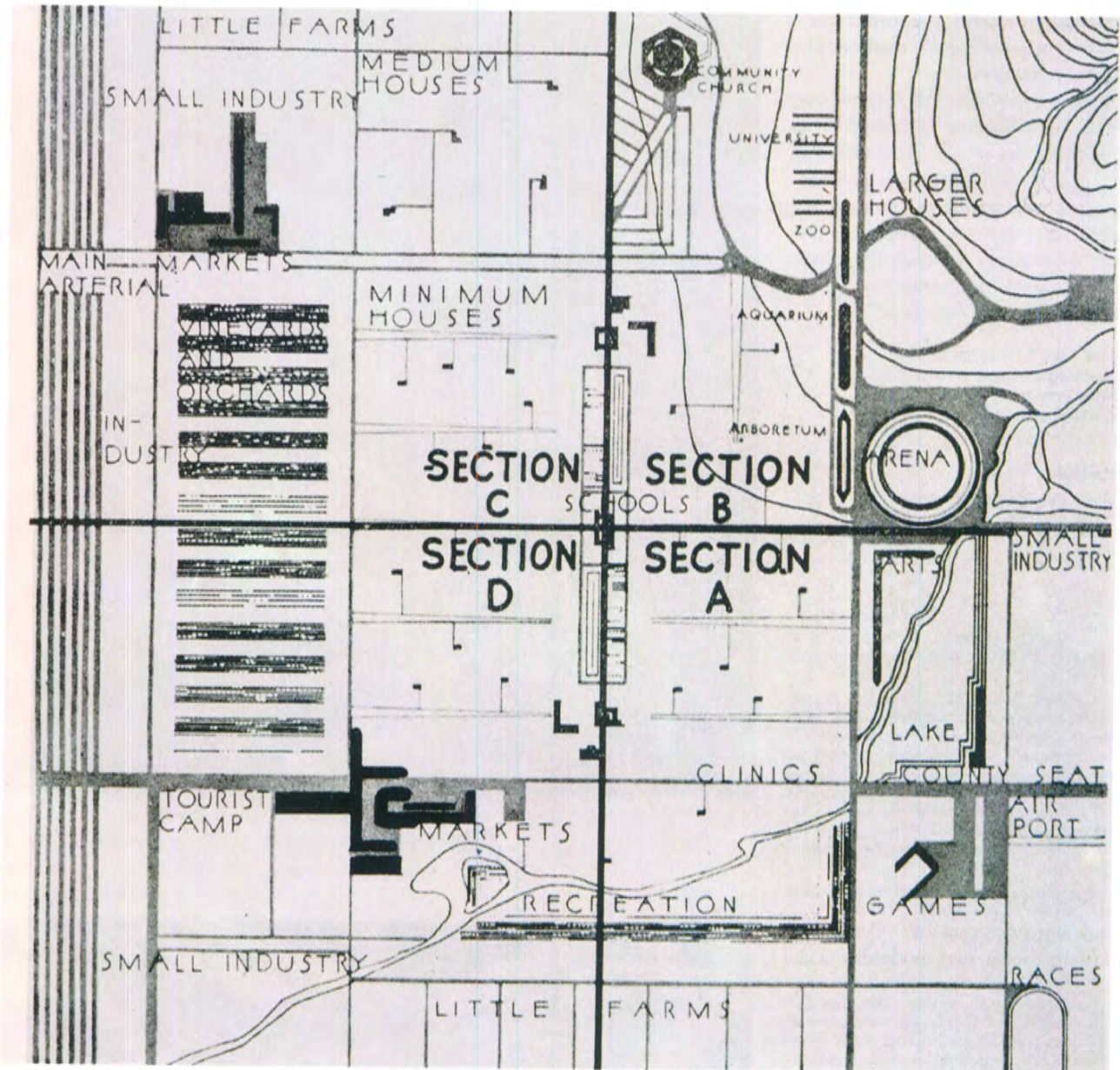
7 Nel progetto *Le colonie marine per la metropoli balneare del XXI secolo*, finalista nel concorso di idee che ha portato alla stesura nel 1994 della *Carta di Megaride* (capogruppo: Francesca Franchini; collaboratori: Maurizio Castelvetro, Gianfranco Giovagnoli, Claudio Fabbri, Giovanna Mulazzani, Maura Savini), viene riproposta una rilettura del Manifesto in cui la "città unica a linee continue" viene identificata nella Metropoli balneare della costa romagnola (strada litoranea, ferrovia, autostrada) scandita dai "poli ordinatori" costituiti dalle colonie marine realizzate negli anni '30, mentre le "aerostrade" sono rappresentate dalle reti di comunicazione della città telematica – che corrono lungo i principali assi viari – colleganti tali "poli ordinatori"/"Abitati rifornitori", veri e propri centri telematici e tematici, nuove icone della città costiera.



Virgilio Marchi,
Città fantastica, 1919-1920



Tullio Crali,
Progetto di aerostazione, 1931-1932



Frank Lloyd Wright
Broadacre City

Frank Lloyd Wright e l'Utopia plausibile

Silvio Cassarà

La singolarità e l'eccezionalità del concetto di urbanistica wrightiano è tale da porsi al di fuori di ogni schema comparativo.

Di fatto l'intero volume di progetti prodotti rientra in un impianto filosofico globale di cui il costruito – diluito nella dimensione territoriale americana – è parte intrinseca ed in cui ogni intervento è parte e frammento di un progetto a larga scala al quale va collegato. È l'Utopia wrightiana, che vista da vicino è in parte una visione non tanto lontana da quanto – in maniera assolutamente distorta – si sarebbe verificato in alcune periferie delle metropoli statunitensi, mai vere città, mai luoghi effettivamente assorbiti dalla metropoli.

Romanticismo e suggestione estetica, natura e fede nel futuro, sono gli ingredienti di una parte della cultura americana di cui l'Architetto è stato l'interprete più assoluto e sintetico.

Frank Lloyd Wright's ideas on town planning are somehow out of any scheme of comparison. His entire amount of project, spread out into the dimension of American territory, belongs to a higher philosophical world where every realization is a partial fragment of a larger scale project. It is the Utopia of Mr. Wright that after all is not so far away from what would have happened – in a completely distorted way – in some suburbs of the American metropolis.

Suburbs which never became real cities neither "places" totally absorbed by the them.

Romanticism and aesthetical fascinations, nature and firm belief in the future are the basic elements and part of an American culture Mr. Wright has rendered in a unique and absolute way.

Frank Lloyd Wright e l'Utopia plausibile

Ciò che Wallace Stevens aveva sintetizzato anni addietro riferendosi all'"anima americana" "il sublime americano, lo spirito vuoto nello spazio libero" resta ancora una definizione efficace di quella singolarità tanto ricercata ed evidenziata in ogni modo di vita, quel modo di vita che Frank Lloyd Wright tendeva a rappresentare nel suo costruito.

Un costruito ampiamente straripante i limiti della terza dimensione, inteso come impianto ideale per una società di cui si estremizzavano e allo stesso tempo si placavano le aspirazioni nella potenza rassicurante della dimensione orizzontale e si evidenziavano le matrici delle origini: quelle antropologiche, e quelle sociali, distribuendo nel territorio inurbanizzato l'unicità di una nuova dimensione assoluta caratterizzata dalla mancanza di angoscia del tempo e di una riacquisita connotazione morale.

Quello che Carlo Cresti in un suo vecchio scritto individuava come sogno anarchico di una libera società di individui, di fatto intrinseco alla parte più "etnica"

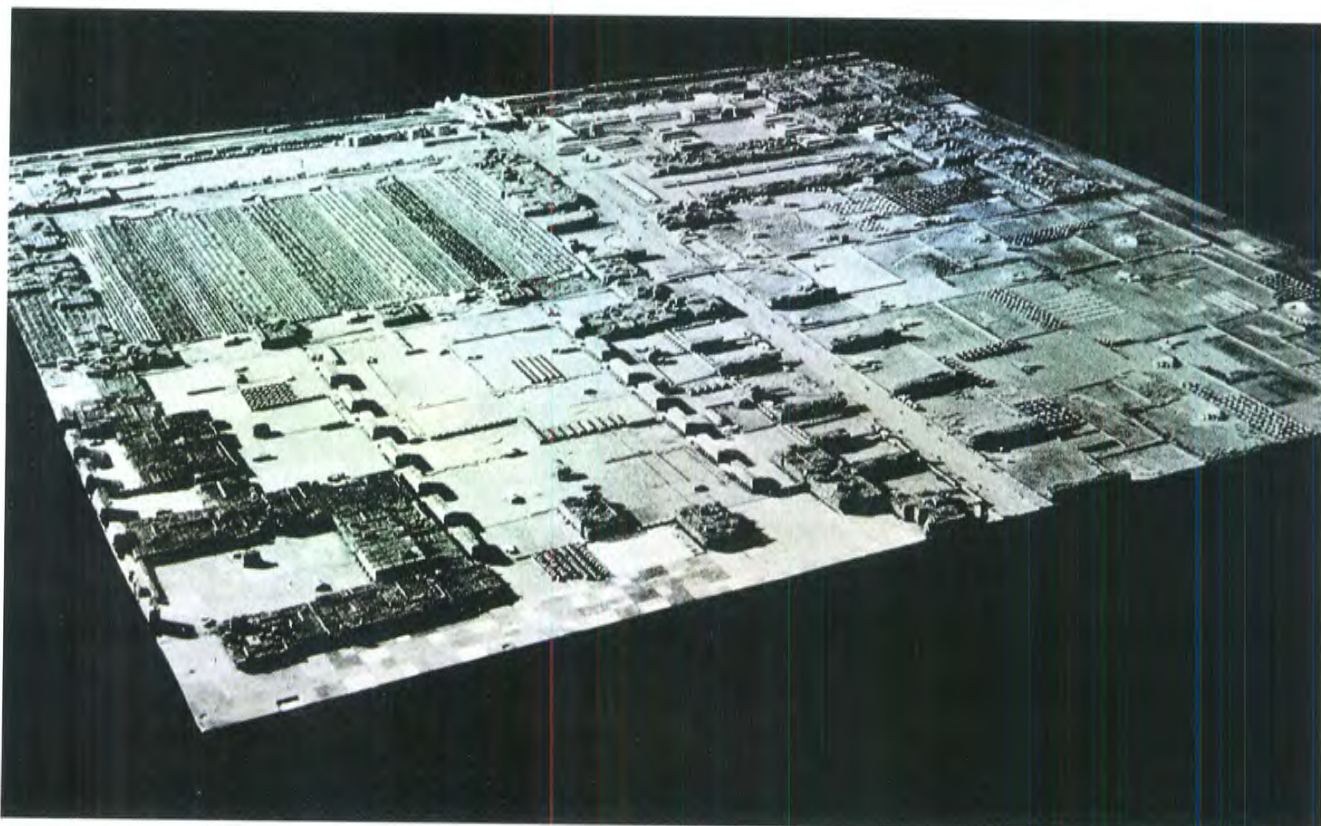
dell'animo americano e tuttora palpitante nella non dimensione urbana di tante aree geograficamente centrali degli Stati Uniti, dove la povertà espressiva dell'architettura ed il minimalismo di un simbolismo pionieristico sono assolutamente emergenti e sono gli stessi che la fotografia di Ansel Adams o la cinematografia in genere hanno emblemizzato, aumentando il fascino un po' catartico e un po' voyeuristico di una società che ama molto le proprie "solitudini".

L'utopia wrightiana affonda le proprie motivazioni in un corpus in parte già predisposto a seguire le linee di una filosofia che vede nell'abitazione il massimo sistema espressivo; una filosofia che salvaguarda ed interpreta quel concetto di libertà talmente assoluto da includere diffidenza per qualunque atteggiamento che soltanto sfiori le limitazioni di un vero programma ideologico, o perlomeno quelle che un qualunque programma di tal tipo possono rappresentare.

Questa commistione di idealismo, pragmatismo ed ottimismo – quest'ulti-

mo fondamentale – come ingredienti di fondo da far confluire nella dimensione del sogno, sono di fatto le principali componenti di una realtà di cui costituiscono il fascino principale e che Wright travasa in un'architettura per la quale il termine utopico è forse incerto ed eccessivo. Architettura in cui è presente, forse anche come diniego cosciente di una filosofia che rifiuta una visione razionalizzante e rassicurante dell'esistenza, una certa aura di mistero sia pure costantemente contaminata da quella *praxis* quasi biologicamente connaturata all'impianto mentale di ogni americano che ami definirsi tale.

Wright non sembra lottare per una visione alternativa, o perlomeno non soltanto, dell'impianto sociale ed esistenziale americano quanto piuttosto estendere – con gli abituali toni retorici a lui cari – quella percentuale di *wilderness* esistente, quell'attitudine verso il riscatto della condizione umana attraverso e mediante l'erosismo dell'individuo inteso sempre come parte di una comunità comunque privile-



giata e in sintonia con l' "eterno presente" rappresentato dalla natura.

Non è attraverso il costruito che si cambia la società, lecorbusierianamente; il costruito modifica ed esprime concetti primari ma si manifesta come conseguenza di un atteggiamento di vita più globale ad esso conseguente.

Atteggiamento che presuppone una sorta di religiosa laicità o viceversa e che si manifesta nel costruito quasi come atto di devozione verso una natura intesa in termini estremamente ampliati. Da qui quell'aura di sacralità atemporale di buona parte delle opere di Wright, abitazioni incluse, che può almeno in parte spiegare la vicinanza ideale alle forme Maya e giapponesi, ovvero di civiltà solo parzialmente esplorate dove è dominante una sorta di costante presenza di uno strano senso di mistero dell'esistenza e di ritualità ancestrali rappresentate attraverso forme

pure ma complesse ed in fondo solo relativamente assolute.

È così per il Guggenheim, per la sinagoga di Philadelphia e per alcune residenze di Los Angeles, la Barnsdall o la stessa Ennis: architetture che superano la soglia psicologica della funzione loro attribuita.

Per valicare il muro della temporalità e collocarsi in tale dimensione sacrale e monumentale.

La mistura di questi ingredienti colloca tali opere – coscientemente o incoscientemente – in una condizione di assoluta singolarità come frattura della continuità di evoluzione storica della cultura occidentale e allo stesso tempo come sutura dello strappo con la stessa ed affermazione di nuova primogenitura. La nuova architettura americana dialoga con l'universale, mediante un'estetica che rappresenti i bisogni ancestrali intesi come unica piattaforma verso l'evoluzione e ricostituisca

su basi primariamente architettoniche il concetto di "essenzialità" come eliminazione intelligente del superfluo.

Così come in Morris o in Tolstoy, "non bisogna possedere nulla che non si riconosca come utile e che non sia magnifico".

L'Utopia intesa come progetto virtuale e come schema ideale cui tendere, resta quindi in Wright ancorata a basi tangibili e verificabili su impianti la cui validità e virtualità è completa. È la sua architettura. In cui la ritrovata continuità di una tradizione tutta americana di sperimentalismo "altri" leggibili nel costruito come rappresentazione del nuovo "sociale" viene altresì interrotta spezzandone il legame con l'isolamento del costruito quasi urbano, come in quello di New Harmony.

Wright non crea prototipi per società di cui si radicalizza la trasformazione, quanto piuttosto esempi esaustivi di una

concettualità tangibile, che non si presta, proprio progettualmente, ad ulteriori evoluzioni.

La casa Kauffman lo conferma. La sua compiutezza fa piazza libera dell'aspetto più intellettualizzato o intellettualizzante dell'architettura riguardo alle possibili speculazioni riguardanti il problema della sua definizione – quello che tanto caratterizza il costruito dei nostri giorni – e si pone come icona assolutamente definita di valori la cui universalità coincide con l'impossibilità di una sua ripetibilità tecnica. Questa architettura è reale, definita, tangibile nella potenza di una calma interiore volta a testimoniare a suo modo il reale dominio dell'uomo sulla natura non sopraffatta. Ville Savoye è lontana. Gli intenti propagandistici assolutamente analoghi, le similitudini metaforiche solo vaghe fibrillazioni tattiche e di superficie. Due utopie parallele.

In Wright la diluizione delle tensioni intellettuali nel "silenzio" del "finito" e l'apparente disintellettualizzazione del linguaggio in forme strutturalmente complesse ma comprensibili – in cui lingua colta e dialetto, ovvero universale e particolare, coesistono – ha pochi elementi di confronto.

Wright legge il mondo sulla base dei valori personali riportandone l'interpretazione ad un costruito la cui esistenza è la soluzione di un problema assolutamente controllabile in tutto il suo processo grazie ad un particolare meccanismo di azzeramento del momento dell'astrazione.

Quell'astrazione tenacemente presente nel caso di interventi urbani, come nel Guggenheim, là dove la dimensione "interrotta" è indispensabile a ricostituire il senso dell'intervento quando questo è portato inesorabilmente ad operare sul piano comparativo e a confrontarsi con l'"artificiale" e non con l'immediatezza senza riserve della natura e dei suoi materiali. Il luogo, elemento principe della irrinunciabile ricostituzione estetica è in questo caso disarticolato ed impone atteggiamenti differenziati che comunque incidono profondamente il tessuto circostante a largo raggio.

Il senso dell'intervento tende sempre a riportare l'individualità del progetto singolo ad una scala spaziale superiore.

La sottovalutazione di questa attitudine può solo svilire l'intero mondo wrightiano riportandolo ad una lettura elusiva della sua intera progettazione vista in chiave di progettazione del costruito e non del progetto a larga scala.

Queste architetture di fatto eludono il referente reale e si riferiscono a quello ideale: si riferiscono al suo modello di costruzione dello spazio, ben diversa da una progettazione di tipo e natura urbanistica *tout court*.

L'urbanistica di Wright è lontana dalle sue metodologie e dalle tecniche manualistiche prive di elementi di suggestione scollate dalla realtà e dalla natura.

La *Disappearing City*, la città che scompare è un auspicio sognato sulle basi e sulle premesse del titolo di un altro suo libro e cioè "In the cause of architecture". Ma è anche il suo programma alternativo che opera a scala territoriale anche nelle più piccole realizzazioni e presagisce nelle stesse un'organizzazione complessiva plausibile per quella economia, per quella dimensione spaziale, per quella natura. Ed è comunque un programma fatto di un'architettura "contro". Contro il cattivo gusto, contro lo stile, contro la rendita fondiaria e il quotidiano di un edilizia ripetitiva.

È su questa base che vanno lette non solo le case usoniane, la casa Willey o in modo più specifico la Walter Davidson Sheet Steel Farm Unit, autentici prototipi – ideali e – reali della nuova organizzazione territoriale americana; ma anche i capolavori delle *prairie houses*, elementi di mediazione fra la *downtown* e la prateria, attualmente occupata dalla sconfinata suburbia di Chicago.

Quando un camioncino della Ditta Kauffman trasporterà per esporlo, il grande plastico di Broadacre, ganglio minimale di una porzione smisurata di territorio, l'Utopia era stata in parte costruita e proposta. E i suoi irripetibili prototipi compiuti. Cosa fosse possibile e cosa fosse plausibile, Frank Lloyd Wright sembrava saperlo, come forse sapeva che, alle soglie degli anni '40, l'utopia si era già consumata.

Questo progetto totale in grado di "unificare disunificando" la dimensione urbana azzerandola in tutto il territorio, aveva

come connotazione principale la "non connotazione" e nonostante la disposizione e le distanze fra i vari tipi di insediamenti previsti, si fondava su quegli esempi già distribuiti e realizzati in moltissimi degli stati americani.

Un piano strategico di redistribuzione, questa sì, organica, delle risorse e del territorio con l'architettura in funzione affatto secondaria dove l'elemento orizzontale – quali che fossero le metafore implicite – ricorreva tanto fisicamente, nel costruito, quanto strutturalmente nelle scelte distributive e viarie. Un piano aperto, in grado di includere al suo interno i relitti della vera Utopia, le Shakers town o le città dei Mormoni e dei Rappiti o di altri esuli della cultura europea, di fatto a questa ancora legata. Città comunità che la celerità delle trasformazioni e della ricchezza, l'inurbamento e l'incredibile aumento demografico contribuivano a rafforzare in quell'isolamento forse catarticamente ricercato.

Ma che contribuivano allo stesso tempo a spazzare via i presupposti di un progetto sociale e architettonico plausibile nella sua disomogeneità fisica spingendolo là dove le commissioni culturali erano meno occidentali in senso stretto e le connotazioni naturali più radicali e disponibili per interventi altrettanto radicali.

Come quello di Arcosanti, ancora in corso, nelle aride pianure dell'Arizona, là dove il dominio del territorio e del senso della proprietà e la sua gestione avevano altri problemi, altri controlli.

Forse per questo è così difficile trovare le foto o i disegni di Broadacre nelle tante pubblicazioni esistenti.

Oltre un certo periodo, non sarebbero serviti. Wright lo sapeva.

Ciononostante avrebbe continuato a lavorarvi, a lavorare "contro", opponendosi a quella città "cattiva" che proprio nella sconfinata suburbia di Chicago avrebbe sviluppato una non città territorio, fatta di piccole residenze senza acri, senza architettura e senza futuro e senza quel romanticismo rinnegato ma presente in grado di rendere archeologico il moderno estraendolo dalle miserie e dalle angosce del tempo.

Chandigarh, realtà di un'utopia

Valerio Casali

La città lecorbusiana, Utopia urbanistica e sociale, diventa realtà a Chandigarh.

Segno ortogonale impresso sul territorio, città disegnata, correlata col Cosmo, forma delimitata, Chandigarh presenta tutte le caratteristiche della città ideale.

Eppure è una città reale, dalla nobile architettura e dai grandi spazi verdi, che non conosce i problemi del traffico veicolare; un organismo dal funzionamento perfetto, un luogo di serenità; un paradiso terrestre nella realtà disumana delle città indiane di oggi.

Coronata dal complesso del Campidoglio, concezione architettonica tra le più alte della storia, è il dono della Mano Aperta, simbolo lecorbusiano che evoca la mano stessa del Maestro "aperta per ricevere le ricchezze create, per distribuirle ai popoli della terra".

The corbusian city, an urban and social Utopia, comes into reality at Chandigarh.

Orthogonal sign impressed on the territory, designed city, related with Cosmos, limited shape, Chandigarh presents all the characteristics of the ideal city.

However Chandigarh is a real city with its noble architecture, big green spaces, and no problems of vehicular traffic; it's a perfect organism, a place of serenity; an earthly paradise in the inhuman reality of the Indian towns of today.

Crowned by the Capitol complex, one of the highest architectural conceptions in history it's the gift of the Open Hand, a corbusian symbol evoking the Master's hand "opened to receive the created riches, to assign them to the people".



Le Corbusier, disegno da una lettera alla moglie Yvonne scritta dall'India il 26 febbraio 1951.

Chandigarh, griglia ortogonale tesa tra due fiumi e coronata dal Campidoglio, appare tra le grandi suggestioni ricevute dal maestro sul luogo della futura città: i bufali, il cielo animato dal volo di grandi uccelli, una donna col bambino ed il suo bambino in braccio e l'Himalaya, presenza "sacra" con cui tutto deve confrontarsi

Tutta l'opera di Le Corbusier è tesa alla ricerca della felicità per gli uomini; felicità raggiungibile attraverso l'Architettura e l'Urbanismo, che il Maestro offre incessantemente all'Umanità.

Le *Ville pour trois millions d'habitants* e la *Ville Radiense*, progetti di Urbanismo teorico, sono tappe di un percorso diretto all'individuazione di una città ideale, capace di soddisfare le necessità della vita dell'uomo sociale.

I tanti progetti di Urbanismo applicato, intervenendo su contesti già formati, rinunciano alla nitidezza della forma della città propria dei progetti teorici, ma continuano a perseguire infaticabilmente l'obiettivo della città per l'uomo, cercando di creare delle condizioni di *Ville Radiense* con l'impiego di mezzi talvolta addirittura eroici, come nei piani per le città del Sud America e per Algeri.

In totale continuità con l'Urbanismo, l'Architettura si adopera a soddisfare le *Joies essentielles* dell'uomo fisico – *Espace, Soleil, Verdure* – per poi lanciarsi alla ricerca della qualità dello spazio, dell'emozione percettiva, sino alla rivelazione dell'*Espace Indicible*, che parla alle esigenze dello spirito.

Le Corbusier ricerca la gioia per l'uomo inteso nella totalità del suo essere.

Utopia e pensiero lecorbusiano

Il pensiero di Le Corbusier è stato spesso definito utopico, termine cui nell'uso corrente si attribuiscono diverse e talora improprie sfumature di significato e di cui mi sembra utile chiarire il reale valore.

Utopia non è una parola greca, ma deriva dal greco; composta da "ou", non e da "topos", luogo, vuol dire letteralmente "non luogo" e quindi "luogo che non esiste".

Il significato del termine va però oltre quello letterale, caricandosi di valori legati all'uso fattone da Thomas More, che avendolo coniato lo diede per titolo a un suo libro, pubblicato nel 1518. Utopia è qui il nome di un'isola immaginaria ove vige un sistema di governo perfetto; città ideale dunque, con specifico riferimento all'organizzazione sociale.

Il libro di More si inserisce in una linea

di pensiero che trova precedenti a partire dalla Repubblica di Platone e che continua a manifestarsi sino ai nostri giorni, rivelando negli uomini un interesse costante alla creazione di organizzazioni ideali, luoghi di perfezione e di benessere.

Infine Utopia, nell'uso corrente, assume il significato di situazione ideale, la cui realizzazione è impossibile, o almeno assai improbabile.

In tale senso il termine non è applicabile alle proposte lecorbusiane. Se invece lo si usa – più correttamente – nel significato di luogo o situazione che non esiste, ma che potrebbe essere creata e la cui creazione sarebbe estremamente auspicabile, allora la definizione calza al pensiero ed alle concezioni urbanistiche di Le Corbusier.

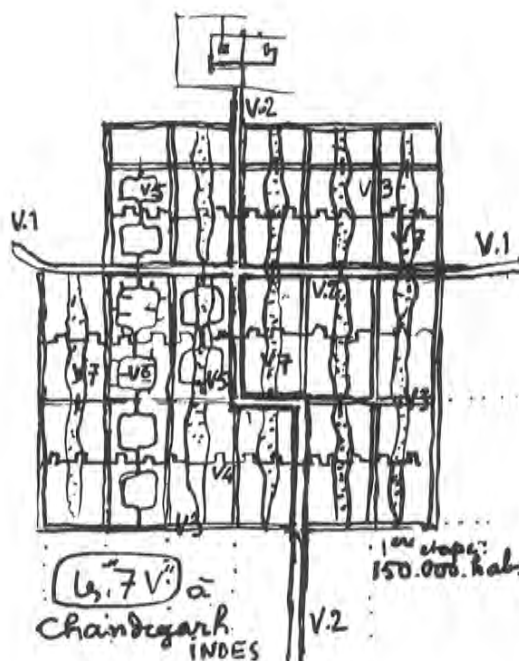
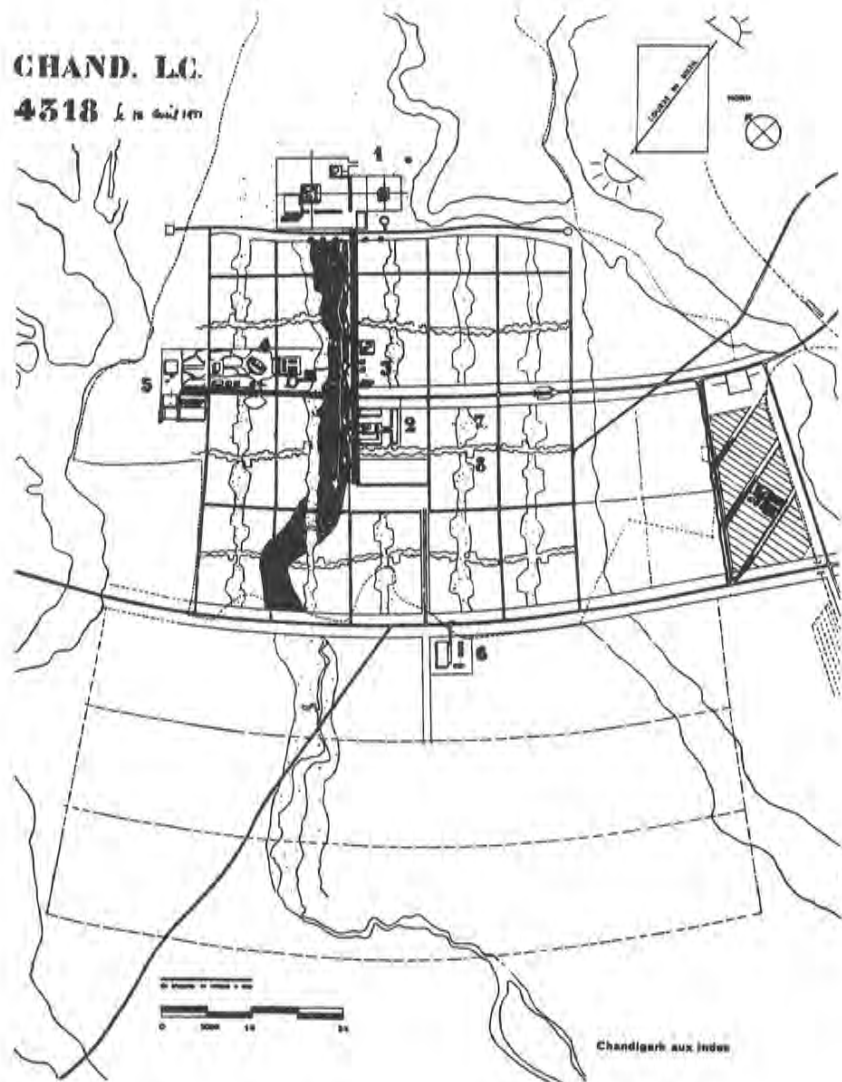
E se la città di Le Corbusier è una città utopica, possiamo salutare Chandigarh come eccezionale realizzazione dell'Utopia, ove un'aspirazione antichissima dell'uomo si concretizza; creare una città ideale, perfetta, in accordo con la Natura, col Cosmo e con l'Umanità.

L'Utopia lecorbusiana non è solo urbanistica; valori funzionali, sociali, filosofici, mitologici (la personale mitologia di Le Corbusier) e plastici si intrecciano nella creazione di Chandigarh, che si presenta come opera totale, espressione di un pensiero interdisciplinare di discendenza rinascimentale, proprio di Le Corbusier.

L'Utopia di Le Corbusier non si arresta dunque al disegno della città; ma sottintende un'organizzazione – benché non politica – sociale ed amministrativa.

Ad esempio, la *Ville Radiense* presuppone la totale disponibilità del territorio da urbanizzare, per dare spazio a una pianificazione libera dai vincoli di proprietà.

Le *Unités d'habitation*, che della *Ville Radiense* sono l'elemento base, propongono un preciso sistema di convivenza che permette l'isolamento del gruppo familiare nell'alloggio, offrendo l'intimità del *foyer*, e la progressiva socializzazione dell'individuo che avviene nelle strade interne di distribuzione degli alloggi, nella zona commerciale, nello spazio *pilotis* e nel tetto terrazza. Il processo continua, al di fuori dell'*Unité*, nei terreni di sport previsti ai piedi delle abitazioni e così via sino ad arrivare al Centro Civico, che è il luogo di



Le Corbusier, piano urbanistico di Chandigarh - prima stesura (aprile 1951) Planimetria generale, con classificazione delle strade: le vie di grande comunicazione (V1 e V2), le vie di quartiere (V3), le vie commerciali (V4), le vie che portano agli ingressi delle case (V5 e V6), i sentieri nel verde che collegano i servizi scolastici e ricreativi (V7)



A sinistra
Rotatoria con grande aiuola centrale all'incrocio tra la Jan Marg (V2) e la Udyog Path (V3)

Strada commerciale (V4) nel settore 18: gli edifici sono costruiti sul solo lato nord-ovest, in modo da lasciare sempre in ombra il percorso a servizio dei negozi

A destra
Spazio verde nel settore 18: qui sono ubicate le attrezzature per lo sport e le scuole

Veduta del city centre, il cuore commerciale della città nel settore 17. Gli edifici sono regolati dal "controllo architettonico"

massima socialità a livello urbano.

La visione socio-urbanistica di Le Corbusier non si ferma alla città; le campagne si organizzano attorno alla *Ferme Radiense* e gli insediamenti produttivi nella *Cité lineaire Industrielle*, le quali, con la *Ville radio-concentrique des échanges*, si organizzano lungo le *quatre routes* che disegnano le vie di comunicazione attraverso le Nazioni e i Continenti: una grande visione dell'Umanità organizzata e riappacificata sulla terra.

Urbanismo lecorbusiano e creazione di Chandigarh

Il piano di Chandigarh nasce in un tempo brevissimo, "8 settimane, in un albergo sulla strada di Simia", ci dice lo stesso Le Corbusier, ma non si tratta certo di

improvvisazione; quando Le Corbusier è chiamato alla creazione di Chandigarh, nel 1951, ha sessantaquattro anni e dopo una vita di studi sull'Urbanistica, la sua concezione della città è completamente formata: si tratta di una *Ville Radiense* con una densità di 1000 abitanti l'ettaro, organizzata in *Redents* e *Unités d'habitation*; gli edifici, tutti sviluppati in altezza, sono appoggiati su pilastri; la circolazione veicolare si svolge su strade sopraelevate; il suolo è completamente liberato: parchi, sport, servizi per l'infanzia.

Questa concezione, originaria degli anni '30, è adesso arricchita dall'uso dei settori urbani – unità funzionali indipendenti – e dalla teoria delle 7V, sistema di circolazione organizzato e gerarchico.

Improvvedibilmente, a contatto con la realtà indiana, gli schemi tanto a lungo elaborati sono abbandonati ed un nuovo

sistema viene messo a punto: Chandigarh è una città a due piani, densità da 50 a 200 abitanti l'ettaro, abitazioni e strade di circolazione a livello del suolo.

L'Utopia lecorbusiana non è astratta; essa è reale ricerca del benessere per il genere umano: se la *Ville Radiense* era solo un mezzo per offrire agli uomini la felicità, per uomini con esigenze differenti l'Architetto usa un diverso strumento per raggiungere il medesimo fine.

Il disegno della città

Chandigarh è una città ortogonale, regolata dalla rete dei percorsi veicolari di scorrimento (V3) che formano una griglia a maglia rettangolare; due grandi viali che si incrociano al centro della città ne costituiscono la struttura portante.

Questa griglia, soluzione razionale ai problemi della circolazione, e sistema sicuro di coordinate per un orientamento istantaneo, assume tutta la sua forza di intervento umano su un territorio smisurato e selvaggio, al quale apporta dimensione, orientamento e angolo retto, in una visione dualistica che oppone Natura e artificio.

La concezione si rinforza nel confronto tra la rigidità della griglia artificiale e l'andamento sinuoso dei due fiumi che la fiancheggiano scorrendo da nord a sud; e ancora in quello tra la griglia e la forma libera della valle di erosione che attraversa "verticalmente" la città.

L'imposizione del piano sul territorio assume il significato di opera incisa nella Natura, opera di "Land Art" *ante litteram* ed è infine il segno attraverso il quale l'uomo occupa la terra per abitarla.

Chandigarh è una città disegnata; come tale si riallaccia alla tradizione urbanistica di tendenza razionale che concepisce la città come organismo compiuto e predeterminato. La sua struttura si avvicina a quella della città greca ippodamea come Priene, con suo tessuto ortogonale, le due strade principali che si incrociano vicino alla grande Agorà baricentrica e l'Acropoli posta al nord, in posizione rialzata, al limite della città; ed a quella della città romana di Vitruvio che deriva dal Castrum costruito sul Cardo nord-sud



*Architettura controllata sulla Madya Marg (V2)
nei settori 7 e 8 e sull'Himalaya Marg (V2) nel settore 22*



Abitazioni sulla V5 (settore 22), la strada anulare di distribuzione interna e su una V6 (settore 27), diramazione della V5

e sul Decumano est-ovest, che si riuniscono in uno spazio libero posto al centro del tessuto ortogonale.

Chandigarh è anche città antropomorfa: possiede una testa e un cuore – il Campidoglio e il City Center – uno stomaco – i mercati generali – e due braccia – la zona industriale e l'Università –.

Non si tratta qui di riferimento alle città ideali del Rinascimento in cui i rapporti tra corpo umano e organismo urbano erano rapporti proporzionali e simbolici; a Chandigarh l'antropomorfismo della città è la conseguenza della sua organizzazione "biologica" che coincide con quella del corpo umano.

Chandigarh non è orientata sull'asse eliometrico, rispetto al quale presenta una rotazione di quasi 45° in modo da offrirsi alla penetrazione dei venti dominanti che soffiano da sud-est in estate e da nord-ovest in inverno. È la medesima concezione della città vitruviana, ruotata rispetto all'asse nord-sud per impedire che le strade siano spazzate dai venti di tramontana.

Se nella città ideale cinquecentesca l'orientamento aveva significato esclusivamente simbolico, a Chandigarh, città realmente ideale, il rapporto col Cosmo è determinato da motivazioni legate al clima; la città si dispone nello spazio nel modo più utile alla vita dei suoi abitanti.

Quanto al tessuto urbano, alle abitazioni, recuperando un assunto basilare della *Ville Radiense*, si dispongono liberamente all'interno dei settori, senza alcun rapporto con la griglia dei percorsi veicolari ricercando col corso del sole un rapporto proprio della funzione abitativa.

Il "dramma" del duplice orientamento troverà soluzione nel Campidoglio dove alcuni elementi particolarmente legati al corso del sole (le sale del Palazzo dell'Assemblea e la Torre delle Ombre) saranno disposti secondo l'asse eliometrico conciliando Architettura e Cosmo.

La forma planimetrica di Chandigarh è definita e precisa; un quadrato di 6 x 6 km circa, delimitato dalle vie di circolazione e circondato dalla campagna. Questa chiarezza e leggibilità della forma è una evidente manifestazione dell'Utopia che diventa realtà.

Ricordo la grande emozione provata nel percorrere le strade perimetrali della città: da una parte le abitazioni, il tessuto urbano; dall'altra soltanto prati ed alberi: una natura selvaggia!

Per conservare questa definizione della forma Le Corbusier ha previsto intorno a Chandigarh una cintura di verde di 18,5 km di raggio. Egli proponeva, in tal modo, una città definita e non una città a crescita illimitata come lo sono le nostre metropoli. Si avvicinava, con questa con-

cezione, all'usanza greca che voleva che una città, dopo aver raggiunto un determinato numero di abitanti, dovesse arrestare il proprio sviluppo e inviare un gruppo di suoi cittadini a fondare un'altra città: è la concezione lecorbusiana della occupazione armonica del territorio.

La realtà dell'Utopia

Chandigarh è divisa in settori, delle dimensioni di m 800x1200 delimitati da V3, le strade riservate alla circolazione veicolare rapida che attraversa la città. Nessuna porta di entrata alle abitazioni si apre sulle V3, che alti muri isolano dalle zone residenziali.

Il settore è un'unità autonoma, una sorta di villaggio nella città, dotato dei servizi principali – scuole, sanità, sports, ufficio postale, ecc. – e irrorato dalle V5 e dalle V6 che permettono alle auto – a passo d'uomo – di arrivare fino alle abitazioni.

Ogni settore è attraversato trasversalmente da una V4, strada commerciale in cui, secondo la tradizione indiana, è permesso il traffico veicolare, e da una V7, percorso pedonale ortogonale alla V4, che si snoda entro una fascia verde nella quale si trovano le scuole, i campi sportivi, le attrezzature culturali.

L'autosufficienza del settore permette

ai residenti un'economia considerevole negli spostamenti.

All'interno dei settori regnano la pace e il silenzio; il pericolo delle automobili è eliminato, la vita si svolge tranquillamente, il contatto con la natura è recuperato, l'utopia reale dispensa felicità a piene mani.

Il sistema dei percorsi veicolari, strutturato secondo la regola delle V7, consta di una rete di scorrimento esterna ai settori, formata dalle V3, e di una rete di distribuzione interna ai settori medesimi (V4, V5, V6).

Gli incroci tra le V3 sono posti a 1200 e 800 metri di distanza l'uno dall'altro e sono risolti con una rotonda di grandi dimensioni – senza semafori – mentre gli ingressi ai settori si incontrano ogni 600 e 400 metri; distanze considerevoli che permettono una circolazione estremamente fluida.

Qui non esistono ingorghi di traffico né problemi di parcheggio: gli incubi dominanti della città moderna non sono ammessi a Chandigarh.

Le Corbusier pensava ad una città architettonicamente coerente ed in alcuni luoghi di particolare importanza ha previsto un controllo architettonico. Si tratta di una serie di prescrizioni che regolano gli edifici in pianta e in sezione, garantendo la regolarità delle altezze e dei profili e l'omogeneità di tutta l'architettura presente nella zona controllata.

Ma anche al di fuori di queste aree l'Architettura mantiene un'eccezionale nobiltà: benché Le Corbusier non abbia progettato nessuna casa a Chandigarh, lo spirito della sua Architettura è universalmente presente, non solo nell'uso sincero di mattoni, pietra e cemento (come previsto nell'editto di Chandigarh), ma anche nell'impiego delle grandi invenzioni lecorbusiane (ad esempio i *brise-soleil*) e soprattutto nella semplicità delle forme e nella purezza dei volumi.

Il neoclassico, il folklorico e l'imitazione dello stile Moghul sono totalmente assenti a Chandigarh che resta una città dalla dignità, dalla coerenza e dalla qualità architettonica uniche.

Un singolare fenomeno permette di meglio valutare l'enorme riuscita di Chandigarh; si tratta di alcuni villaggi preesi-





Burial village, agglomerato preesistente a Chandigarh che segue un proprio sviluppo al di fuori delle regole urbanistiche della città (settore 45)



Insediamiento spontaneo nel settore 25:
• abitazioni in argilla e, sullo sfondo, la città organizzata
• abitazioni in argilla vicino ad un bacino d'acqua
• una "pesa pubblica"

stenti che sono rimasti inglobati nella nuova città, i quali si sviluppano in analogia con le altre città dell'India, in maniera del tutto estranea al sistema di Chandigarh. Gli insediamenti provvisori divengono a poco a poco stabili con l'impiego di mattoni, blocchi di cemento, cemento armato. Le costruzioni si accavallano le une sulle altre in un insieme irsuto e sregolato che si affaccia su stradine strette e soffocate; ovunque regna una totale promiscuità delle funzioni e gli uomini vivono, in condizioni disumane, in comunità con animali e veicoli che infestano l'ambiente di fumi, di rumore. All'interno stesso di Chandigarh.

Il Campidoglio

A Chandigarh la densità abitativa, molto bassa al nord, aumenta progressivamente verso il sud; cosicché percorrendo la città da sud verso nord si ha l'impressione di camminare verso un evento superiore, annunciato dalla rarefazione della città, dalla scomparsa del traffico veicolare e dal sopravvenire di un silenzio metafisico, mentre la presenza dell'Himalaya si fa più intensa; fino al momento in cui il luogo sacro, che è il Campidoglio, si rivela con l'apparizione improvvisa di forme architettoniche eccezionali ed enormi che si mostrano al di sopra degli alberi.

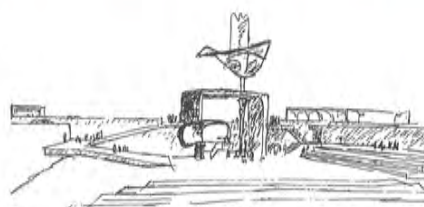
Al contrario, procedendo da nord a sud si ha la sensazione di immergersi nella vita, che esplose nel settore 17.

La traversata nord-sud di Chandigarh è il percorso più importante della città che unisce umano e divino, profano e sacro, città e Campidoglio.

Luogo di suprema intensità architettonica, luogo sacro, lecorbusiana Acropoli di Atene con la sua Assemblea-Partenone, il Campidoglio di Chandigarh è un organismo isolato dalla città. Con un gioco sapiente di schemi di terra e di verde, la città degli uomini è nascosta alla vista, che si apre solo sulla presenza superiore dell'Himalaya.

Gli edifici, molto distanziati gli uni dagli altri, sono posti sul suolo secondo rapporti precisi, ma complessi, evitando ogni simmetria e corrispondenza assiale. Tra i

Il Campidoglio visto dal tetto terrazza del segretariato: in primo piano il palazzo dell'assemblea e in fondo l'alta corte di giustizia



Le Corbusier, disegno della Mano Aperta

grandi protagonisti danzano monumenti di dimensione più ridotta, personalissimi simboli lecorbusiani. Le vie di circolazione veicolare sono allontanate dall'*esplanade*, spazio centrale dell'organismo, che è lasciata ai pedoni.

Se nella *Ville Radiense* le strade erano sopraelevate, qui sono sprofondate nella terra e solcano il suolo, attuando in questo luogo sacrale una totale inversione del sistema studiato per la città.

Con il famoso disegno di Le Corbusier, per metà sole dal volto sorridente e per metà Idra dall'espressione minacciosa, il Campidoglio ha due facce; gli utenti circolano all'esterno dell'*esplanade*, sulla quale gli edifici aprono solo le entrate destinate alle cerimonie; essa resta così al riparo dalla folla e dal rumore e conserva tutto il suo significato di spazio sacro, vuoto, silenzioso, isolato dalla città e aperto davanti all'Himalaya, per ricordarci che Le Corbusier a Chandigarh non ha voluto parlare solo all'uomo fisico, ma anche, e forse soprattutto, allo spirito.

Chandigarh dono della Mano Aperta, la mano di Le Corbusier

La concezione della Mano Aperta, latente sin dagli anni della giovinezza nei disegni e negli scritti lecorbusiani, si materializza nel 1948 insieme come concezione filosofica e come forma plastica; e già nel 1951 diviene scultura di enormi dimensioni, per essere il monumento di Chandigarh.

L'assiduità con cui Le Corbusier chiede al Governo Indiano di realizzare il monumento, sino all'estremo, accorato appello a tutti i propri amici e collaboratori scritto un mese prima della morte, testimoniano dell'enorme importanza attribuita a questo segno ed alla concezione che esso rappresenta.

La Mano Aperta esplicita l'atteggiamento umanitario che anima tutto il lavoro di Le Corbusier e che trova a Chandigarh, realizzazione unica dell'Utopia lecorbusiana, la sua espressione più completa.

Come Beethoven, Le Corbusier si fa Profeta e Messia della felicità per gli uomini e la Mano Aperta "aperta per ricevere, aperta per donare", questa mano che ha ricevuto il dono divino del genio, offre Chandigarh in omaggio supremo all'Umanità.

Gli anni Sessanta: l'ultima ricostruzione dell'universo

Gianni Pettena

Motivazioni concettuali, elaborazioni progettuali e nuovi linguaggi nella sperimentazione utopica e visionaria che a partire dai tardi anni cinquanta si propone in architettura come sintomo di disagio e insoddisfazione nei confronti di un'eredità "storica" ormai troppo vincolante e obsoleta rispetto al rapido evolversi della tecnologia e del costume. Da Fuller ai primi radicali, dagli utopisti tecnologici e archeologici ai Metabolisti e agli Archigram, nuove idee e linguaggi che scelgono di manifestarsi in una chiave utopica che da futuribile, macrostrutturale e globalizzante, progressivamente si definisce come volontà di moduli operativi rinnovati.

The utopian and visionary architectural experiments of the late '50s showed conceptual motive, project drafting and new languages that epitomized discomfort and intolerance against a "historical" heritage that had become too binding and outdated as compared to the fast development of technology and social attitudes. Fuller and the early radicals, technological and archeological utopians, the "Metabolists" and Archigram, expressed new ideas and languages following a utopian pattern that, starting from a futuristic, macrostructural, all-inclusive level, gradually became a trend towards novel functional modules.

Nel secondo dopoguerra, e più precisamente nei tardi anni cinquanta, prende corpo in architettura, con manifestazioni diverse, una ricerca di carattere utopico e "visionario" che rivela innanzitutto la necessità di nuove formulazioni teoriche dopo le "rigidità" del Razionalismo e le insufficienze che gran parte degli enunciati del Movimento Moderno avevano evidenziato. È un periodo di rifondazione concettuale e di nuove formulazioni linguistiche attraverso cui si esprime la volontà di ricerca di percorsi autonomi, liberati dai vincoli di un passato, pur glorioso, e dai limiti di un dibattito superato nei fatti dall'emergere di nuove realtà sociali e nuovi strumenti di indagine e ipotesi progettuali.

Si ripropone in fondo, in chiave contemporanea, il medesimo processo – di rottura delle convenzioni dell'operare ispirate ai dettami della classicità – che aveva portato alla nascita dell'architettura moderna quale conseguenza delle trasformazioni tecniche, sociali e culturali innescate dalla rivoluzione industriale, e si fa tesoro della lezione delle avanguardie storiche per quel tanto di ideologia di progresso che si era espressa in un'esplosione di creatività prima che questa venisse imbrigliata nei canoni di strutture linguistiche oggettivamente "riconoscibili" e traducibili nel costruito.

Le metodologie di ricerca di questi nuovi utopisti, dunque, non prescindono dalle nuove istanze e sollecitazioni del sociale: anzi, ne traggono spunto e alimento. La

novità sta piuttosto nel diverso approccio alla ricerca di equilibrio tra forma e funzione che tanto aveva caratterizzato la generazione precedente, quella necessità di conciliare le poetiche con la prassi, le intuizioni formali con le necessità d'uso, che aveva, alla lunga, finito per mortificare la creatività e la spontaneità dei linguaggi costringendo l'architettura in una situazione di arretratezza culturale rispetto alle altre arti. Sia, come vedremo, per gli utopisti "tecnologici" che per i proto-radicali (con tutto quel che seguirà) il rapporto forma-funzione non è un assunto pregiudiziale ma piuttosto, quando si verifica, una conseguenza implicita della formulazione sperimentale, non un limite alla proposta scientifica o teorica ma una condizione da verificare eventualmente a posteriori.

Per gli utopisti tecnologici ad esempio – la cui ricerca, ispirata dai costanti progressi della tecnica, è mirata alla definizione di una "città del futuro" in cui ogni problema dell'uomo si risolve all'interno di macrostrutture la cui definizione spaziale è mutevole e potenzialmente illimitata – la determinazione d'uso è spesso conseguenza dei vantaggi offerti dai nuovi materiali o delle possibilità di assemblaggio e sfruttamento, così come la forma che, indotta da queste necessità, finisce comunque per assumere spesso (come in Fuller o Frei Otto) valori simbolici di archetipo. Viceversa, nella sperimentazione proto-radical, è la forma di progetto/strumento di confronto con il sociale

che prescinde dalla funzione reale attraverso l'ironica dichiarazione di una funzione "teorica".

In realtà, il superamento di questo limite presenta nei due filoni di ricerca caratteristiche di profonda differenza. Mentre cioè i "tecnologici", totalmente coinvolti dalla novità introdotta dalle potenzialità della sempre più raffinata ricerca scientifica, si propongono di modificare radicalmente i modelli funzionali esistenti ma paradossalmente finiscono per ribadire le logiche che intendevano superare, la ricerca proto-radical, avendo già assimilato lo shock delle nuove tecnologie, le usa, riproducendole graficamente con accenti fantascientifici o contestandole ironicamente attraverso l'uso di materiali poveri e tecniche rudimentali, per avvalorare la propria proposta di contestazione del reale in architettura in consonanza con la cultura più contemporanea nel campo delle arti visive.

Oltre alle esperienze e teorizzazioni svolte in precedenza da Richard Buckminster Fuller, di substrato e definizione scientifica alle proposte degli utopisti "tecnologici", anche se svolti in anni quasi coincidenti, è negli studi di Robert Le Ricolais in Francia e di Konrad Wachsmann in Germania, che si analizza e "costruisce" con metodi scientifico-matematici una nuova concezione di spazio che potenzialmente autorizza un'estensione illimitata delle forme al suo interno. Per Le Ricolais infatti, che deduce le sue proposte architettoniche dall'osservazione delle strutture organiche naturali – cristalli, molecole – ciò che interessa non è un risultato formale definito ma piuttosto le infinite possibilità di combinazione, di adattabilità e di ripetitività dell'elemento base della composizione così che, come egli stesso affermava, la forma diviene "una pura geometria di occupazione dello spazio". Concezione teoricamente quasi coincidente con quella di Wachsmann, il cui elemento-base, un giunto di assemblaggio per tubi in acciaio originariamente creato per costruzioni di servizio negli aeroporti, potrebbe idealmente riprodurre una struttura originaria senza alcun limite o confine spaziale. Un'architettura dunque che può prescindere da questi vincoli e che dispone di



V. Marzini, *Città futurista*, 1919-20



V. Tatlin,
Monumento alla Terza Internazionale,
1919-20

raffinatissime tecnologie si esprimerà innanzitutto attraverso tipologie macrostrutturali che si proporranno, in risposta alle esigenze del sociale, nelle moltissime forme e articolazioni di proposte che, se ugualmente utopiche nell'impostazione teorica, risulteranno più o meno realizzabili proprio in rapporto alla scala di applicazione.

All'utopia "pura" cioè di un Katavolos, di Jonas o Friedman, di Maymont, di Lubicz-Nycz o, per certi aspetti, di Soleri, si contrappongono le ricerche degli "strutturisti", da Le Ricolais a Frei Otto, o quelle di Fuller e dei Metabolisti giapponesi, che sconfinano nell'utopia quando si applicano alla macrodimensione la cupola climatizzante di Fuller per Manhattan, le serre pneumatiche di Frei Otto applicate a chilometri quadrati di coltivazioni, le strutture ad archi di Le Ricolais con luci di 500 metri – ma che comunque, come estrapolazioni basate sul calcolo e sull'osservazione di elementi naturali, sono utopiche solo per la futuribile proposta d'uso mentre, se applicate su scala più controllata, sono passibili, come in molti casi avverrà, di realizzazione. Già nel 1927 Fuller, con la sua "Dymaxion House", basata su una struttura di cavi d'acciaio sospesa ad un "albero" alto 20 metri, introduceva una proposta prototipica dei criteri di dinamismo ed efficienza di molta progettazione "utopica" macrostrutturale di anni futuri; tuttavia, nell'immediato dopoguerra, la medesima struttura verrà realizzata come "Wichita House" in una scala che, pur molto ridotta (albero centrale di 6 metri), consentiva di ottenere le caratteristiche programmatiche presenti nella proposta teorica originaria. La ricerca di Fuller, che progressivamente si arricchirà di una carica teorico/filosofica sulle strategie di coordinamento delle risorse mondiali, con la progettazione delle famose cupole geodesiche e dei sistemi "tensegrati", unisce il costante interesse per le nuove tecnologie all'indagine delle leggi naturali tipico degli strutturisti alla Le Ricolais, proponendo sistemi costruttivi all'apparenza svincolati da ogni finalità di ordine funzionale che in realtà ottengono, racchiudendo il massimo dello spazio all'interno di un minimo di superficie di copertura, anche cri-

teri di estrema funzionalità. Le cupole sono realizzate mediante reticoli poliedrici di strutture in acciaio ricoperte di materiali diversi, inizialmente metallici e progressivamente sempre più trasparenti e immateriali così che anche la componente formale finisce per accentuarsi: se, cioè, per esempio la cupola in alluminio del '53 per le Officine Ford a Dearborn, costruita in un mese pur con più di otto tonnellate di peso e 28.000 metri di ampiezza, realizzava nella pratica tutti gli assunti funzionali previsti, la grande cupola per l'Expo di Montreal del '67 era ormai anche "un'architettura" in cui la carica innovativa riguardava tanto il linguaggio formale quanto gli aspetti tecnologici di progetto.

È interessante notare come la forma archetipica e i criteri "naturali" di assemblaggio della cupola proposta da Fuller saranno adottati dalle generazioni più giovani – soprattutto dagli *hippies* nordamericani dei primi anni sessanta – che ne leggeranno soprattutto la lezione di "radicalità" concettuale e di liberazione dai canoni distributivi/funzionali, come forma primaria interpretante la pacifica rivolta esistenziale verso una città traduzione solo di conformismi.

All'Expo di Montreal del '67 anche il padiglione realizzato da Frei Otto per la Germania si segnalava per l'arditezza della tecnica costruttiva e per i sorprendenti risultati formali. Le grandi strutture/vele di copertura realizzate mediante membrane leggere tese su reticoli sostenuti da cavi sospesi a sottili puntoni e ancorati al suolo, si proponevano come esempio concreto delle potenzialità innescate da una ricerca di carattere morfologico-strutturale che, prendendo avvio da un'analisi di processi naturali applicati a materiali e tecnologie innovative, poteva ottenere strutture di estrema funzionalità. Frei Otto, che nel '57 fonda a Berlino un centro di sviluppo di costruzioni in leghe leggere, studia in particolare le possibilità di applicazione dei materiali – materie plastiche, involucri gonfiabili – sperimentandoli in condizione di massimo sforzo e deformazione allo scopo di sfruttarne al massimo le caratteristiche di leggerezza, di resistenza e curvatura, ottenendo strutture ordinate scientificamente in cui la

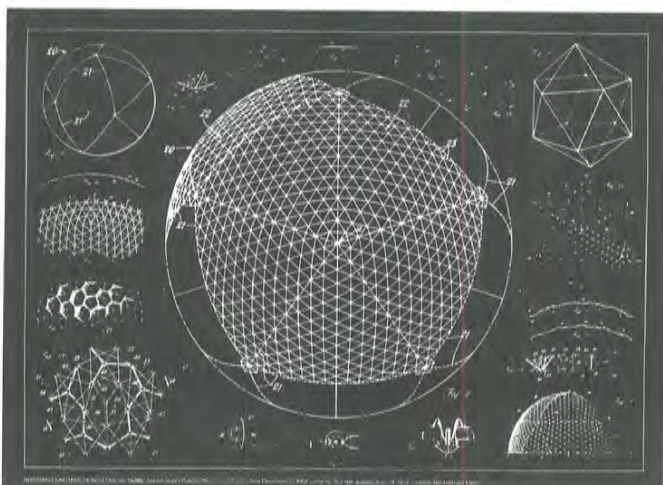
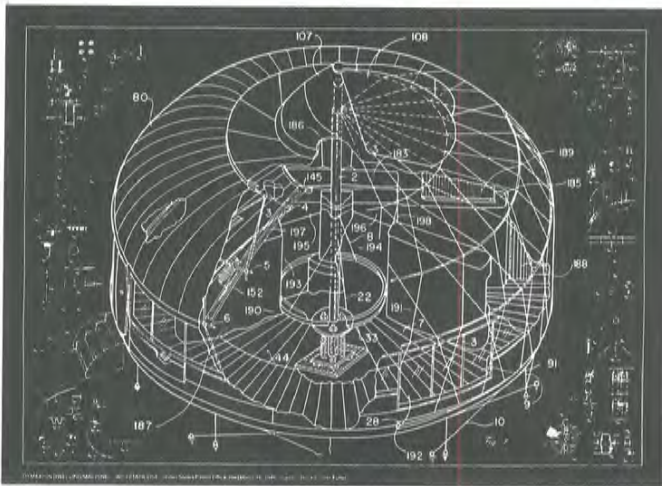


R. Buckminster Fuller

Sopra
Padiglione USA
all'Esposizione di Montreal, 1967

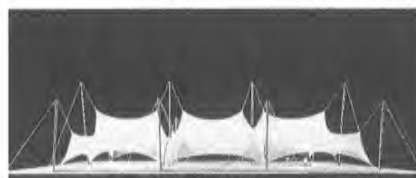
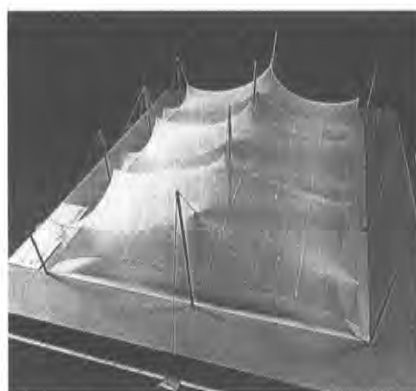
A sinistra
Cupola trasparente per Manhattan di 1600 m di
altezza e 3000 m di diametro

In basso
Studi per Wichita House, 1946 e
struttura e copertura di cupole geodesiche, 1951



soluzione formale risulta dall'assetto che i materiali assumono una volta sottoposti a queste sollecitazioni. I risultati di questa ricerca hanno dimostrato in anni successivi le molteplici possibilità di applicazione di questa impostazione strutturale, dai "semplici" tendoni per piscine fino alla copertura per il villaggio olimpico di Monaco, ai grandi padiglioni espositivi e le grandi sale polifunzionali (Mannheim, 1974). L'aspetto utopico si riscontra in realtà – come d'altra parte in Fuller, nei Metabolisti e ancor più nei "visionari" di quegli anni – non tanto nel merito degli aspetti scientifico/tecnologici di progetto quanto negli assunti teorici che, pretendendo di estendere criteri di organizzazione spaziale ripetitivi e potenzialmente illimitati fino alla scala della metropoli, finiscono per assumere illusorie valenze ideologiche di risoluzione di ogni problema della società urbana del futuro. Per esempio il concetto di "architettura mobile" proposto da Yona Friedman, in sé corretto perché inteso come potenziale duttilità dell'architettura nel seguire le trasformazioni strutturali della società, si traduce in impostazione ideologica utopica perché espressa progettualmente come "città spaziale". Elaborate in forme diverse tra il 1958 e il 1964, queste proposte di "insediamento tridimensionale" a griglia,

sospese ad almeno 15 metri dal suolo e sostenute da una maglia di pilastri, mentre moltiplicano la superficie utilizzabile per l'abitazione e risolvono ogni problema di climatizzazione e viabilità, dovrebbero ovviare ai problemi dell'uomo del domani rispettando sia l'ambiente naturale che le preesistenze storiche. Speculare per questo aspetto, anche se ben diversa nella formulazione progettuale, è la "Città galleggiante" (1960) di Bill Katavolos (che prende forma per una progressiva dilatazione e solidificazione di polveri e liquidi chimici), nella quale, se da un lato si intende avvalorare un criterio di indagine scientifica sulla struttura molecolare di questi elementi e sull'evoluzione delle loro tecniche d'uso, dall'altro si ipotizza un agglomerato sociale nel quale funzioni e necessità si autorisolvono e ognuno può essere architetto del proprio ambiente usando e forgiando i materiali a suo gusto. Anche le "città verticali" di Paul Maymont, composte di elementi mobili sospesi ad un altissimo pilone centrale per mezzo di cavi precompressi, sono elaborate sulla base di accuratissimi studi sulla compressione dei materiali usate dallo stesso Maymont per progetti di città a rischio sismico, ma sono pensate per almeno 20.000 abitanti e possono galleggiare su piattaforme mobili collegate da ponti-autostrade che raggiungono i 500 metri di diametro. Maymont, forse inconsapevolmente, propone una forma "naturale", quella di un morbido pendio, e ancor più radicalmente lo farà Walter Jonas che, ipotizzando per la sua "Città-Intra" macro-elementi/edificio a forma di imbuto collegati da ponti, ripropone in chiave altamente tecnologica la struttura di un alvea-re, forma "perfetta" della natura. La città, il cui disegno richiama un'evidente matrice futurista, è ancora una volta impostata su un accurato studio dei materiali e dello sfruttamento delle risorse sia tecniche che naturali e ospita progressivamente, dai servizi posti nelle fondamenta e alla base, le infrastrutture e le abitazioni fino ad una grande piazza posta alla sommità. Paolo Soleri poi, nella sua sperimentazione, va al di là di una generica e forse inconsapevole ispirazione a forme naturali. L'ambiente "naturale" infatti, da lui studiato inizialmente nelle



F. Otto

In alto
Padiglione della Germania
all'Esposizione di Montreal, 1967 e
tensostrutture per Monaco, 1972

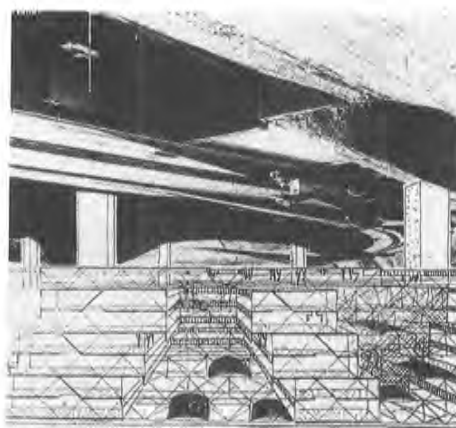
A sinistra
Modello di copertura
di campi da tennis
per Hoechts AG, 1974

Y. Friedman

Progetti di città spaziale
sopraelevata, 1959-64

A destra
Città sopra un sistema autostradale

In basso
Città-ponte



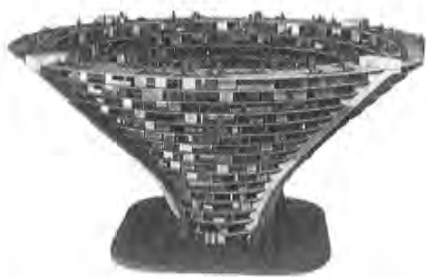
difficili condizioni bio-climatiche dell'Arizona, viene assunto come "luogo" della città del futuro nella quale la "arcologia" (architettura/ecologia) sfrutta le risorse energetiche e climatiche offerte dal contesto mediante strutture la cui morfologia è in grado di captarle e organizzarle. Alla dimensione macroscale di intervento egli aggiunge una forte componente teorica di carattere sociologico di rifiuto dell'inquinamento industriale e urbano e criteri formali di organicità che, per esempio nella "Mesa City", riprendono l'immagine della struttura del corpo umano riproducendone le funzioni interne, la circolazione del sangue, la simbolica gerarchia di ogni organo. Di Mesa City, il cui progetto iniziale risale al '58 e riguarda un'estensione desertica di

circa 40 metri per 10, Soleri ha personalmente intrapreso la realizzazione, tuttora in corso, insieme alla sua comunità di studenti, progettisti e costruttori, partecipi di un'esperienza in cui gli aspetti didattici ed esistenziali si integrano a quelli strettamente professionali. Il macro-progetto prevede una molteplicità di tipologie diverse: agglomerati di tipo urbano e rurale, parchi, strade e ferrovie, centri dedicati alla didattica, dighe, laghi, un aeroporto e anche enormi torri di "concentramento" delle funzioni urbane, elemento di utopia nell'utopia che lo riallinea alle "visionarie" proposte di molti contemporanei e che sarà espresso in modo ancor più articolato nei molti altri progetti per città spaziali o subacquee tra i quali il "Balbenoah" del '71, grattacielo, città

acquatico per migliaia di abitanti.

I Metabolisti giapponesi (Kawazoe, Kikutake, Kurokawa, Maki, Oe), il cui saggio/manifesto *Metabolism* fu pubblicato nel '60, ebbero soprattutto il merito, rispetto ad altre proposte, di articolare e integrare concetti già presenti nella progettazione "utopica" a loro contemporanea all'interno di una teoria complessiva. Il concetto di flessibilità, che necessariamente deve applicarsi ad un'architettura che segua i rapidi sviluppi della società, quello di trasformazione d'uso e di intercambiabilità degli elementi architettonici, scaturiscono per loro tanto dall'analisi dei processi metabolici di elementi naturali quanto, implicitamente, dall'eredità filosofico-religiosa dello Scintoismo e dalla tradizione delle antiche costruzioni giapponesi. Le loro teorizzazioni, nonostante l'aspetto avveniristico e la forte componente tecnologico-futuribile di molto disegno di progetto, nascono in realtà da uno studio profondo della società e dei suoi mutamenti e sviluppi, che l'architettura avrebbe dovuto anticipare più che semplicemente assecondare. Sono progetti che, da un lato, intendono essere di servizio nello stabilire un dialogo tra la comunità e lo spazio della città presente e futura e che, contemporaneamente, proprio per la radicalità di impostazione e proposta, suonano come forte critica dell'esistente e volontà di mutamento globale: infatti, la componente utopico-visionaria della loro progettazione fu soprattutto interpretata dai quasi contemporanei movimenti "radical" – sui quali ebbe grande influenza – come metafora di una volontà di rottura e rinnovamento nei confronti della tradizione del campo.

Cresciuti alla scuola di Kenzo Tange, i Metabolisti presentano i loro progetti più dirimpenti in occasione della prevista sistemazione della baia di Tokyo. Di Kikutake è la proposta per esempio di una "Marine City", città galleggiante formata da piloni di calcestruzzo in cui sono situate le unità abitative, progetto che culminerà, unendosi a quello precedente di "Tower City", nella città "Unabara" in cui il tema della colonna/ torre si combina con una utopica visione della civiltà marina destinata a mutare, secondo i canoni della teoria metabolista, la società e la stes-



W. Jonas, *Città-Intra*, 1960
Plastico e schizzo di un elemento/edificio

sa urbanistica della città. Kisho Kurokawa, il teorico del gruppo, elabora progetti di grandi strutture "metaboliste" destinate a trasformare le città in grandi "organismi" architettonici, come la "Helix City" che si sviluppa in verticale ed è composta da strutture ad elica mobili, piccole città multistratificate, unite tra loro da un sistema viario reticolare. Anche Arata Isozaki, collaboratore di Kenzo Tange egli stesso e vicino all'ambito di ricerca dei Metabolisti pur non appartenendo al gruppo dei fondatori, elabora un progetto di "City in the Air" – unità di abitazioni raccolte a grappoli sospese su enormi colonne a diverse altezze – nel quale è chiaramente riconoscibile la trasposizione nel linguaggio moderno delle tradizioni culturali e architettoniche giapponesi. Dell'utopica proposta originaria i Metabolisti, e forse soprattutto Kurokawa, hanno mantenuto e avvalorata nella pratica progettuale la concezione di un'architettura "trasformabile" in base a elementi intercambiabili, "capsule" (si veda ad esempio la famosa "Nagagin Capsule Tower" del '72) da sostituire una volta usurate o obsolete: edifici articolati in strutture indipendenti che permettono di ottenere criteri di varietà e flessibilità.

A ben guardare, dunque, la ricerca dei Metabolisti così come quelle illustrate in precedenza, è in fondo solo un tentativo di riproporre in termini nuovi alcuni parametri tradizionali dell'architettura. Tuttavia, al di là del semplice atteggiamento sperimentale tipico dell'ecllettismo ottocentesco, ciò che qui si rileva è la volontà di un approccio diverso e originale

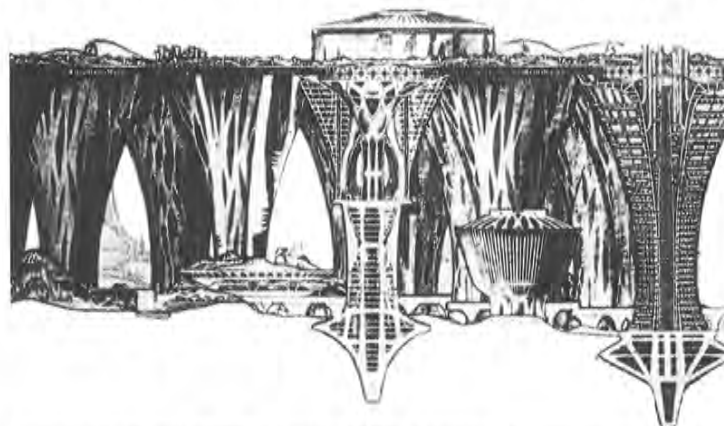
all'architettura – e di conseguenza della definizione di nuovi linguaggi – che è sintomo di un'insofferenza diffusa nei confronti di moduli tradizionali e ormai quasi assiomatici. È un'esigenza che, ad eccezione di alcuni casi, primo fra tutti Fuller, in cui essa viene chiaramente teorizzata, spesso non ha ancora il coraggio di dichiararsi esplicitamente e deve essere ricavata per via di metafora interpretando la chiave utopica in cui si propone: come uno strumento concettuale atto a comunicare una necessità di rinnovamento.

Questo tipo di progettazione macroscale e futuribile fiorisce in questi anni negli ambiti più diversi – comparirà anche in Italia, per esempio nel lavoro di ricerca di Leonardo Ricci, di Aldo Loris Rossi, di Portoghesi – e tuttavia si "contamina" progressivamente, in percorsi che saranno diversi per l'Europa rispetto agli Stati Uniti o al Giappone, fino ad accettare l'ironia e ad ammettere la propria visionarietà come strumento di messa in discussione dei canoni della professione.

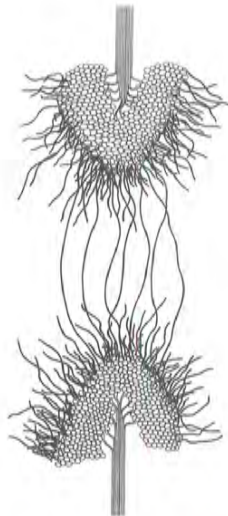
In Europa nasce in architettura un atteggiamento sperimentale del tutto indipendente dalle eredità precedenti ma che piuttosto risente, e si sviluppa in consonanza con questo, sia del clima di rinnovamento linguistico e sperimentale delle altre discipline creative che delle mutazio-

ni culturali e di costume della scena urbana. Il gruppo inglese degli Archigram per esempio, la cui progettazione "utopica" pure si applica alla grande dimensione e a nuovi modelli di città o macrostrutture urbane, è emblematico di questo diverso atteggiamento che quasi contemporaneamente si manifesterà anche in Austria, con Hollein e Pichler inizialmente, e in Italia con Archizoom e Superstudio.

Nella Londra dei primi anni sessanta i nuovi linguaggi figurativi e di espressione, introdotti soprattutto della cultura pop e adottati e diffusi dagli strumenti di comunicazione di massa, avevano innescato un'esplosione di novità e creatività di fronte alla quale la condizione della cultura architettonica veniva a trovarsi emarginata – nonostante i tentativi di reazione che negli anni cinquanta alcuni avevano pur validamente portato nei confronti della disciplina – perché inadeguata di fronte alla nuova realtà urbana e incapace di incidere su un ambiente condizionato e determinato da fenomeni e modelli legati alla cultura di massa. Gli Archigram (Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb), con il coraggio dell'ironia, compiono nei confronti della professione un'operazione che è insieme di rifondazione concettuale e di rinnovamento linguistico: un tipo di progettazio-



P. Soleri, *Progetto di città ideale "Mesa City"*, 1958 e *Progetto di città galleggiante*, 1964



K. Kurokawa,
Helix City, 1961 e
Città lineare: Metamorfosi, 1965

A. Isozaki,
City in the Air, 1961



K. Kikutake,
Tower City, 1959

L. Ricci,
*Ricerca per un modello integrato di spazio
produttivo/sociale/abitativo*, 1959-65

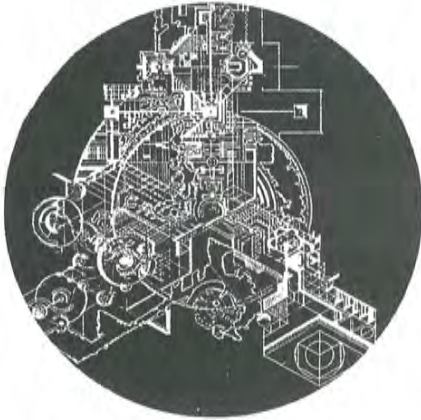
ne, cioè, che in linea teorica accetta e rivendica le caratteristiche di consumismo e massificazione, di effimero e di dinamicità, di continua e necessaria flessibilità ed evoluzione delle funzioni di un ambiente urbano, esprimendole nei linguaggi visivamente accattivanti della cultura dei media, *cartoons* fantascientifici, coloratissimi *collages*, riviste in cui gli scritti si intrecciano a raffigurazioni pop.

La "Plug-in City" (Peter Cook, 1964) è per esempio una città deperibile e trasformabile mediante l'aggiunta o il ricambio degli elementi "a capsula" che la compongono – i bagni da sostituire ogni tre anni, l'intera unità d'abitazione ogni quindici, i silos/parcheggio ogni venti, etc.; la "Walking City" (Ron Herron, 1964), città metà astronave metà robot, si sposta su un cuscino d'aria e ha "gambe" retrattili; la "Instant City" dovrebbe portare alla provincia, come un enorme circo, le meraviglie e le attrattive della metropoli.

Ciò che negli Archigram – che a partire dal '61 documentarono e diffusero la loro ricerca attraverso la rivista omonima – apparve particolarmente innovativo fu la consapevole trasformazione dell'architettura in immagini, la volontaria demistificazione del progetto come strumento di operatività dell'architettura, e in questa radicalità si proposero, per la prima volta in modo organico, come iniziatori, superando anche l'impostazione per esempio di Cedric Price il quale, pur fondando la sua progettazione su criteri di indeterminatezza, deperibilità e polifunzionalità dello spazio, aveva in fondo mantenuto una forma tradizionale di progetto. Price ricorre a formulazioni di utopia tecnologica soprattutto per scuotere una pratica professionale statica e conservatrice, proponendo grandi strutture deperibili e mobili che avrebbero dovuto rispondere a esigenze culturali e sociali in continuo divenire: il "Fun Palace" (1961),

centro di produzione e fruizione di cultura/divertimento dotato di sofisticate apparecchiature nel quale gli spazi e i volumi si modificano in risposta alle funzioni, la "Potteries Thinkbelt", università su rotaie di servizio a un'intera regione che simboleggia la necessità di continui aggiustamenti e adeguamenti nel campo dell'istruzione. Gli assunti teorici sono dunque quasi coincidenti con quelli degli Archigram ma il linguaggio progettuale, pur assumendo aspetti di novità anche formali per i materiali e le tecniche usati, non riflette ancora la consapevolezza della necessità di "contaminazione" con altri strumenti di espressione.

Consapevolezza che invece, in anni contemporanei a queste sperimentazioni, emerge sempre più nella ricerca che si svolge a Vienna della quale si fanno portavoce Hans Hollein e Walter Pichler nel manifesto "Architettura Assoluta" del '63 in cui il rifiuto dell'ortodossia si radicalizza

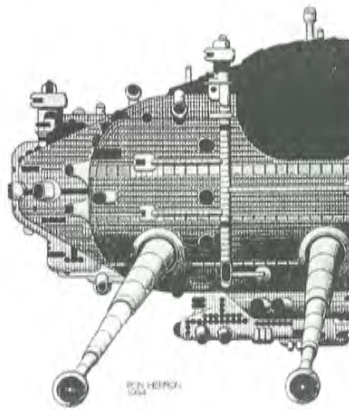


P. Portoghesi-V. Gigliotti, "Dicaia", 1966

fino all'esplorazione di quelle valenze spirituali arcaiche e simboliche dell'architettura che investono l'essenza stessa del vivere e del comunicare. Non solo dunque si rifiutava ogni impostazione funzionalista e razionalista, ma si andava ben oltre, superando qualsiasi dibattito interno al campo e attribuendo all'architettura una centralità che teoricamente portava al superamento di ogni barriera spaziale o temporale. Con l'affermazione che "tutto è architettura", in positivo e in negativo, si annullava ogni confine interdisciplinare e la sperimentazione poteva servirsi anche di linguaggi apparentemente lontani da quelli del progetto ma che comunque erano intesi a trasmettere riflessioni sulla condizione dell'uomo, della vita, dell'ambiente e della città. In Austria la ricerca assumerà vesti diverse, dalla visionarietà delle megastrutture di Abraham che progressivamente acquistano forma architettonica rarefatta, al rigore concettuale ed esistenziale dell'opera di Pichler, alla traduzione di concetti in forma di architettura di Hollein; si manifesterà in forma di disegni, di *performances*, di *body art*, di installazioni spaziali, di design di ambienti e oggetti, di architetture "possibili". In Hollein, che dopo gli anni della sperimentazione manterrà questa caratteristica anche nella successiva attività professionale, gli sconfinamenti interdisciplinari e l'intenzionale contaminazione tra i campi – arte, architettura, grafica, design, media tecnologici, interventi sull'ambiente, elaborazioni teoriche – sono presenti fin dai primi eleganti disegni e fotomontaggi in cui la megastruttura della sua "città del futuro" assume di volta in volta forma di scultura, di altare/tempio, di "portaerei nel paesaggio", rivisitazione in chiave ironica della "machine à habiter" di matrice lecorbuseriana.

L'impostazione concettuale dei primi "radicali" austriaci avrà grande influenza

sulla sperimentazione che prenderà avvio anche in Italia con la mostra "Superarchitettura" (1966) dei gruppi fiorentini Archizoom e Superstudio, e che soprattutto riceverà l'idea delle possibilità di sconfinamenti interdisciplinari di linguaggi e metodologie come strumento di contestazione nei confronti della disciplina. D'altra parte il "radicale" italiano aveva trovato un ispiratore e forse involontario antesignano anche in Ettore Sottsass jr. che, nei primi anni sessanta, con le sue ceramiche e i mobili sperimentali realizzati per Poltronova costituì un punto fermo di riferimento come esempio, sia operativo che comportamentale, della possibilità di "trasgredire", di superare la cristallizzazione, la staticità di una disciplina imprigionata nell'eredità del Movimento



Archigram
(P.Cook, R.Herron),
Walking City, 1964



Archigram,
Plug-in City, 1964

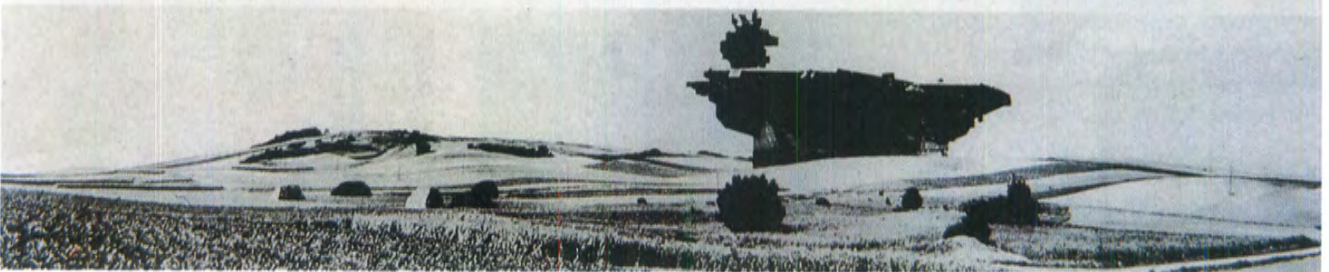
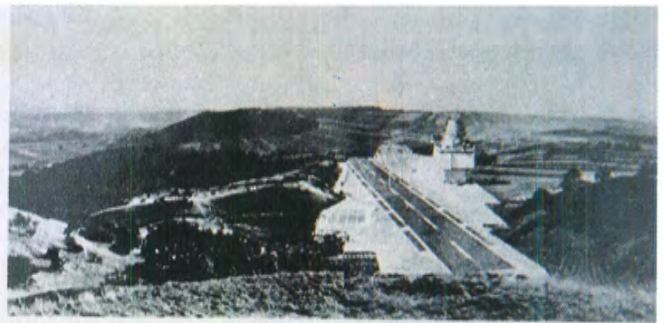
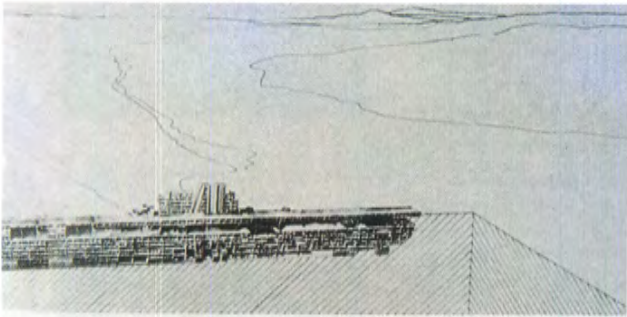


Archigram,
Instant City, 1964





H. Hollein
Transformations, 1963
Portaerei nel paesaggio, 1964



Archizoom,
Utopia della qualità,
1968

Archizoom e Superstudio,
Superarchitettura,
1966

E. Sottsass,
Design of a stadium to watch stars,
da "Pianeta come festival", 1972



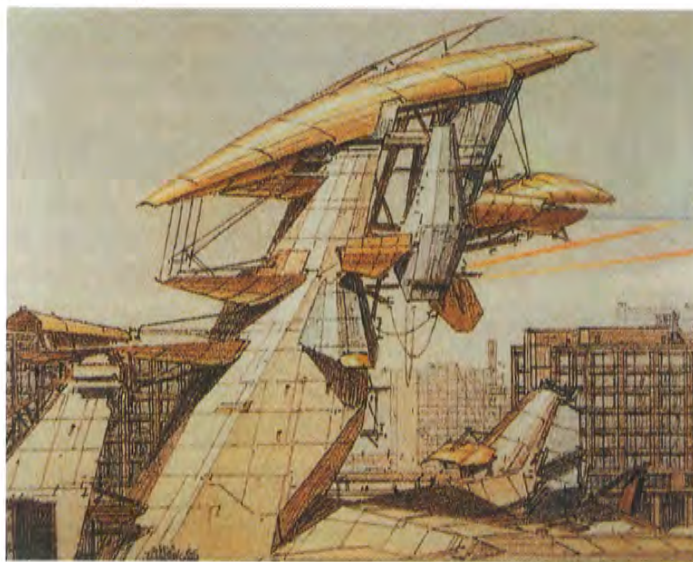
Moderno. Come evidente reazione al disagio e alla frustrazione provocati dall'arretratezza concettuale delle idee d'architettura che si trasmettevano in ambito accademico nascono l'anti-design e, negli anni immediatamente successivi, i grandi progetti-immagine accompagnati da teorie globalizzanti sui destini della società, la ricerca di continui sconfinamenti in altri ambiti artistici e culturali, la guerriglia urbana a base di "urboeffimeri". In particolare la ricerca di Archizoom e Superstudio si porta, verso la fine degli anni sessanta, ai limiti della progettazione globale: i loro *collage*, più ironici e graffianti i primi, più "perpetrati, nella loro visione di "monumento continuo" i secondi, introducono, oltre a un livello ineguagliato di qualità espressive, una componente di ricerca teorica sulla città, l'ambiente e la cultura di massa che ha in buona parte impostato e indirizzato molte delle tematiche successive del "radicale" in ambito non solo italiano.

Negli Stati Uniti saranno in definitiva solo la "funk architecture" e le esperienze di autocostruzione legate al movimento *hippy* ad accettare "contaminazioni" derivate da esperienze esistenziali o dalla contemporanea sperimentazione nel campo delle arti, quasi a sostituire una ricerca che, anche se in chiave di critica e di rilettura, si svolge ancora in relazione con la "presenza di maestri indiscussi del modernismo europeo - Mies van der Rohe, Gropius, Schindler, Kiesler - dei quali, pur reinterprestandone gli assunti teorici e il linguaggio, raramente vengono messi in discussione gli strumenti della progettazione anche se con *Oppositions*, la rivista fondata da Peter Eisenman agli inizi degli anni settanta, e con la pubblicazione nel '72 di *Five Architects New York* si ricerca e si dichiara un'indipendenza delle nuove scuole dal recente glorioso passato.

In Europa invece la ricerca e il dibattito si radicalizzano e accendono ancor più nei primi anni settanta nelle molte mostre, *performances* e scritti che sempre più coinvolgono le nuove generazioni che si affacciano alla professione per le quali poi, in anni successivi, superato il tempo delle negazioni, nasce e matura un clima di tolleranza e di consapevolezza emozionale che progressivamente si manifesta e af-



*Superstudio,
Monumento Continuo,
New York,
1970*



*In basso
L. Woods,
Underground Berlin,
1988*

ferma la propria legittimità specializzandosi in momenti molto diversificati di ricerca di linguaggi visivi ormai svincolati da necessità di dimostrazioni di alcun tipo di teorema. Oggi, il panorama della ricerca in architettura apparentemente tollera ogni manifestazione sperimentale, ma nella pratica ancora rifiuta tutto ciò che non è progettato, o almeno in forma di progetto. La molteplicità delle espressioni maturate negli anni sessanta e settanta appartiene a un passato ormai remoto e tuttavia rimane come una presenza inquietante e non criticamente risolta.

Bibliografia

- M. BOTTERO, *Ricerca tecnologica e architettura*, in *Zodiac*, 21, 1972.
 G. PETTENA, *Un viaggio: conversazione con Buckminster Fuller in Domus*, 544, 1975.
 G. PETTENA, *Bucky Fuller tre anni dopo*, in *Domus*, 582, 1978.
 G. PETTENA, *Una vita per ridisegnare il pianeta*, in *Modo*, 10, 1978.
 H. KLOTZ (a cura di), *Vision der Moderne*, Prestel, 1986.
 L.V. MASINI, *Arte Contemporanea*, vol. II, Giunti, 1989.
 G. PETTENA (a cura di), *Il linguaggio dell'acciaio*, Electa, 1992.
 G. PETTENA, *Radicals. Architettura e Design 1960-1975*, La Biennale di Venezia/Il Ventilabro, 1996.

Utopia ecologica

Piera Treu

Lo scritto sintetizza le radici dell'ecologia classica e di quella del paesaggio, e ripercorre l'opzione organica e naturalista in urbanistica, nel pensiero di Geddes, Poète, McHarg, concludendosi con un esempio di progettazione a scala metropolitana originata da un'emergenza ambientale e dettata dallo sfruttamento di una risorsa naturale, l'aria.

The essay traces the foundations of classical and landscape ecology and the organic and naturalistic approach in town-planning, according to Geddes, Poète, McHarg. The final section hosts an example of metropolitan-scale project, brought about by an environmental emergency and based on the exploitation of a natural resource, namely air.

Utopia, ecologia e paesaggio

Utopia ed ecologia sono parole che hanno una precisa data di nascita e uno studioso che provvede a coniarle. Parole moderne, si radicano nel malessere tutto contemporaneo di un uomo che si sente ancora al centro del mondo materiale, ma che di quel mondo comincia a rendersi conto di possedere solo alcune chiavi. E sono chiavi che consentono operazioni di cui si vedono alcuni effetti ma di cui non si colgono tutte le implicazioni essenziali.

Tommaso Moro inventa utopia, antepoendo a *topos*, luogo, una *u* che può essere tanto la contrazione di *ou* che la contrazione di *eu*. Ciò che non - *ou* - ha luogo, oppure il buon - *eu* - luogo? Irrealtà, quindi, o perfezione?

Viene immediatamente da chiedersi se un umanista come Tommaso Moro, impegnato nella politica al punto di mettere in gioco la propria stessa esistenza, possa aver semplicemente divagato nella pura immaginazione di un'isola priva di luogo - utopia - governata da un principe senza popolo - *ademos* - irrigata da un fiume senza acqua - *anidro* - e così via. Isola inesistente, allora, oppure più vicina al reale di quella in cui il Gran Cancelliere di Enrico VIII verrà decapitato?

Nell'ambiguità tra irrealtà e perfezione sta il gioco, e nel gioco l'utopia, il possibile nesso tra le due condizioni. Il gioco infatti può, per la leggerezza che lo sostanzia, creare le condizioni per il divenire, aprendo una via di uscita dal male di vivere in un'epoca difficile.

L'utopia è quindi, in origine, una costruzione che non può meccanicamente venire traslata in un disegno, o in una norma, in quanto non è né un modello, né uno stato, ma unicamente una tensione che sposta il piano su cui viene posto il problema.

La parola ecologia, che contiene i vocaboli *oikos* - casa, dimora - e *logos* - scienza, *ratio* - viene usata per la prima volta da Reiter (Susmel, 1988) nel 1865 e, nell'anno successivo, da Ernst Haeckel, che la definisce come "la conoscenza dell'economia della natura, l'investigazione di tutte le relazioni di un animale al suo ambiente sia inorganico sia organico ... lo studio di tutte queste interrelazioni complesse, considerate da Darwin le condizioni della lotta per la vita" (Aguesse, 1971) e, ancora, come "l'economia della natura, ossia i rapporti di scambio di tutti gli organismi che si trovano a vivere in uno stesso luogo" (Susmel, 1988).

Rispetto ad altre scienze biologiche l'ecologia si distingue perché, tendendo a chiarire i nessi dinamici tra le singole parti (Susmel, 1988), pone l'accento non tanto sulla descrizione di uno stato quanto sul divenire, nei meccanismi dinamici che lo sostanziano. Se l'origine dell'ecologia è scientifica, e se la sua esistenza rimane a lungo confinata in un campo specialistico, è a partire dagli anni sessanta che essa si articola in una serie sempre più ampia di interrelazioni e di specializzazioni. Ed è a partire dal momento in cui considera l'uomo come causa di effetti sempre più estesi e salienti sull'ambiente naturale che l'ecologia vede la necessità di connettersi con altre discipline quali il diritto, l'economia, la politica, la sociologia, la pianificazione, sia pur rimanendo fedele alla sua primitiva matrice sistemica.

In ciò che concerne l'intervento sul territorio, e quindi la pianificazione, un campo di studio di recente sviluppo, l'ecologia del paesaggio, apre nuove prospettive, o, piuttosto, ripropone come ineludibili alcuni fondamenti dell'operare urbanistico.

Nel 1939 era stato individuato da parte di un bio-geografo, Carl Troll, il fondamento di una disciplina che egli voleva di

ordine superiore, rispetto all'ecologia. Cercando uno stadio più alto di organizzazione della materia vivente, egli credette di trovarlo nell'ecologia del paesaggio. In quanto "ecologia di sistemi di ecosistemi o, se si vuole, di una totalità ecosistemica, accentua il carattere transdisciplinare e olistico conferito all'ecologia classica da Haeckel, Vernadski e Odum ... sarà di fondamentale aiuto ... l'avvento della Teoria generale dei sistemi, che il biologo austro-canadese Bertalanffy pubblicò intorno al 1965" (Romani, 1986).

Dalla dimensione naturalistica dell'ecologia originaria si passa quindi a quella umana e, da ultimo, a quella del paesaggio, che viene assunto come la totalità in cui si evolvono tutte le entità biotiche e abiotiche che ne sono parte.

La grande paura

Sull'ecologia si innesta un movimento di pensiero e di opinione dal contenuto disciplinare variegato e dai contorni sfumati, la nebulosa ecologista, che nel tempo viene assumendo caratteri che si prestano ad esser racciati di utopismo nel senso deterioro del termine. E' detto così utopistico ciò che si ritiene non possa aver luogo, per difficoltà che possono dipendere dal prevalere degli interessi economici, da comportamenti consolidati che è difficile invertire, dall'inadeguatezza delle leggi o degli strumenti urbanistici, dalla volontà politica e così via.

Paradossalmente, tuttavia, ciò che viene visto come irrealizzabile si avvia ad essere riconosciuto come necessario ove si voglia sottrarsi agli esiti patologici cui la primitiva idea del progresso e la sua degenerare creatura, la crescita senza limite, paiono condurre. Utopia ecologica o morte, quindi?

Un nuovo millenarismo, che individua nella tecnologia la responsabile della crisi della società, attraversa la terra, originato da allarmi di vario genere.

Alla primitiva paura del rischio nucleare si aggiungono ben presto timori diversi. La celebre descrizione del Club di Roma (Leone, 1996), nel 1972, dell'esito delle tendenze di sviluppo per quanto ateneva a popolazione, industrializzazione, inquinamento, produzione di alimenti, consumo di risorse naturali, prevedeva il collasso del sistema industriale entro i

successivi cento anni. Era un lasso di tempo sufficiente per far ritenere praticabile l'ipotesi di porre dei limiti, di optare per la cosiddetta "crescita zero".

Successivamente non tanto di risorse energetiche, ma anche e soprattutto di risorse elementari, funzionali alla pura e semplice sopravvivenza, come la terra, l'acqua, l'aria, parve necessario occuparsi, in quanto apparivano, e sempre più appaiono, minacciate.

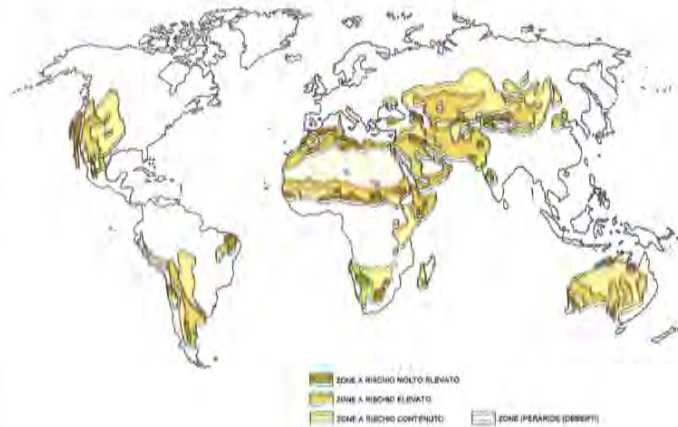
La questione si pone a tutte le scale spaziali – da quella domestica a quella planetaria – e coinvolge quindi non solo l'ottica produttiva, ma anche i modelli di vita e i rapporti tra stati. Ad un'economia mondializzata corrispondono infatti problematiche mondiali per quanto concerne sfruttamento delle risorse, inquinamenti, smaltimento di rifiuti, difesa dal rischio nucleare.

Contemporaneamente vengono resi noti gli effetti congiunti di azioni indiscriminate sull'ambiente. Si rileva così, ad esempio, una progressiva desertificazione del suolo, la riduzione o distruzione del potenziale biologico del suolo, con l'inacidimento e il degrado, di crescenti parti del pianeta.

Su quali azioni si debbano intraprendere, le posizioni sono antitetiche.

Ad un estremo si trovano coloro che ritengono centrale l'insufficiente conoscenza delle relazioni sistemiche dell'operare. Salvifico allora diverrebbe il balzo in avanti dell'eco-engineering, che "dovrà fornire agli uomini, partendo da metodi nuovi, (come l'analisi energetica), i mezzi che permettano loro per la prima volta di manipolare consapevolmente i circuiti energetici dell'ecosistema per il bene dell'uomo e della natura ... naturalizzare i canali e le reti del sistema socio-economico, come quelli che servono all'eliminazione dei rifiuti o alla produzione di cibo ... sviluppare nuove specie di batteri ... realizzare il fissaggio dell'azoto e dell'ammoniaca su grande scala per nutrire la popolazione del globo. Modificare localmente i climi per coltivare nuove zone o aiutare la natura a riadattarsi alle aggressioni che le facciamo subire" (Simonnet, 1979).

All'altro estremo c'è chi guarda al sapere antico, a quel delicato accordo tra ritmi umani e ritmi naturali che intorno al 1850 il capo indiano Seattle evoca nella sua nitida lettera al presidente degli Stati Uniti: "Noi questo sappiamo: la terra non appartiene all'uomo, è l'uomo che appar-



La desertificazione nel mondo.
Ridisegno da U. Leone, cit.

tiene alla terra. Tutte le cose sono in relazione tra loro come il sangue che ci accomuna tutti. L'uomo non ha tessuto la trama della vita. Egli ne è solo un filo. Qualunque cosa egli faccia alla trama, la fa a se stesso" (Campbell, 1988).

Se antitetico è il modo di intendere il rapporto dell'uomo con la natura – dominio da una parte, accordo dall'altra – uno è l'oggetto: la natura, con le sue componenti, la sua vitalità, il suo inevitabile prevalere.

Diviene così centrale la concezione della terra come organismo, e quindi l'opzione dei naturalisti, o quanto meno il fondamento del loro credo, l'unità di individuo e natura, e il fondamento del loro metodo, che trova nello studio dell'organismo sano, e quindi della fisiologia, la base (Susmel, 1988) per riconoscerne manomissioni e alterazioni, cioè la patologia e per trarne quindi, nel confronto, le coordinate dell'operare.

L'ipotesi organica

L'ipotesi organica e naturalista attraverso tutto il pensiero urbanistico, in una sorta di meno fortunata, ma più complessa e articolata alternativa alla pianificazione di impronta razionalista.

Essa appare, come ricerca di metodo e come prassi, nelle ricerche di Geddes, nell'operare di Olmstead, trovando riscontro peraltro anche negli scritti di Mumford e nelle teorie di uno storico come il Poète.

L'utopia che Geddes evoca vuole ri-

fuggire dall'astrattezza e dall'irrealtà, concretizzandosi in un metodo che attraverso la specificità storica, naturalistica, infrastrutturale, geografica, economica, produttiva, demografica, sociologica di ogni singola città, perché "un'utopia è una cosa e un Town-Plan un'altra" (Geddes, cit. in Choay, 1965). Essenziale è cogliere la dinamica del vivere, originata dal *genius loci*, e con essa la storia vitale della comunità, l'anima vera del fenomeno urbano. Solo scrutandone la vita e i luoghi, con la stessa intensità con cui il biologo scruta i rapporti dell'individuo e della razza in evoluzione si potrà rivolgersi ai problemi di patologia sociale e sperare in una nuova stagione delle città.

Anche il discorso del Poète rivela sorprendenti paralleli con quello dei biologi: l'urbanistica è una "scienza di osservazione" che studia il divenire, il farsi della città, le sue ragioni e i suoi particolari modi di essere in un sito determinato, attraverso gli avvenimenti, la politica e la cultura. Raffrontando diverse esperienze di città sarà possibile formulare se non leggi, almeno dei dati generali, mentre l'analisi dell'organismo consentirà di cogliere quello *zoning* naturale che si impone con la forza di un logica che non possiede lo *zoning* dettato da un urbanista. Spostare centri civici e centri degli affari è, per il Poète, come voler spostare il cuore o il fegato di un malato (Poète, 1929). Il richiamo all'organismo umano è qui ben più che una semplice metafora, è un richiamo alla sua connotazione strutturale e alla complessa natura della città.

A scala regionale la ricerca di un meto-



Modello dei flussi di vento di Stoccarda

do olistico di intervento ebbe un esito propositivo in un testo, scritto da un architetto paesaggista, Ian McHarg, nel 1969, e tradotto in Italia solo venti anni più tardi, testo che si può considerare fondativo dell'ecologia del paesaggio. Individuati i processi naturali come valori, in quanto espressione del lavoro che la natura fa per l'uomo, è a partire da tale lavoro, considerato come processo, che dovrà muovere l'operare, discriminando, attraverso l'analisi degli effetti - creativi oppure riduttivi della complessità ambientale - le azioni e gli interventi auspicabili da quelli perversi.

In un operare che si vuole progressivo non la norma ma l'intelligenza dei problemi, l'analisi delle specificità e delle interrelazioni si presentano come essenziali. Come l'ecologia, anche la pianificazione del paesaggio non può essere considerata una ricetta toccasana per tutti i mali che affliggono il territorio, ma solo un approfondimento continuo, necessario e mai esaustivo, di una dinamica relazione tra l'operare dell'uomo e l'ambito in cui esso si esplica.

Il pericolo, e sarebbe una contraddizione di termini, è quello di un nuovo determinismo ambientale, di cui sono ravvisabili tracce nei primi Piani paesistici e regionali. Applicare, trasladoli, concetti di *zoning* e di tutela, mutuati dalla prassi pianificatoria urbana, ad entità territoriali, senza individuare l'organismo, i suoi caratteri di totalità e i suoi rapporti con

livelli superiori o con subtotalità interrelate, è il pericolo cui la pianificazione va incontro, ove non riesca a ritrovare un rapporto di scambio con le altre discipline di settore, e si limiti ad accoglierne, sotto forma di vincolo, i risultati, e ove trascuri di individuare, al suo stesso interno, gli aspetti relazionali, dalla microscala dell'edificio e del suo intorno a quella media e macroscopica dei tessuti urbani ed extraurbani.

Il determinismo ambientale potrebbe rivelarsi l'ultima delle illusioni, in ordine di tempo, per la pianificazione. Il compito immane che compete ora all'intervento nell'ambiente è prima di tutto di individuare la problematica ambientale specifica di ogni singolo contesto, poi di interrelare temi emergenti e intervento, di progettare anziché irrigidire. E pare difficile ipotizzarlo come un puro e semplice contributo, sia pur, transdisciplinare, di un settore del sapere, a prescindere dall'impegno di tutti, in quanto tutti oggi più che mai appaiono inevitabilmente connessi in un unico sistema energetico.

Progettare con l'ambiente

Non numerosi, ma significativi di una nuova prassi pianificatoria attenta alle emergenze ambientali, sono alcuni Piani che, individuati nel contesto ambientale i nodi da risolvere, li assumono come prioritari nell'intervento progettuale. Tra

i Piani che, a vario livello, si applicano a questi temi, vale la pena di citare quello di Stoccarda, città industriale di valle, in cui il problema dell'inversione termica era presente quasi 250 giorni all'anno, con una concentrazione pericolosa di inquinanti.

Una volta che fu riconosciuto nell'inquinamento dell'aria il problema fondamentale i climatologi tracciarono un modello dei flussi naturali dell'aria entro e intorno la città, e individuaronò nelle colline boschive circostanti la principale sorgente di aria pulita, che di notte attraversava il centro urbano.

Di conseguenza esse vennero progettate come un sistema radiale, rispetto al centro, di spazi scoperti. L'aria pulita, fluendo di notte attraverso i corridoi idedicati, sostituiva quindi l'aria inquinata del *downtown*.

Poiché si trattava di un flusso debole e lento i corridoi identificati, mantenuti di larghezza almeno pari ad un centinaio di metri, vennero piantati solo con erba e alberi.

Dove possibile furono anche progettati parchi in relazione alle direzioni di movimento dell'aria.

Molte altre minori misure furono prese, tra cui, per le strade centrali poco ventilate, il divieto di circolazione delle auto, il divieto di usare gas non naturali per cucinare, e quello di usare carburanti per il riscaldamento. Per ridurre l'assorbimento di calore da parte degli edifici furono introdotti tetti giardino e fu sostituito l'asfalto dei parcheggi con grigliati erbosi.

Una volta assunto come prioritario il suo specifico obiettivo ambientale il Piano opera quindi mediante una serie coordinata di interventi di diverso livello, che hanno invertito le tendenze di sviluppo in atto, e rinnovato la struttura urbana e quella delle tipologie abitative.

Riferimenti bibliografici

- AGUESSE P., *Clefs pour l'écologie*, Paris, 1971.
- CAMPBELL J., *Il potere del mito*, Parma, 1990.
- CHOAY F., *L'urbanisme. Utopies et réalités*, Paris, 1965.
- LEONE U., *Una politica per l'ambiente*, Roma, 1996.
- McHARG I., *Design with nature*, New York, 1969.
- MOUVIER G., *La pollution atmosphérique*, Paris, 1994.
- POËTE M., *Introduction à l'urbanisme*, Paris, 1929.
- ROMANI V., *Il Paesaggio. Teoria e pianificazione*, Milano, 1986.
- SIMONNET D., *L'écologisme*, Paris, 1979.
- SUSMEL L., *Principi di ecologia*, Padova, 1988.

La parabola dell'Utopia nel Novecento

Vita Fortunati

Alle soglie del Duemila per gli studiosi dell'Utopia è inevitabile interrogarsi non solo sulle vicende alterne che il concetto di utopia ha avuto nel corso di questo secolo, ma anche sul suo significato e sulla sua funzione in una società post-moderna caratterizzata dalla frammentazione e dalla crisi di un pensiero forte. Il Novecento ha conosciuto fasi "fredde" e "calde" dell'utopia, alti e bassi in rapporto a determinati eventi storico-politici. Così all'inizio del Novecento si assiste ad un attacco concentrico del pensiero utopico tradizionale: gli intellettuali E. Zamjatin, A. Huxley, G. Orwell, incalzati dai tragici eventi storici (il nazismo e lo stalinismo) decostruiscono il concetto di utopia inteso come progetto razionale che vuole controllare, ordinare e fissare tutti gli aspetti del reale.

Una rinascita dell'utopia e della tensione utopica si ha negli "anni Sessanta": un'epoca di rinnovamento dell'orizzonte culturale che vede non solo una revisione del marxismo ortodosso, ma anche l'affermarsi di una cultura anti-repressiva e anti-autoritaria. I temi maggiormente dibattuti dell'utopia sono la nuova concezione della donna e la sua emancipazione, il pacifismo, l'ecologia ed in genere il tentativo di progettare una "nuova" qualità della vita in cui l'elemento estetico venga valorizzato.

Con la caduta del muro di Berlino (1989) e la conseguente violenta crisi dei regimi comunisti e le teorizzazioni filosofiche del post-moderno si parla di fine e di morte dell'utopia, perché la si identifica, operando un'equazione pericolosa, con il socialismo reale.

Ed ora in questa fine del millennio attraversata da tragiche premonizioni apocalittiche, dove nessuno può garantire e prevedere il modo per uscirne, forse proprio in questo momento estremo, l'umanità ha bisogno di pensare a delle alternative. È necessario rivalutare quello che è stato nei secoli l'aspetto più fecondo dell'utopia, la sua capacità speculativa e progettuale, e nella sua capacità, come diceva Italo Calvino, di superare attraverso l'immaginazione la "datità" del presente per far ripartire la Storia, per farla rinascere e rinnovare.

Nearing the years 2000, scholars of Utopia inevitably consider not only the ups and downs that the idea of utopia went through during this past century, but also its meaning and function in a post-modern society featuring fragmentation and the crisis of powerful thinking. In the 20th century utopia experienced "cool" and "hot" phases, good and bad fortune when referred to historical-political events. That is why in the early 1900s, a concentric attack is brought against traditional utopian thought. Tragic historical events (Nazism and Stalinism) press upon intellectuals such as E. Zamjatin, A. Huxley, G. Orwell, who deconstruct the concept of utopia as a rational of orthodox Marxism, but also the establishment of an anti-repressive and anti-authoritarian culture. Top issues of utopia were: a new idea of womanhood and women's emancipation, pacifism, environmentalism. More generally, the attempt to plan a "new" quality of life that may enhance the aesthetic component.

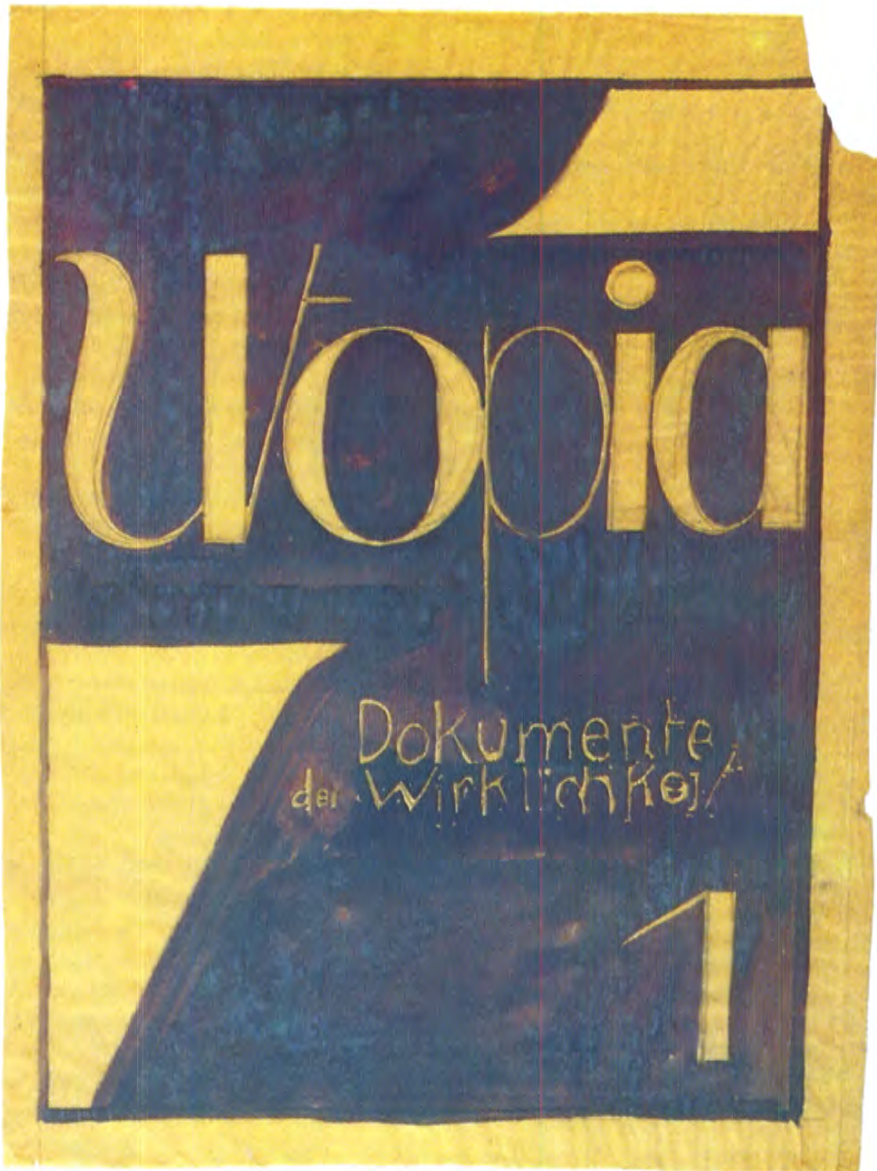
In 1989, the Berlin wall came down, followed by a violent crisis in Communist regimes and by philosophical theorizations of post-modernism. At this point, utopia was once again said to be on its deathbed, since a dangerous equation linked it to real Socialism.

Dramatic catastrophic premonitions dot this final part of the millennium. Nobody can ensure and foresee a way out. This is the right, albeit extreme, time for mankind to think about possible alternatives. It is necessary to reappraise the most fruitful feature of utopia, its speculative and planning qualities. Namely, as Italo Calvino said, its ability to use imagination for overcoming the "actuality" of the present, in order to re-start History and revive and renew it.

Il recente annuncio dell'impresa americana che ha inviato su Marte la sonda "Pathfinder" ha riproposto in maniera pressante il significato di un'anticipazione che è diventata realtà. Gli eventi preconizzati dai racconti fantascientifici di H.G. Wells, di C.S. Lewis, da *The Martian Chronicles* di R. Bradbury (1950) e in genere dalla ricca letteratura su questo argomento si sono avverati: la fantascienza, come ha detto recentemente Oreste del Buono, ci ha raggiunto (!). Le sconcertanti fotografie della sonda "Pathfinder", questo mirabile giocattolo tecnologico che, come dice il significato del suo nome cerca, tocca, misura il suolo del pianeta rosso, accendono ancora una volta l'immaginario utopico collettivo. Un'utopia che, come ai tempi delle prime spedizioni lunari, si colora di inevitabili sfumature di imperialismo coloniale. La notizia viene annunciata dai giornali a grandi titoli: "L'America conquista Marte", "Le nuove frontiere", "Marte: dodici anni alla sua colonizzazione": una nuova stagione di viaggi spaziali si è aperta e trionfalmente si preconizza che nel 2018 gli uomini sbarcheranno sul pianeta rosso.

In questa fine di millennio attraversata da tante funeste premonizioni apocalittiche, l'impresa "Pathfinder", se è stata capace di riaccendere l'immaginazione utopica, ha anche provocato una serie di interrogativi inquietanti sul suo significato in un mondo ancora dominato dal pericolo atomico e da quello ambientale, in un mondo che da una parte è minacciato dai pericoli indotti dall'ipersviluppo tecnologico e dall'altra devastato dall'indigenza e dalla iperdepressione.

Alle soglie del Duemila per gli studiosi d'Utopia appare senza dubbio interessante interrogarsi sulle vicende alterne che il concetto di Utopia ha subito nel corso del Novecento: una parabola che ha conosciuto alti e bassi, fasi calde e fredde in rapporto a determinati eventi storici e politici. Un fenomeno questo non tipico del Novecento: ogni secolo ha conosciuto manifestazioni specifiche dell'Utopia che hanno messo in evidenza un suo aspetto specifico. Per questo da un punto di vista metodologico è svante identificare l'utopia con una qualsiasi di queste manifestazioni, ma occorre piuttosto te-



Oskar Schlemmer
Bozzetto per
"Utopia, documento della realtà",
1921

nera presente che il concetto di Utopia ha subito nel corso dei secoli un continuo processo di trasformazione e di revisione.

Alla vigilia della Prima Guerra Mondiale ed in seguito negli anni trenta, gli intellettuali incalzati dai tragici eventi che si prospettavano all'orizzonte muovevano un attacco concentrato al pensiero utopico tradizionale. La famosa frase di N. Berdjaev che A. Huxley mise come epigrafe all'edizione della sua anti-utopia *Brave New World* (1932) diventa emblematica per segnalare la crisi del pensiero utopico: "Le utopie appaiono oggi assai più realizzabili di quanto mai si credesse un tempo. E noi ci troviamo attualmente davanti ad una questione ben più angosciata: come evitare la loro realizzazione definitiva?... Le utopie sono realizzabili. La vita marcia verso le utopie. E forse un secolo nuovo comincia, un secolo nel quale gli intellettuali e la classe colta penseranno ai mezzi d'evitare le utopie e di ritornare ad una società non utopistica, meno perfetta e più libera" (?).

L'avvento del nazismo ed in seguito lo stalinismo avevano reso gli intellettuali critici e sospettosi delle prospettive globali e totalizzanti dell'utopia. L'umanesimo occidentale aveva tragicamente svelato le radici violente della ragione illuminista: una ragione totalizzante che vuole appropriarsi progressivamente di tutti gli aspetti del reale per controllarli, ordinarli e fissarli senza alcuna possibilità di scampo. Le utopie della tradizione postulavano società astratte permanenti al di fuori di ogni processo storico e avevano operato una rimozione di quegli aspetti del reale che possono creare instabilità e disordine in un sistema che deve essere regolato ed ordinato. Così nell'anti-utopia novecentesca ritornano in primo piano aspetti che l'utopia aveva voluto irregimentare: le donne, il sesso, il corpo e in genere la natura, elementi che introducono pericolose deviazioni dal principio su cui si regge l'utopia. Le tre maggiori anti-utopie del novecento, *Noi* di E. Zamjatin (1922), *Brave New World* di A. Huxley (1932) e *1984* di G. Orwell (1949) si configurano come una satira lucida e spietata del totalitarismo, dell'utopia materialistica, tecnologica e della società

collettivista e manageriale. In queste società totalitarie con una struttura piramidale, rette da una élite, l'individuo, schiacciato da un potere onnipotente, è diventato un numero con una serie di funzioni da svolgere. Società asettiche in cui è stata eliminata la natura, che vivono in un eterno presente, senza passato e senza futuro. In tutti e tre i romanzi il protagonista è colui che si ribella alla società totalitaria ed il suo atto di ribellione prende le mosse dall'incontro e il conseguente innamoramento con la protagonista femminile.

Queste tre anti-utopie hanno colto tempestivamente, se si pensa che questi libri hanno almeno mezzo secolo, i pericoli del nostro secolo e sono riusciti a rappresentarli in quadri sociali che in seguito purtroppo sono stati largamente sperimentati sia ad Oriente con la dittatura di Stalin, sia ad Occidente con la società americana caratterizzata dal "libero mercato" e da una democrazia liberale dominata dal Capitalismo consumistico.

Noi, scriveva Zamjatin nel 1932, "è stato scritto, come un avvertimento contro il doppio pericolo che minaccia l'umanità: l'ipertrofia del potere della macchina e l'ipertrofia dello stato". La futura società del secolo XXXII che Zamjatin descriveva, assomiglia sinistramente alla nostra vita quotidiana insidiata da una invasione non governata della tecnologia: una società in cui i confini tra fantastico e reale si sono problematicamente confusi. Simbolo di questo stato unico è l'ordinata, asettica città di vetro, separata dalla natura da un alto muro di vetro. Zamjatin riprende in chiave ironica e parodica il mito della totale trasparenza della città utopica rovesciandolo in totale invisibilità.

Nella società alienata e disumanizzata di *Noi*, nell'universo matematicamente perfetto non c'è posto per la passione, per la felicità individuale e gli uomini si sottopongono alla grande operazione del cervello per eliminare la fantasia, perché è fonte di turbamento. Solo così si può assicurare agli uomini la perfetta felicità. Allo stesso modo nel "mirabile mondo nuovo" di Huxley, nella società fordiana dell'anno 632 divisa in classi secondo una rigida razionalizzazione genetica, tutti

sono felici perché, grazie all'ipnopedica, una tecnica psicologica ispirata al pavlovismo, in ogni membro sono stati inculcati i principi su cui si regge la vita collettiva: *Comunità, Identità, Stabilità*. In *Brave New World* Huxley poneva con urgenza la questione del controllo da parte dello stato delle scoperte scientifiche: la scienza e la tecnica svincolate dai principi etici costituiscono una reale minaccia per l'uomo. Il recente dibattito sull'inseminazione artificiale, gli esperimenti sulla clonazione ed in genere le problematiche legate alla biotecnologia e alla genetica hanno messo in evidenza il ritardo con cui il mondo occidentale ha preso coscienza di una realtà che era stata descritta con molta lucidità nelle proiezioni fantastiche di Huxley. Un ritardo che ha provocato non solo la mancanza di un serio ripensamento sull'importanza della funzione dell'etica nella scienza, ma soprattutto ha messo in evidenza quanto le nostre categorie filosofiche debbano attrezzarsi di fronte ad un essere umano che verrà profondamente modificato e trasformato dalla scienza che lui stesso ha creato.

G. Orwell con *1984* allarga il discorso sul totalitarismo preconizzando la presenza capillare del televisore ed il potere occulto dei media. In Oceania, l'agghiacciante società utopica, in cui vive il protagonista Winston Smith, vige su tutto e su tutti il teleschermo che diventa principio di controllo visivo totale: teleschermi e microfoni spiano ogni persona in ogni istante della loro esistenza, per strada e per casa. Una società totalitaria retta da un regime collettivista, il cui funzionamento è garantito da una potente élite che governa su tre superstiti in lotta costante per il mantenimento del potere. *1984* è dominato dalla metafora del Potere che come uno stivale schiaccia e calpesta il volto dell'individuo. Un Potere che controlla, riscrive la Storia, ma soprattutto inventa una "neolingua" (*newspeak*) per assicurarsi una comunicazione che sia conforme all'ortodossia del partito. Il *newspeak* orwelliano segna la morte fatale delle opposizioni ed esalta l'eliminazione della dialettica: un linguaggio che sottende un pensiero automatico che non progredisce.



René Magritte
Il castello nei Pirenei

Immagine tratta
dal film "Metropolis"
di Fritz Lang (1926)



Immagine dal film
di Jakob Pratazanov
"Aelita" (1924),
tratto dal romanzo
di Aleksėj Tolstoj



Dopo questi anni bui e tragici in cui l'utopia e la tensione utopica sembravano essere state definitivamente sconfitte, gli "anni sessanta" vedono una rinascita, una rivalutazione e revisione del pensiero utopico. L'apice di questa fase calda dell'utopia è segnata dal "sessantotto" e dai movimenti giovanili degli studenti: un'epoca di rinnovamento culturale dominata da una cultura anti-repressiva e anti-autoritaria. Si pensa ovviamente al maggio parigino e alla famosa frase di Roland Barthes, "l'immaginazione al potere": una frase emblematica che significava non solo l'aspirazione, la ricerca di un linguaggio nuovo rispetto ai vocaboli usati fino ad allora in politica, ma anche la speranza utopica di una ripresa rivolu-

zionaria operaia nel cuore del mondo industrializzato. In questi anni si assiste ad una rilettura e ad una rivalutazione, anche da parte dei marxisti, del socialismo utopico (Saint-Simon, Fourier, Owen), che la critica marxista ortodossa aveva liquidato troppo sommariamente considerandolo non scientifico, "un puro sogno soggettivo", una sorta di evasione, di compensazione illusoria all'impotenza storica. In particolare si rivede Fourier che viene letto come un precursore della psicoanalisi di Freud, di Reich, e lo si considera tra i classici della pedagogia anti-autoritaria e anti-repressiva (5). L'aspetto dell'Utopia che in questi anni si mette in evidenza, è il suo ruolo nella storia, quanto essa possa diventare un fattore di trasformazione della realtà storico-sociale. L'Utopia viene intesa come forza rivoluzionaria, capace di incidere sulla realtà e che si deve tradurre in mito d'azione, altrimenti "tende a fare sistema con la cultura dominante" (4).

L'aspetto che caratterizza l'utopia dall'ideologia è secondo K. Mannheim (6) proprio questa volontà esplosiva di rottura, che deve giungere alla lacerazione dell'ordine prestabilito per provocare una sua trasformazione.

Nel 1968 usciva anche il libro di Marcuse *La fine dell'Utopia* (6) nel quale il filosofo sosteneva che l'ostacolo maggiore per realizzare una società libera (cioè una società in cui è stata eliminata la povertà, la fame ed il lavoro faticoso) è che l'uomo, avendo introiettato il capitale, è di-

ventato schiavo di una serie di "falsi bisogni". Per Marcuse si giunge alla società libera solo se si riuscirà a spezzare il circolo infernale dei falsi bisogni. L'utopia degli anni sessanta rivaluta una società i cui bisogni sono drasticamente semplificati, una società in cui vengono eliminati tutti quegli aspetti del progresso tecnico che perpetuano l'asservimento dell'uomo all'apparato industriale. Ed è per questo che si rilegge e si rivaluta l'utopia dell'artista e architetto socialista di fine Ottocento, William Morris: in *News From Nowhere* (1890) la nuova qualità della vita è caratterizzata da un lavoro libero e creativo e da una utilizzazione gioiosa del proprio corpo. Nella nuova società socialista morrissiana l'Arte diventa forza attiva e produttiva delle trasformazioni materiali e culturali e occupa una posizione di primo piano.

Ma nel Novecento vi è una seconda stagione fredda dell'Utopia che è segnata dagli anni del terrorismo, dalla precipitosa caduta del muro di Berlino (1989) con la conseguente crisi dei regimi comunisti e dalle recenti tragiche guerre tra nazionalismi ed etnie ferocemente contrapposti. Eventi che hanno provocato un ulteriore processo di revisione e di critica sul significato e sul ruolo dell'Utopia. Ancora una volta si è parlato di fine, di morte dell'Utopia, ma come sostiene il sociologo K. Kumar identificare l'utopia con il "socialismo reale" è una pericolosa mistificazione: "se è importante capire che l'utopia ha manifestazioni specifiche in periodi diversi della sua storia, ben altra questione è identificare l'utopia con una qualsiasi di queste manifestazioni, per quanto completa ed esaustiva possa essere" (7).

In questa prospettiva, la caduta del marxismo non porta quindi inevitabilmente alla fine dell'utopia, quanto piuttosto a una sua potenziale rigenerazione. La nostra epoca ha già, come abbiamo visto, decostruito il modello forte dell'utopia, e altre forme di utopia sono già apparse all'orizzonte: sono le utopie critiche (8) delle scrittrici femministe, le ecotopie degli ecologisti, e persino le utopie ironiche post-moderne che Kumar definisce "liberali". Queste nuove forme di utopie hanno imparato dall'anti-utopia

a piegarsi agli uomini, sono utopie che devono tener conto delle forze divergenti, rifiutare la radicalità, il dogmatismo, rinunciare a considerare la verità e la ragione come assolute e definitive, abdicare allo spirito di sistema, rinunciare, insomma, al *modello forte*.

In questa fine di millennio, in questo momento estremo io credo che l'umanità abbia bisogno di pensare a delle alternative. È necessario rivalutare quello che è stato nei secoli l'aspetto più fecondo dell'utopia, la sua capacità speculativa che, come diceva Italo Calvino, vuol dire superare attraverso l'immaginazione la dati del presente per far "ripartire la storia", per farla rinascere.

"Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità di immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende di abitare noi, non di essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nate dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori" (?).

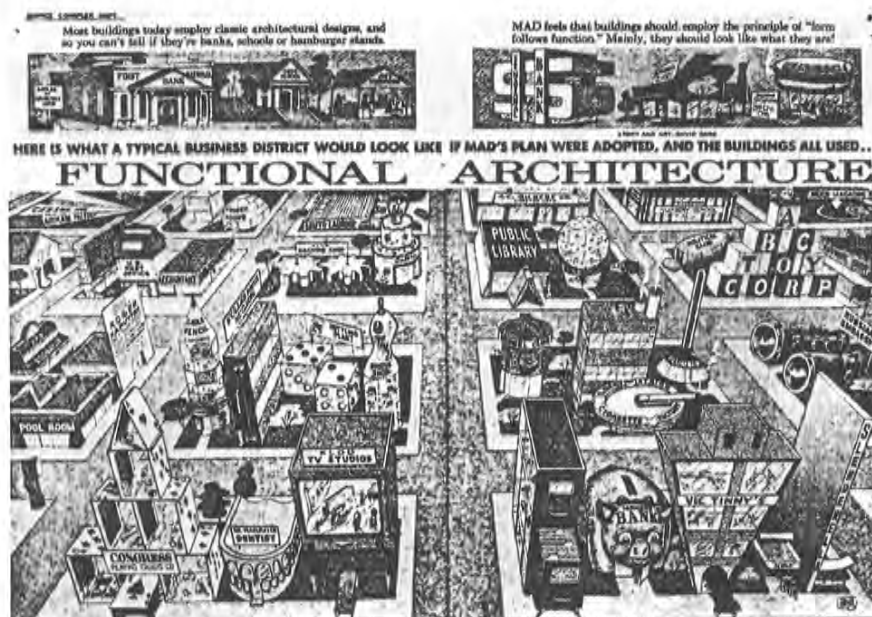


DEVIANDO IL FIUME NELLE GALLERIE SOTTERRANEE PER ANNEGARE I FUORI-LEGGE, MING HA FATTO CROLLARE LE FONDAMENTA DI UNA PARTE DELLA CITTÀ.

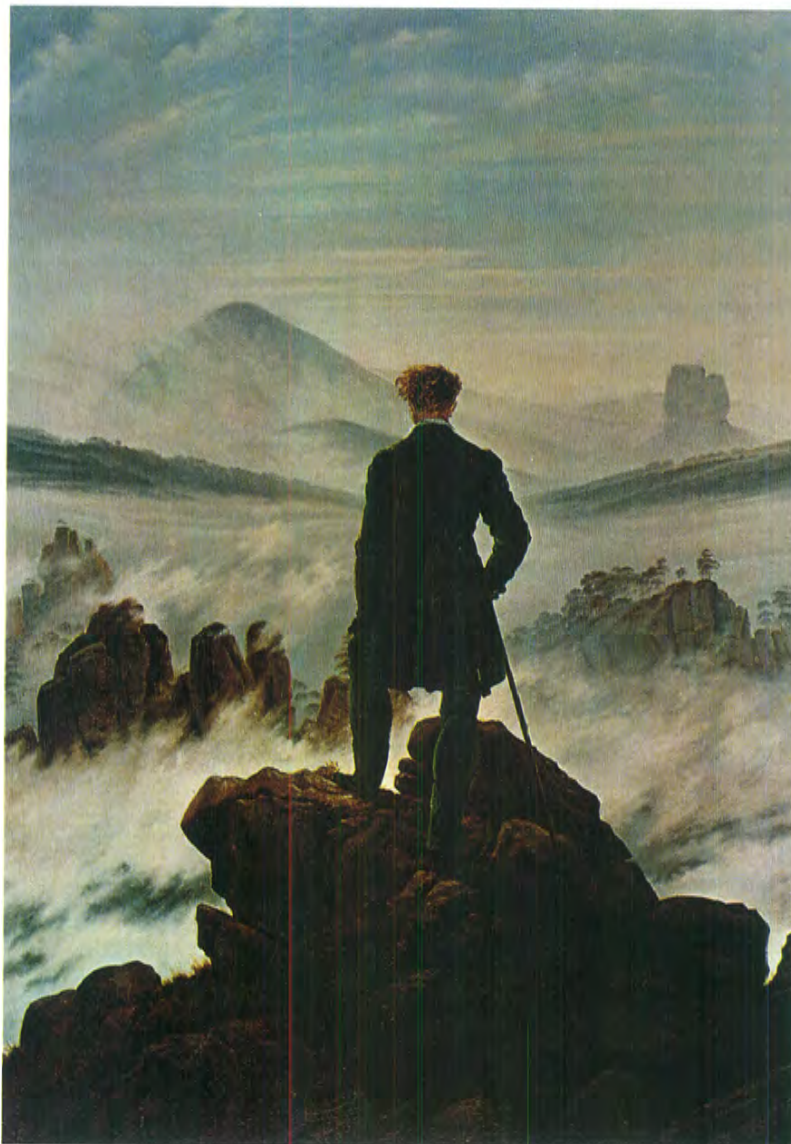
*La città dell'impero Ming,
tratta dalle "stripes" Flash Gordon,
disegnate da Ale Raymond*

Note

- 1 ORESTE DEL BUONO, *La Repubblica*, 4 luglio 1997.
- 2 NICOLAS BERDJIAEV, *Democracy, Socialism and Theocracy in The End of Time*, (trad. inglese di D. Attwater), London, Sheel, 1933.
- 3 CHARLES FOURIER, *La teoria dei Quattro Movimenti*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1975.
- 4 JEAN-MARIE DOMENACH, *L'Utopie ou le Raison dans l'Imaginaire Esprit*, n. 434, Avril 1974, p. 348.
- 5 KARL MANHEIM, *Ideology and Utopia*, London, Routledge and Kegan Paul, 1968.
- 6 HERBERT MARCUSE, *La fine dell'Utopia*, Bari, 1968.
- 7 KRISHAN KUMAR, *La fine del socialismo? La fine dell'Utopia? La fine della storia?*, in *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo, Ravenna, 1995, p. 247.
- 8 Per la nozione di Utopia critica cfr. TOM MOYLAN, *Demand the Impossible*, London and New York, Methuen, 1986; VITA FORTUNATI, *L'Utopie et la Femme*, in *Lettres Actuelles*, n. 3, ottobre e novembre 1993.
- 9 ITALO CALVINO, *Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pubiscolare*, in *Italo Calvino. Saggi, 1943-1985*, a cura di M. Barengi, Tomo Primo, Milano, Mondadori, p. 312.



Gaspar David Friedrich,
"Viandante
sul mare di nebbia"



Utopia e distopia

Si dice – per solito – di un ideale non attuabile. Il termine può riguardare ambiti molto diversi.

In genere si riferisce ad immaginari (etico-politici, economici, etc.) individualmente concepiti e diffusi – al plurale – attraverso le ideologie. Stimolanti come ipotesi di lavoro e/o critica alle istituzioni vigenti, qualora si realizzino traducono il *non luogo* (e/o *buon luogo*) originario in *cattivo luogo* (e/o *distopia*); ciò vale al presente e/o nel futuro (in tal caso si usa il termine *ucronia*).

Se una utopia si attiva, o, quantomeno, trova un punto di contatto con la realtà, si trasforma quindi inevitabilmente. Il quadro di vita dell'immaginario individuale tradotto in norma collettiva, diventa una insopportabile coazione istituzionalizzata, totalitaria. Il binomio utopia-distopia è di conseguenza una contraddizione di termini e, nel contempo, una identità. La violenza totalitaria è, soprattutto, manifesta nei *contenuti* utopici trasferiti nella realtà (alterità politica, economica e sociale). Diverso è il caso della *rappresentazione* fisica, (luogo dove si esercita l'immaginazione utopica) in cui l'inevitabile alterazione (dall'utopia alla realtà) – se esclude il politico e il socio-economico – consegue da condizionamenti (nell'ideale) prodotti dalle preesistenze morfologiche (che hanno limitata incidenza nella libertà dell'individuo).

Progettualità

Il progetto (vedi Devoto-Oli) è una anticipazione, una idea accompagnata da una pre-visione sulla possibilità di attuazione. Concetto simile al *programma* (e/o al *piano*) sottende l'enunciazione – più o meno particolareggiata – di ciò che si vuole fare, degli obiettivi a cui si mira, dei mezzi con i quali si ritiene di raggiungerli. Il progetto può non essere, come l'utopia, realizzabile nella sua *ideazione* originaria; in tal caso contenuti (e rappresentazione) del progetto possono subire, per circostanze diverse, modifiche attuative. Nell'ambito della rappresentazione fisica (nell'organizzazione del territorio – a qualsiasi scala – e/o per i singoli oggetti architettonici) i termini utopia e progettualità, pur con sfumature diverse, hanno un campo di determinazione comune.

Utopia – Progettualità

I termini del binomio sono lessicalmente correlabili, quasi sinonimi. Il binomio trae giustificazione dall'uso che attribuisce all'utopia un modo di pensare prevalentemente teorico e difficilmente trasferibile nella realtà, mentre la progettualità suggerisce – nell'interpretazione corrente, la fattibilità, o, quantomeno, una maggiore predisposizione dell'idea immaginata all'attuazione. Il distinguo fra i termini risiede quindi nell'interrogativo della realizzabilità. In particolare, nell'organizzazione del territorio e nell'oggetto architettonico, il binomio presenta – nel concretarsi – una articolata compatibilità. L'eventuale assenza (o limitata influenza) di *contenuti* costituisce una garanzia nei confronti della distopia.

L'insoddisfazione della realtà: percorsi dell'immaginario nell'urbanistica del XX secolo

Pierluigi Giordani

L'analisi del binomio "utopia-progettualità" nella rappresentazione, ossia nella organizzazione del territorio (e in subordine nell'oggetto architettonico), presenta, pur limitando l'analisi al XX secolo, non poche difficoltà. Anzitutto per l'interscambio con i "contenuti" politici, economici, culturali etc. del momento (da cui non si può prescindere), in secondo luogo per la pratica necessità di limitare detta analisi al periodo ipotizzato (omettendo i frequenti richiami al progresso).

Il percorso critico di questa nota (assistematico e non esaustivo) propone quindi – anzitutto – taluni essenziali riferimenti alla città ideale nel moderno (con particolare riguardo all'illuminismo, da considerarsi diretto – ancorché parziale – ascendente del "razionalismo"); menzionando, successivamente, le azioni e sperimentazioni urbanistiche ottocentesche, correlabili alla maturità dell'industriale, i cui fondamenti epocali, pur evolutivi, conservano quali prevalenti paradigmi la certezza e il progresso.

L'"ordine" razionalista nella rappresentazione, nella maturità (nel climaterio) dell'industriale – riproduce l'ultima espressione unitaria, nella città, del binomio utopia-progettualità; "ordine" interpretativo e propositivo di un quadro di vita che esaurisce, all'incirca a metà del secolo (per il cambiamento dei costrutti epocali), ogni possibilità metanarrativa, anche se negli anni Sessanta si producono residuali manifestazioni del binomio (vedi le esperienze morfologiche dei "visionnaires" e le illusioni tecnocratiche del "planning").

Le ultime decadi del nostro secolo sono invece caratterizzate dalla emergenza di nuovi paradigmi epocali fondati sull'incertezza e la complessità.

L'utopia può ritenersi defunta; nei contenuti (con il crollo – nell'89 – della distopia residuale), nella città e nel territorio (in cui l'ideologia del piano mostra la profonda contraddizione nei confronti di uno spazio smaterializzato, disarticolato, multimediale) ancor prima.

Nella realtà l'immaterialità – alleata del tempo – prevale, dunque, sullo spazio fisico; in tal modo il piano corrisponde ad una aporia, per di più anacronistica.

Il venir meno della certezza (e delle metanarrazioni) libera il frammento, ossia l'oggetto architettonico in cui può manifestarsi ancora – nella "ricerca senza fine" (Popper) – il secondo termine del binomio, ossia la progettualità. Il transito verso il terzo millennio, morta l'utopia, mantiene così (nell'ambito dell'episodio) la chance progettuale.

An analysis of the utopia/planning combination in representation – i.e. in territorial organization and subordinatedly, in architectural objects – shows a number of difficulties, even if the analysis itself is limited to the XXth century. The factors underlying such difficulties are: first of all, the exchange with the political, economic, cultural "contents" of the period considered, which cannot be disregarded. In the second place, it is actually necessary to limit such analysis to the period considered, skipping repeated reference to previous experiences.

The critical pattern of the present essay is non-systematic and incomplete. It starts by suggesting some basic references to the ideal city in modern times, especially recalling the Enlightenment, which is considered a direct, albeit partial, ancestor of "rationalism". It then mentions the acts and experiments of 17th century town-planning, comparing them to the maturity of the industrial style, the epochal bases of which, while being evolution-oriented, still hold on to certainty and progress as prevailing paradigms.

The rationalist "order" in representation, in maturity (of critical period) of the industrial age reproduces in cities the ultimate unitary expression of the utopia/planning combination. Around mid-century, the interpretative and suggestive "order" of a life although in the '60 some residual expressions of such a combination appear (i.e., the morphological experiences of visionnaires and the technocratic illusions of planning).

The final decades of the present century show instead new epochal paradigms based on uncertainty complexity.

Utopia is felt to be dead – in its contents, because of the '89 breakdown of the residual dystopia; in the city and on the territory, where the ideology of plans shows a deep discrepancy when referring to an incoherent, disembodied, multi-media space.

Actually, immateriality – thanks to the passing of time, too – prevails over physical space. Hence, the plan corresponds to an anachronistic aporia.

Nevertheless, failing certainties and meta-tales, there still remains the fragment, that is the architectural object where, according to Popper's "endless search", the second arm of the combination, namely planning, can again become apparent. The transition towards the third millennium, once utopia is dead, can thus keep, within the episode considered, its planning chances.

I fondamenti della città ideale nel moderno; l'Illuminismo

Ogni argomento – se proposto in un definito ambito temporale – ha un passato e un futuro.

A questa regola, lapalissiana, non fa naturalmente eccezione il bilancio del binomio utopia-progettualità nella città (e nell'oggetto architettonico) del XX secolo.

Per motivi facilmente comprensibili abbiamo richiamato – nel limite dell'indispensabile – taluni intrecci e intersezioni del predetto binomio con i paradigmi epocali relativi, operando altresì una scelta nei confini temporali; il tema coinvolge infatti il *moderno*, concetto attribuibile a campi di determinazione diversi, variamente scomponibili.

In un primo momento abbiamo pensato – cautelativamente – di riportarci al Rinascimento, epoca in cui il binomio utopia-progettualità vive – con i primi *viaggi immaginari* e la proliferazione delle *città ideali* – una intensa stagione. Motivi pratici ci hanno peraltro consigliato di approssimarci nel tempo; pur consapevoli dell'utilità di scoprire le radici più profonde, l'obiettivo – finalizzato al "primo piano" del nostro secolo – ci permette di ridurre l'esplorazione, limitandoci, nella retroazione, a situazioni storicamente più vicine.

Ci siamo pertanto arrestati ai fermenti illuministici basati sulla *certezza* e sul *progresso*, fondamenti nell'agire urbano e territoriale nel secolo scorso (nelle esigenze elementari igienico-sanitarie, ma anche nell'attenzione a valori funzionali e sociali della quotidianità, (vedi parchi e giardini pubblici e/o le città giardino), organicamente completati e teorizzati (dal razionalismo) nel nostro secolo. Nella maturità dell'industriale, il processo di "razionalizzazione" giunge infatti, per così dire, a compimento, configurandosi non soltanto come una prassi convalidata da strumenti tecnico-giuridici generalizzati (piani), ma anche come accettata ipotesi tecnico-politica implicitamente strumentale alla miglior gestione delle tensioni (palesi e latenti) nella società (nel sistema).

Il progetto di nuova immagine fisica della città, a conclusione del processo, si chiama *razionalismo* e/o *funzionalismo*; termini, di fatto, comprensivi – rispetto alla formula



Watteau, *L'Indifférent*



Festa rivoluzionaria



La commemorazione della presa della Bastiglia,
14 luglio 1792



Claude-Nicolas Ledoux,
Ricettacolo per guardie forestali

ortodossa – di versioni ereticali, o, quantomeno, fuori dalle righe. Non a caso contestuali alle avanguardie, l'operazione di riconoscimento ha in comune il m.c.d. del cambiamento, del superamento (alternativa) delle rappresentazioni del passato (per solito parcellizzato o subordinato a fattori militari, agiografici del potere, etc.). L'interpretazione del moderno (nella città del secolo XX) si interroga quindi sul contesto politico-culturale, su problemi (*in primis* la "congruità" della rappresentazione urbana ai contenuti del sistema) disattesi (o quantomeno insufficientemente considerati) dal *progresso* ottocentesco (non importa se di ispirazione romantica, socialista, positivista, liberale).

Il movimento ha dunque delle "radici", prossime e remote, visibili e profonde.

Cominciamo da queste ultime, trasferendoci idealmente nel secolo XVIII, nell'età dell'illuminismo. Imperversa la letteratura utopica, abbonda il racconto della "città letteraria", astratta e analitica descrizione del piano della città, anche se del tutto priva di pur rudimentali elaborati tecnici; l'illustrazione è spesso associata (è un *gioco di specchi* dice B. Baczkko) alle immagini puntuali del vissuto individuale. La lettura dell'immaginario (nota ancora Baczkko) è strutturata in modo che il lettore è indotto al *confronto* col reale. Comparazione che cerca di invogliare – e incitare – all'alternativa formale e contenutistica, contribuendo così a formare un "clima" nell'opinione pubblica. Insomma l'alternativa urbana – fisica e fisiologico-morale – concorre all'assuefazione della idea di *rivoluzione* (non a caso la maggior parte di questi racconti è francese), interrompendo (rifiutando) la storia, la lunga durata (in ossequio al fissismo utopico a griffe continentale).

Sono propenso a credere che i vari Laugier, Blondel, Patte (in special modo quest'ultimo) fossero ispirati, nelle loro teorie e immagini urbanistiche *antelitteram* (particolarmente attente verso il benessere e la felicità), dalla letteratura utopica piuttosto che viceversa (e/o al più sussiste un interscambio contestuale).

Lo dicono le date: i "racconti" (ad iniziare da Gabriel De Foigny e dai severambi di Denis Veiras) datati sul finire del Seicento, proseguono lungo tutto il diciottesimo

secolo; *l'Essai sur l'architecture* del rousseauiano abate Laugier è del 1774, le *Mémoires* di P. Patte sono del 1769 (addirittura i *visionnaires* pubblicano i loro trattati – in cui tanta parte ha l'estetica del *sublime* – a fine secolo e/o all'inizio dell'800).

Bronislaw Baczkko (riprendendo Chombart De Lauwe) parla, a proposito di questa "alternativa" (culturale, non sovversiva) che si fa *sentimento epocale* (estetico, organizzativo, morale etc.), di divorzio fra gli uomini e lo spazio edificato abitato. Spazio urbano complesso e correlato, non sommatoria di oggetti edilizi ("considerare l'architettura su vasta scala" diceva Patte), e – sotto questo profilo – l'atteggiamento culturale diventa patrimonio comune, si veda Milizia, per non risalire a L. B. Alberti).

È quindi particolarmente significativa questa osmosi architettura-urbanistica verso filosofia (Patte rimprovera, per così dire, Platone di non aver formulato un piano!) e viceversa; un denominatore comune culturale in cui il viaggio utopico riveste un ruolo rilevante. Si affaccia, sempre più insistentemente, la parola *piano* e si produce, pur nella continuità, una esclusione della storia (nell'utopista che "disegna" l'idea-immagine della città) e un confronto-rifiuto verso la città storica (nell'architetto che trova la sua ragion d'essere nella progettualità, nell'operatività inedita rispetto al passato); tuttavia – insieme – danno origine al nuovo paradigma del piano (ostile al *genio malevolo* - v. Patte – della storia), prodotto da una "mente sovrana".

I *visionnaires* Boullée e Ledoux (incunaboli dell'architettura moderna come li definisce Kaufman e/o conseguenze estreme dei lumi?) emblematizzano – per così dire – l'etica-estetica illuminista; l'invocato mecenatismo Reale (eredità della città ideale cinquecentesca) si metamorfizza nello Stato nato dalla rivoluzione, ossia nel nuovo ordine politico e sociale. Consciamente e/o inconsciamente l'architetto si identifica con *l'indifférent* di Watteau (sempre uguali questi architetti); per il potere del momento compila "manifesti", scrive "trattati", immagina scenografie rassicuranti, (vedi in margine al duemila, la scena allestita da V. Gregotti per il congresso del PDS. Vieni voglia di dire "aridatece Panseca", l'artefice delle "feste" craxiane).

Il linguaggio è simbolico; ma lo straordinario segno metaprogettuale (che anticipa il lecorbuseriano "jeu savant et magnifique des masses sous le soleil"), e/o la sottolineatura di "punti forti" urbani, (quasi una profezia del piano-progetto), sottendono pur sempre un messaggio morale e funzionale (nel monumentale, nel codice classico, nell'archeologico si istituiscono sorprendenti affinità elettive; ad esempio con Piranesi). L'architetto si proclama demiurgo, è universale (pittore, legislatore, educatore etc.); la sua attività si trasforma in missione, segnale totalizzante, onnivoro paradigma, come ricorda Baczko, di una "società nel suo complesso". Facile, di conseguenza, – nella prassi – l'incompatibilità, la delusione, il conflitto nei confronti della "incomprensione" del mondo esterno, in particolare della committenza; nello specifico verso lo stato committente, mamma non sufficientemente affettuosa nei confronti dei figli virtuosi, fedeli all'utopia dei lumi!

Questa esplorazione delle radici del binomio utopia-progettualità nel moderno, è rivelatrice di un ricorso forte, dell'eterno ritorno della circolarità degli eventi e degli uomini? Sembra proprio di sì.

I paradigmi si riproducono; il passato prossimo (il razionalismo, caposaldo utopico e fondamento della rappresentazione nel nostro secolo) replica (con variazioni) il passato remoto (l'illuminismo). Ora come allora vengono reiterate le immagini (vedi ancora Baczko) di una società che si contrappone a quella esistente, che sollecita una diversa organizzazione del quadro, una dissomiglianza del riverbero sulla quotidianità (rimozioni, ritmi di vita etc.).

Cambia ovviamente il linguaggio (gli *abbellimenti* di Laugier) e – a maggior ragione – il "sistema dei segni" ma lo stimolo verso l'alternativa è analogo. Il razionalismo comunica con l'illuminismo; Le Corbusier chiama Patte, Mercier, Viel, i *visionnaires* (soprattutto il Boullée dell'"ordinamento delle masse" e del rigorismo riformistico; non è forse il *Plan Voisin* uno straordinario "cantiere dell'immaginazione?"). F.L. Wright evoca invece, a proposito di città, il "genio malevolo" della storia. L'analogia è stretta; nell'ovvio rinnovo dei riferimenti, si ripresenta il

costruttivismo, si reiterano i messaggi rigoristi e giacobini, il ruolo ucronico dell'architetto come *traggettatore* e/o *ensore* (per usare la dizione di Hollein) nel futuro.

Il secolo XIX

Proseguiamo nell'analisi – asistemica – delle radici; e risaliamo in superficie privilegiando naturalmente il rapporto utopia-rappresentazione.

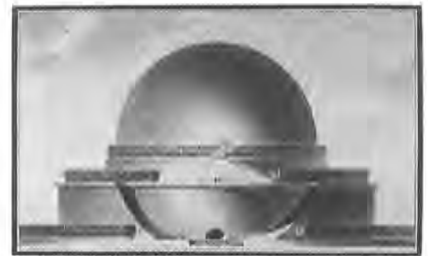
Nel versante utopia-progettualità il secolo XIX si dipana nel segno del moderno, della voglia di certezza, del progresso (financo fede), del superamento. È un modo di pensare, uno stile di ragionamento – in continuità con l'illuminismo – epocalmente paradigmatico, comune al sistema (dopo la restaurazione) ed alle prove di trasformazione del sistema stesso (vedi socialismo prescientifico nella prima metà e materialismo storico nella seconda metà del secolo).

In entrambi i casi, a differenza dell'illuminismo, la ricaduta dei contenuti (la certezza è un presupposto nel sistema, una "categoria" riconosciuta nell'antisistema utopici) nella rappresentazione o, quantomeno, i segnali di correlazione reciproca, sono concettualmente labili; per di più la prassi usuale assorbe aspetti (tecnici, igienico-sanitari e, specie sul finire del secolo, di "fisiologia sociale") già individuati nella rappresentazione dei lumi.

Il divorzio nei confronti della città storica nella sua evoluzione (ivi compresa la rivoluzione industriale) è, nella prima metà del secolo, palese in R. Owen, Ch. Fourier, E. Cabet, etc.; almeno in teoria, vengono richiamati schemi urbani dei racconti immaginari, ed è prevalente – negli sporadici "punti di contatto" con la realtà – la ricerca dell'altrove (il nuovo mondo e/o, più modestamente, la campagna) quale opportunità e prospettiva insediativa di "buon luogo". La *rappresentazione* fisica, l'attuazione (il parallelogramma di Owen è una ipotesi territoriale, il falansterio di Fourier è notoriamente considerato un antenato della *unità d'habitation* di Le Corbusier) è, per solito, "riduttiva", storicamente priva di orme, come si deduce dal susseguirsi di fallimenti. Nelle sperimentazioni (le ucronie settecentesche erano ben più "compatibili" con la realtà) il sistema as-



Claude-Nicolas Ledoux,
*Presentazione simbolica della sala degli spettacoli
attraverso la pupilla di un occhio*



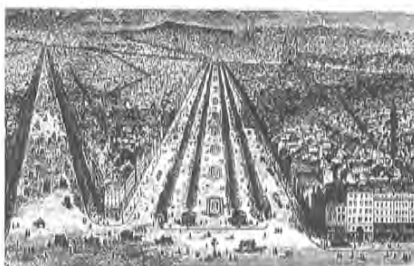
Étienne-Louis Boullée,
Prospetto e sezione del Cenotafio di Newton



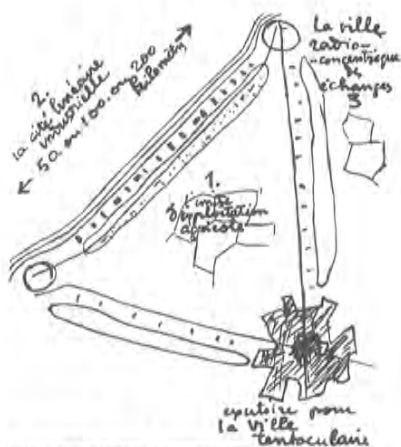
Robert Owen,
Il villaggio di Harmony nell'Indiana



Louis Charles Garnier,
L'Opéra di Parigi



Veduta a volo d'uccello
del boulevard Richard Lenoir
nella Parigi di Haussmann



Les 3 établissements humains

sorbe questi esercizi utopici, ne depura l'alternativa, manipola i contenuti, disinquinandoli dal sovvertimento politico, recepisce l'immagine scenografica (ed è l'esperienza delle *garden cities*); del resto, da R. Owen a E. Howard, l'aspirazione al "punto di contatto" con la realtà, la volontà di individuare un referente e/o un mecenate (qualunque esso sia) fa aggio sulle idee e sui principi (è una sofferta ricerca di mercato). L'*indifférent* è immortale. La storiografia urbanistica ha sopravvalutato queste manifestazioni, ha ceduto all'effimero (Freud?).

Nell'ambito dell'utopismo socialista un caso a sé è costituito da H. De Saint-Simon e dai sansimoniani. L'utopia, in questo caso, valorizza il sistema (così come in Owen); l'obiettivo è "morale+tecnocrazia" (vengono alla mente i recenti *bla-bla* su etica e politica, etica e territorio, etc.), in continuità con il versante moderato dell'illuminismo. Una anticipazione dell'utopismo tecnocratico fine Ottocento, primi Novecento, (E. Bellamy, H. G. Wells etc. e, perché no, Burnham); a differenza di contenuti la città sansimoniana si allontana invece dalla realtà, compiacendosi di un oscuro e stravagante simbolismo.

Ben diverso l'atteggiamento divorzista nel materialismo storico (basti pensare all'Engels della "Condizione della classe operaia in Inghilterra" e/o della "Questione delle abitazioni"); l'alternativa fisica anziché una priorità è largamente subordinata rispetto ai contenuti (per una ipotesi di organizzazione territoriale ideologicamente conforme ai contenuti, bisognerà aspettare pressoché un secolo); per di più il "costruttivismo" russo sarà rapidamente soffocato dallo "zdanovis-mo").

Per contro, curiosamente, il sistema – per definizione verso dell'utopia – attua (come già si è rilevato) concretamente nell'urbano – attraverso l'elementare urbanistica delle reti – *leit-motiv* propri dell'utopia illuminista nella rappresentazione; con particolare riguardo all'organizzazione igienico-sanitaria e all'attenzione verso il sociale, collettivo e individuale (attraverso la normativa tecnica e i regolamenti edilizi). Un avanzamento del quadro di vita, senza dubbio, Ma, forse, un arretramento concettuale nei confronti

del *laissez faire*. Alla certezza ed al progresso crescente non si accompagna per di più, nell'ambito del sistema, un messaggio formale originale interprete dei contenuti societariamente condivisi. A questo proposito la prima metà del secolo vive nella creatività residua neoclassica; la seconda metà – oramai a regime nell'adozione dei provvedimenti fisiologici, tecnici e igienico-sanitari, relativi alla città (realizzando, in tal modo, aspetti portanti dell'utopia della rappresentazione nell'età dei lumi) – esenta la rappresentazione da una peculiare e coerente correlazione ai paradigmi (certezza, progresso etc.) della rivoluzione industriale. Utilizza invece un repertorio di stili attribuendo loro emotive valenze simbolico-percettive trasferite nell'architettura; alle banche viene associato, il rigore, il senso di sicurezza "ispirato" dal tempio greco (possibilmente con colonne doriche), per le chiese viene utilizzato il verticalismo gotico (la "scala celeste, l'immaterialità") e via seguitando. Ed è eclettismo; riflesso dell'utilitarismo, del torpore, del disimpegno culturale, pur contestuale alle *magnifiche sorti e progressive* del costruito epocale.

L'Ottocento non è naturalmente soltanto questo.

La valenza utopica si esaurisce nel consolidamento dell'era eroica della rivoluzione industriale; si manifesta tuttavia una "restaurazione" letteraria utopica, prevalentemente ucronica, talvolta "discretamente" agiografica del sistema (vedi H. Le Hon, E. Bellamy, M. Spronck, H.G. Wells, etc.), in altri casi blandamente alternativa (S. Butler, A. France, etc.). È manifesta, in genere, una pulsione tecnocratica che attualizza – nella rappresentazione e nella "fisiologia sociale" – situazioni a venire (vedi ad esempio Halévy). In termini di contenuti – e ancor più di rappresentazione fisica – il modo di pensare utopico sopravvive quindi in modo *routinier* rispetto alla fertilità dei lumi.

L'*alternativa* ha invece le espressioni più evidenti, le rotture più clamorose – contenutistiche e formali – nell'ambito culturale, figurativo (da Cézanne agli impressionisti), letterario (Mallarmé, Rimbaud, etc.) filosofico (Nietzsche), urbanistico e architettonico (non mancano i proto-funzionalisti: vedi J.N. Durand e il

concetto di *disposition*, K. F. Schinkel, e – a fine secolo – I. Cerda, C. Garnier, P. Berlage, etc.). Ma c'è di più, L. A. Dubut teorizza la non unicità delle soluzioni progettuali, la correlazione con l'utopia (vedi "postmodern"), H. Greenough persegue l'*organic beauty*, il funzionalismo radicale, si intrattiene con Emerson e Thoreau.

Pur nella dissolvenza graduale del binomio utopia-progettualità si rende visibile il filo rosso che concatena queste premonizioni alle alternative del XX secolo (e/o, addirittura, alla loro dissoluzione).

La maturità dell'industriale; le avanguardie e l'utopia razionalista

Il climaterio dell'industriale, nel 900, particolarmente dagli anni dieci agli anni quaranta, è tempo di congestione di paradigmi politici, culturali, sociali, etc..

La società (il sistema), pur nel solco dei grandi costrutti (certezza, progresso, etc.) del secolo XIX, subisce alternative antisistema; a differenza del passato in cui l'alternativa utopica era – per solito – assorbita nel sistema, e/o, al più, rappresentava l'episodica parentesi, l'eccezione da consumarsi nel breve periodo (vedi rivoluzione francese), anche se non priva, ovviamente, di ricadute nel medio-lungo.

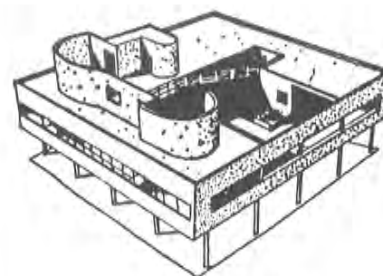
Nel climaterio dell'industriale si produce invece una situazione inedita. Il sistema – liberale e/o di mercato – non controlla più (o controlla malamente) l'alternativa, non riesce ad impedire l'attuazione dell'anti-sistema (contrapposto e/o, addirittura, antitetico allo *status-quo*); anche se, nella quotidianità, l'anti-sistema accompagna la componente evolutiva del progresso (nel tecnologico e nel sociale).

Per la nota (anche se non scritta) legge identificativa, le "utopie (buoni luoghi)", realizzandosi, si traducono in "distopie e/o cattivi luoghi". E, proprio perché il sistema – come si è visto – risulta immunologicamente fragile, le utopie-distopie si insinuano nei suoi gangli vitali, nelle sue maglie, appropriandosi della cultura, erodendo la libertà economica, contaminando il sociale (per la verità sussiste anche un flusso opposto – dal sistema all'antisistema – peraltro più latente e tenue).

I paradigmi antisistema, ideologicamente caratterizzati (le ideologie sono il braccio delle utopie) ritualizzano la propria identità in miti ed immagini che hanno in comune leggende premoderne e, nel contempo, riferimenti moderni. Si precisa così (vedi S. Zecchi, peraltro a diverso proposito) un'estetica, da intendersi come "insieme di procedure che conferiscono una identità di appartenenza" al quadro sfregiato; procedure che si riflettono necessariamente nella rappresentazione, nella città e nell'oggetto architettonico (le "mura", simboliche dei contenuti, convivono con la frantumazione culturale).

Nelle alternative politiche antisistema, nella prima metà del secolo, il comportamento verso la *cultura* è, infatti, diversificato, disunito; la rottura, nei confronti del sistema, è mistificante (nel fascismo), più rilevante nel nazismo, profonda e radicale nel comunismo. Il quadro si riproduce nella città; i totalitarismi vestono ufficialmente la maschera gigantista e pseudo-classicista (e, talvolta, vernacolare), evocativa – nell'estetica predetta (chissà perché) – delle mitologie di riferimento. In particolare nel fascismo (e – in minor misura – nel nazismo) i "contenuti" del sistema e la dinamica quotidiana, vengono trasferiti, nel palcoscenico mediatico, dal messaggio spettacolare. Sotto questo profilo, in un'ipotetica gerarchia del negativo, esce al meglio il "compromesso" fascista (l'equivoco romanità + razionalismo, olismo + futurismo), a mandevilliana riprova che a vizi privati (l'arte della transazione sempre fiorente nel nostro paese) possono corrispondere pubbliche virtù (anche l'utopia anti-urbana, politicamente imposta nella *legge urbanistica*, è un retorico e inoffensivo principio che lascia il tempo che trova).

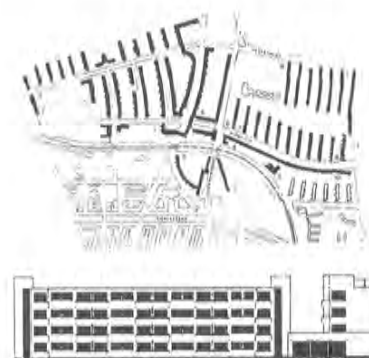
Ben diverso è il caso dell'utopia comunista, le cui radici (da Platone a Moro, da Dom Deschamps a Cabot), trovano un punto di contatto con la realtà nella versione, anch'essa premoderna, marxista-leninista. È nota l'indifferenza di Marx e di Engels nei confronti della città (la denuncia, a forti tinte, della condizione delle città ne "La condizione della classe operaia in Inghilterra", appartiene alla strumentale "leggenda" socialista sulle conseguenze negative della rivoluzione industriale);



Le Corbusier, Villa Savoy



Frank Lloyd Wright,
Progetto per Broadacre City



Walter Gropius,
Pianta del quartiere Siemensstadt a Berlino
e prospetto di un blocco residenziale



Vasily Kandinsky, Senza titolo



Antonio Sant'Elia, *La città nuova*



L. Feiminger,
Copertina per il primo programma del Bauhaus



Vassily Kandinsky,
Bozzetto per "Il cavaliere azzurro"

l'organizzazione è un accessorio in subordine rispetto all'attuazione dei contenuti. Nella distopia comunista – tragica – la “filosofia” della tolleranza è inammissibile (a differenza che nel fascismo); Tatlin e Miljutin ballano una sola estate, vengono presto ridotti al silenzio. La distopia ha ben altro di cui occuparsi che non la coerenza fra teoria e prassi nel quadro fisico!

Può sembrare inverosimile (ed è senza dubbio insolito) ma bisogna ammettere che, nell'arco compreso fra gli anni dieci e quaranta, l'utopia – nel versante culturale e della progettualità della città e del territorio – emerge soprattutto dal sistema (e non – come potrebbe sembrare naturale – dall'antisistema, di cui acquisisce – e in parte trascrive secondo una libera interpretazione – taluni elementi). Il Razionalismo, senza sostanzialmente modificare i contenuti del sistema, si propone un ordine fisico che si riallaccia all'ascendenza illuminista (ovviamente depurata dalla mitologia giacobina) e, nel contempo, dà – giustamente – per acquisito il *background* tecnico-sanitario e l'attenzione al sociale del secolo XIX. Propone quindi al sistema una “città ideale” appropriata alla rivoluzione industriale matura, nell'ambito della tradizione urbana e/o eccezionalmente (l'ipotesi di Broadacre City) anti-urbana; esito di un progresso che associa al *self-help* ed ai contenuti del sistema la carta del determinismo fisico (ammortizzatore nei confronti delle tensioni sociali). Naturalmente è del tutto superfluo, in questa sede, richiamare i fondamenti della teoria e della prassi razionalista, di universale conoscenza (vedi, al proposito, le *invarianti* di Bruno Zevi sul piano morfologico e il *ritratto di gruppo* etico-ideologico di G. Samonà); non del tutto inutile (in relazione al binomio oggetto di questa nota) rammentare invece il rigorismo, il profetismo, il geometrismo, il pedagogismo che accompagnano sovente l'azione progettuale (e sono tutte “categorie” dell'immaginario utopico).

La progettualità, pur interprete – consapevole e/o inconsapevole – del disegno utilitaristico del sistema, coabita con l'utopia; *alter ego* del razionalista è dunque il profeta, il demiurgo, il sacerdote di Bensalem. Si inverte la *consecutio* consueta. La “rappresentazione” illustra i contenuti; in particolare vengono colti – e assor-

biti – i segnali delle avanguardie. Cemento comune è la fede nella “rottura” (nella tradizione del moderno) e nel “vizio culturale” (vedi Sinibaldi in *Pulp*) “ci si inventa una sorta di centro, di regime linguistico, rispetto al quale (auto)definirsi”.

Questa condizione duale, non priva di contraddizioni (coesistenza caratteristiche utopiche e avanguardie), conferisce al razionalismo un inevitabile élitarismo, causa di un rapporto imperfetto (o addirittura di una incomunicabilità) con la gente (palese nell'archetipo modulato sulla *esistenza-minimum*, sulla cucina-laboratorio di Francoforte); conflitto che non autorizza tuttavia le liquidatorie “battute” di un P. Blake e/o di un T. Wolf, per non dire dei micro-agiografi del “nuovo rinascimento”.

Con la diffusione delle coordinate del razionalismo e con la graduale introduzione del piano (fisico) nella prassi, “l'ordine” si confronta con la realtà, ossia passa dai regni freddi dell'utopia ai caldi scenari del possibile, traguardando il punto di contatto (necessariamente compromissorio) col reale. Fra strumenti dell'*ordine fisico* e realtà continuano peraltro a sussistere incoerenze e divergenze, imputabili all'incapacità (*in re ipsa*) degli strumenti di piano di rendere conformi contenuti e rappresentazione del sistema. Una incongruità destinata a persistere, in quanto la clonazione contenuti-rappresentazione è, forse, un inganno concettuale, un paradosso insostenibile.

La mancata soluzione di un nodo impossibile riduce ovviamente, ma non espelle, il contributo razionalista all'utopia della rappresentazione. Nel ribaltamento tuttavia – rispetto al più immediato ascendente (l'illuminismo) del gioco delle parti; le “categorie” utopiche (modello nell'architettura giacobina) diventano – nel razionalismo – una subordinata (come si è detto) rispetto alla progettualità.

Bruno Taut, figura eminente del movimento, dichiara: “siamo dunque, in coscienza, architetti immaginari”; si può chiudere il cerchio con una citazione, di Le Corbusier: “à l'individualisme, produit de fièvre, nous préférons le commun, la règle à l'exception. Le commun, la règle, la règle commune, nous apparaissent comme les bases stratégiques, le cheminement vers le progrès et vers le

beau". Il fine (il bello) si ottiene dunque con la regola (che è progresso, certezza); preconditione è l'immaginario (l'utopia), l'organizzazione spaziale è il fine e il mezzo dell'alternativa, il punto di contatto con la realtà. La "regola", alternativa, è necessariamente irrispettosa – nel presente – del passato; naturalmente, a simiglianza delle avanguardie, "l'isolamento è inevitabile perché le idee nuove sono ardue (...)" (così Franz Marc nell'almanacco *Blau Reiter*). Pur essendo – in genere – rigoroso verso la tradizione "urbana", il razionalismo, nella città, sposa l'enclave per autodifesa, per non soffocare nell'abbraccio quantitativo (vedi – a tal proposito – la straordinaria affinità elettiva fra Walter Gropius e Wassily Kandinsky in *Siemenstadt*). Si candida tuttavia nell'espansione urbana e nel territorio, offrendo – con Le Corbusier – una inedita interpretazione spaziale del quadro di vita collettivo (dall'interno all'esterno, dalla "machine à habiter" ai "trois établissements humains"). Le figure-chiave, nel razionalismo (a innumerevoli varianti) sono molte; da Gropius a Miës, a Taut etc.. Prendiamo in considerazione due casi limite: Le Corbusier e F. L. Wright.

In Le Corbusier l'immaginario progettuale è un tutt'uno con il *verbo* profetico; priorità esclusiva è l'attuazione, nella realtà, del ruolo di "guida" progettuale, indifferente alle ideologie, ai sistemi politici, agli "ismi" (nella più ortodossa tradizione utopica, da Filarete a Owen, da Fourier a Howard). L'immaginario individuale si traduce in una proiezione aprioristica, che esula, necessariamente, dai soggetti individuali, concreti; la proposta di Le Corbusier è un paradigma astratto che compendia emblematicamente, nell'oggetto architettonico e nella città, l'alternativa – nella rappresentazione – ritenuta compatibile al sistema (e all'antisistema) nell'industriale maturo.

L'utopia di F. L. Wright (Usonian e Broadacre City) costituisce indubbiamente – nel quadro generale – un episodio marginale. L'ordine ipotizzato è anti-urbano, polemicamente antitetico al modo di pensare razionalista (che riconosce la città come "costante" della storia).

In *Modern Architecture* (conferenza tenuta a Princeton nel 1930) F.L. Wright si

augura la morte della città e vede la macchina come mezzo per realizzare questo obiettivo; per F.L. Wright la città è, infatti, il luogo della falsa democrazia, del falso individualismo. Nel 1937, al congresso degli architetti a Mosca, afferma la "decadenza della città", la necessità della "lavagna pulita". Prende così le distanze dalla profezia macchinistica di Le Corbusier, intona – al suo posto – un inno alla libertà individuale, alla "wilderness", al "non-luogo" (vedi l'ipotesi delle stazioni di servizio come matrici aggregative dei "centri" futuri, delle grandi arterie come griglia del decentramento metropolitano). Se, nella *Weltanschauung* wrightiana, può considerarsi una curiosa corrispondenza la coincidenza (dal Seicento all'Ottocento) del "nuovo mondo" come luogo privilegiato della sperimentazione alternativa, lo sono invece – in minor misura – lo spirito di frontiera, i padri pellegrini (i *Pilgrims*), le radici politiche (T. Jefferson), letterarie (N. Hawthorne, E. Melville, H. James, W. Whitman) e – in genere – culturali (dalla metafisica della natura di R. W. Emerson all'individualismo disincantato di H. D. Thoreau). Può quindi essere forte la tentazione di identificare Wright nel protagonista del romanzo di Ayn Rand (*La fonte meravigliosa*, reso popolare dal film di King Vidor); ma può considerarsi, come Dos Passos e J. Nock (a lui contemporanei), un autentico *libertarian* (come saranno poi M.N. Rothbard e/o il J. Kerouac di *On the road*)?

Il dubbio è legittimo; è vero che F.L. Wright dichiara (in *An Autobiography*, dopo il viaggio e il manifesto entusiasmo per la società sovietica) "gli *ismi* privati e/o internazionali non fanno per me. Credo in un particolare sistema capitalista. Mi auguro solo di poterlo vedere messo alla prova, un giorno". Per contro sono un dato di fatto anche le dure critiche alla democrazia americana e all'ordinamento della città a dimensione del profitto e non dell'uomo (in contraddizione all'anarcocapitalismo *libertarian*).

Il fatto è che in F.L. Wright, così come in Le Corbusier, l'"impegno" si conclude nell'attuazione (e nella divulgazione) dell'"immaginario" personale, nella volontà di realizzare il punto di contatto fra il proprio io e la realtà.

Per concludere: in queste figure, emblematiche della progettualità nella maturità dell'industriale, la soggettività si fa progetto, si propone come fondamento; il messaggio – attraverso le *carte* del CIAM – diventa ideologia, interpretazione costruttivista del quadro di vita, formulata da "menti sovrane" in cui si fondono la tradizione liberale continentale e il super-razionalismo socialista. Non è un pericolo da poco.

Fermo restando che il razionalismo rimane – nella città e nel territorio – l'ultima metanarrazione del nostro secolo, la sola in cui possa riconoscersi il binomio utopia-progettualità.

Una situazione di transizione; Visionnaires, tecnocrazia, rifiuto della progettualità (e della realtà)

Continuiamo a procedere per *flash*.

Nel dopoguerra il razionalismo non costituisce più una "alternativa". È stanca *routine* che mostra gli anni e si ripiega su sé stessa; esaurito espressivamente si riproduce burocraticamente. Gli anni del dopoguerra, sono dominati dalla esigenza di "rimozione" della distruzione; dal disinteresse verso la consapevolezza del cambiamento nella realtà. L'utopia (che implica il disegno di un futuro) è destituita dall'immediato.

Non è forse inutile chiedersi il perché di questa situazione; nel quadro politico i *grands récents* non rivestono più alcun credito; sono crollate le distopie nazista e fascista, anche se gode (ancora) buona salute quella comunista (per il cui atto di morte ufficiale occorrerà attendere l'ottantenne). L'orrore utopico-distopico è palese in tutta la sua entità (almeno per chi non si rifiuta di vedere); anche se i *gulag* vengono giustificati dalla cultura esegeta del genocidio (da E. Bloch a G. Lukàcs, da A. Gramsci ad Aragon, etc.). Emerge l'*antiutopia* (nella traccia di B. de Mandeville, di J. Swift, dell'abate Prévost, etc.). Viene dismesso (nel "genere") il relativismo sui problemi socio-politici della nostra epoca (ad esempio capitalismo-collettivismo), proiettati escatologicamente (vedi O. Stapledon, J. B. S. Haldane, F. Werfel); nell'antiutopia pre-



Bruno Taut, *Casa in vetro a tre dimensioni*



Bruno Taut, *Alpine Architektur*



Bruno Taut, *die Stadtkrone*



Eric Mendelsohn, *Torre Einstein a Potsdam*

vale il sofferto avvertimento ad evitare le seduzioni utopico-distopiche, in particolare quella comunista (da Zamijatin a Huxley a Orwell). Il motivato *memento* fa presa sull'immaginario collettivo, traducendosi – in tempi diversi – sul piano comportamentale, nel rifiuto dell'utopia (degli assoluti salvifici) e nella graduale rimozione delle ideologie. Una presa di distanze favorita indubbiamente prima, dalla prioritaria volontà di "ricostruzione" e dal fascino crescente del "benessere" (e del consumismo) poi, nello spirito dell'*bic et nunc*.

La trasformazione del quadro – difficilmente potrebbe essere altrimenti – si riflette puntualmente nell'immaginario della rappresentazione, portata a termine nella menzionata ricostruzione; ripetitivo (con marginali operazioni di *lifting*) dell'ordine prospettato negli anni Venti.

Di questi anni si può dire che risultano privi di autentiche alternative, ma doviziosi di applicazioni; conformi al processo evolutivo societario. Non utopie ma tentativi, parafrasando Meade, di *agathotopie* fisiche, variamente significative; il disinteresse verso le alternative favorisce la mediazione.

Per osservare segnali o – meglio – insoddisfazioni (in qualche modo) classificabili come "alternative" occorre attendere gli anni Sessanta, in cui la ricostruzione – spaziale ed economica – è cosa fatta e il benessere è un sostantivo ormai entrato nel quotidiano. Come sempre le inquietudini e le tensioni si manifestano allorquando le urgenze elementari hanno trovato soluzione (P. Melograni, in "La modernità e i suoi nemici" nota che "il senso di soddisfazione sociale nasce dal confronto con altri uomini e non con le cose. Nella mentalità dell'uomo medio il benessere appena condiviso si disprezza").

Trascurando, ovviamente, una analisi del quadro e delle trasformazioni materiali e immateriali (fuor di luogo in questa sede), fissiamo l'attenzione sulle inquietudini – è indubbiamente eccessivo parlare di "alternative" – manifeste nella città e nel territorio negli anni anzidetti; richiamando altresì il processo evolutivo progettuale, non qualificabile come "alternativo" ma di considerevole influenza sul finire del secolo.

Procediamo con ordine.

Gli anni Sessanta – nella *rappresentazione* – sono di negazione e di proposta; documentano, nel contempo, una riedizione nichilista e un rinnovato proposito ordinativo (con un versante *organizzativo* e un orientamento marcatamente *visionnaire*).

Il *male oscuro*, l'insoddisfazione anarchoide, la negazione del sistema (di ogni sistema), si sviluppa in chiave prevalentemente collettivista (non stirneriana e/o, tantomeno, *libertarian*); ha i suoi teorici (H. Marcuse) nonché ripetitive (e noiose, quando non delinquenti) *performances*. L'*alternativa* – nella rappresentazione fisica – si traduce spesso nel rifiuto progettuale, nel nulla. Un lusso consentito alle società prive di problemi esistenziali, che si vezzeggiano (e si appagano) nel "piagnisteo".

Per contro, l'alternativa, in qualche modo propositiva (anche se abbastanza discosta dalla realtà), mostra, come si è detto, due aspetti. Il più rilevante, per le potenziali ricadute sul territorio (se cooptato in sede politica), può definirsi *tecnocratico* e si avvale, come strumento, del *modello* ("il logo" del "planning"). È un modo di pensare che ha, per così dire, una sua "ontologia" nel piano o programma (o progetto), rispondente ad una elaborazione prevalentemente tecnica, da parte di una "mente sovrana" (inesistente); una subcategoria utopica perché nessun strumento intenzionale può interpretare gli attori della società, nessun "disegno" può imbrigliare la realtà che – per sua natura – è inintenzionale. Schema della realtà, il piano presume di "semplificare" la complessità. In altre parole configura una interpretazione – necessariamente astratta e mirata, e pertanto ingannevole – dei fenomeni in atto nel presente (e/o ipotizzabili nel futuro, nel qual caso le cose peggiorano ulteriormente); proponendosi una deviazione – dall'alto – della tendenza nel reale, soddisfa certamente i parametri utopici, ma si allontana, inevitabilmente, dalla concretezza attuativa.

La modellistica urbano-territoriale ha una certa fortuna – e una esuberanza produttiva – negli anni Sessanta (con una coda negli anni Settanta); è il "verso" blandamente contenutistico del determinismo fisico degli anni venti (l'ordine razionalista, l'utopia urbana di Le Corbusier e/o quella antiurbana di F.L. Wright).

Non interessa, in questa sede, il processo evolutivo della modellistica, l'itinerario del *planning* per gradualmente avvicinarsi all'impossibile simulacro della realtà (dall'ottimo assoluto al relativo, dai metodi iterativi agli approcci probabilistici, alla processualità, all'*advocacy* ed alla presa d'atto della "miopia" e/o cecità dei *decision-maker*); quanto, piuttosto, il deludente risvolto attuativo, la mancata sortita dal limbo (o immaginario) teorico, il fallito contatto con la realtà, con l'attuazione. Al proposito, Douglas Lee aveva – già nel 1973 – recitato (sul "Journal of Aip") il *requiem* per i "modelli" urbanistici (a piccola e grande scala), troppo spesso esercitazioni inutili a spese dei contribuenti!

Il secondo aspetto si colloca, invece, in continuità con il determinismo fisico, nell'ambito di un morfologismo (scandito in termini marcatamente tecnologizzati e figurativi), intermedio fra "l'esorcismo creativo praticato in solitudine" (vedi K. Frampton) e l'anticipazione (nell'oggetto e nel fenomeno). L'utopia – in questo caso – ha esiti monografici, gestuali; non interpretativi (sia pure personalizzati) di un quadro di vita. Il *requiem* si può forse estendere a queste metanarrazioni sfasate in ritardo.

Nei *visionnaires* degli anni Sessanta possono tuttavia riconoscersi denominatori comuni; l'attenzione verso lo spazio (piuttosto che al suolo), il tecnocratismo, la continuità dell'organizzazione nello spazio, lo sviluppo (e l'adattabilità) – nella città – del metabolismo civiltà-natura (specie nei giapponesi), la consapevolezza della inimitabilità del passato, la ricerca del luogo "altro" (l'acqua – vedi Marina city – la sotterraneità, etc). Ha detto H. Balladur che "l'immaginazione dei visionari" (quando sono sinceri) "rivela, agli occhi degli uomini stupiti, l'estensione infinita dei "possibili" che si aprono davanti a loro come ambiti meravigliosi delle loro avventure"; una affermazione forse eccessiva, in quanto lo scenario fantastico risulta sufficientemente abituale nel moderno (da A. Sant'Elia a E. Mendelsohn, da P. Sherbart a B. Taut, dai costruttivisti a Finsterlin, da H. Scharoun a Wachsmann a R.B. Fuller, etc). Se è vero che il tempo ridimensiona l'effettiva portata degli eventi, non è meno vero che i "visionnaires" degli anni Sessanta (chia-

miamoli così, per semplicità strumentale) rappresentino – nella rappresentazione utopica del XX secolo – una peculiarità non trascurabile, pur dando per acquisito che "hanno ballato una sola estate". Anche nei limiti di un *flash* riduttivo, è doveroso richiamare, nell'ambito anglosassone i progetti di L. Kahn, B. Goff e P. Soleri (prevalentemente degli anni Cinquanta) cui si aggiungono (negli anni Sessanta) – nel Regno Unito – l'utopia frammentaria dei coniugi Smithson, e, soprattutto *Walking e Plug-in City* del gruppo "Archigram" (P. Cook, M. Webb, N. Chalk etc.), in cui l'enfasi simbolica-tecnologica si coniuga "all'action building" (interfaccia dell'ideologia consumistica e, perché no, "dell'action painting"), al *pop-planning*, alla città *happening*, alle capsule abitative incrostate sulle megastrutture (in conformità alla formula "a home is not a house"). Almeno di pari rilievo può considerarsi l'esperienza giapponese (dal Tange della baia di Tokio e degli edifici ponte, ai grattacieli-cannocchiale – supporto di micro – alloggi a Marina City di Kikutake, da Isozaki a Kurokawa, etc.). Infine i "visionnaires" francesi, in cui Yona Friedman recita la parte meno effimera e più complessa. Friedman, pur recuperando tematiche lecorbuseriane (non pedissequamente riprodotte; v. la liberazione dal suolo, la circolazione a più livelli, la libertà espressiva – come in Algeri – delle cellule abitative nelle macro-strutture, la *Paris spatial* etc.) ipotizza una topografia artificiale, una griglia spaziale (modulare e tridimensionale) indeterminata, trame neutre a infinite possibilità combinatorie. Ne deriva una città che deve ben poco alle teorie razionaliste ed alla *Carta di Atene*; Paul Maymont (con le *villes flottantes* piramidali e le città sospese), Walter Jonas (con *Intrabans*, le città a cono rovesciato), N. Schöffer, completano il gruppo francese.

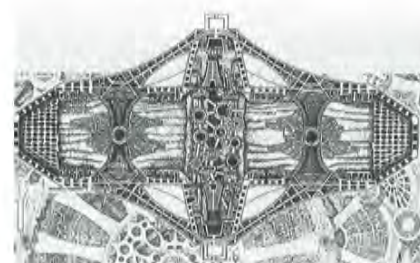
Nei "visionnaires" il rapporto preferenziale con la *science-fiction* è abbastanza stretto. Peraltro, sia pure frammentariamente e in modo variamente articolato, è avvertibile un interscambio con la realtà (contestuale e /o prossima ventura); si pensi all'indeterminismo fondativo di Milton Keynes e alle trame di Candilis, Josic, Woods e, nell'"oggetto", al "high



Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*



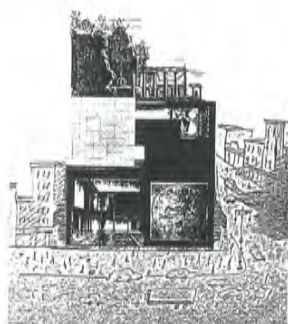
Moore, Grover, Harper, *St. Joseph's Fountain, Piazza d'Italia, New Orleans*



Paolo Soleri, *Asteromo*



Kisho Kurokawa, La Torre di Nakagin a Tokyo



Fumihiko Maki, Spiral



Rem Koolhaas,
Exodus o i prigionieri volontari dell'architettura



Hans Hollein, Stadt

tech" (del *Beaubourg*, dei *Lloyds* di Forster, etc.), alle aggregazioni di Safdie, alle capsule residenziali incastonate nella torre Nagakin di Kurokawa (Tokio '71), agli edifici a ponte di K. Tange, (eredi del premoderno, da Rialto a Ponte Vecchio), e/o alla *Défense* etc..

I "visionnaires" costituiscono dunque un *post-scriptum* delle avanguardie degli anni Venti oppure una "anticipazione"?

Forse, a ben guardare, sono un mix; l'indubbia pulsione utopico-ucronica (nel paradigma della certezza), colloca i "visionnaires" nella tradizione del moderno; nel contempo l'enfasi (talvolta arbitraria) dell'immaginario individuale (nel disinteresse dei contenuti e nell'interesse verso la sola "rappresentazione") può considerarsi una prova della *post modernità*.

Il quadro utopico-progettuale, negli anni sessanta, – almeno a grandi linee – si ferma qui; completarlo può significare digressione storiografica, deviare dall'obiettivo che ci siamo posti. Problemi di rapporto fra planning e design, di relazioni forma-contesto, di "significatività" percettiva, di attenzione verso i media, etc. (vedi filoni di "Architectural Review", K. Lynch, C. Alexander, R. Venturi, etc.) contribuiscono ad erodere e disgregare il residuale razionalismo (sempre più asfittico), candidandosi ad occupare posti "distinti" nel modo di pensare la città e gli oggetti che la compongono; peraltro sono inequivocamente laterali rispetto al binomio "utopia-progettualità" (nella rappresentazione fisica).

Morte (e/o ibernazione) dell'utopia. La ricerca senza fine nella progettualità del postmoderno

In una scaletta iniziale sugli argomenti da non trascurare in questo riassuntivo bilancio avevo denominato la fine secolo (per comodità strumentale) col termine *postmoderno* (indulgendo così alla moda dei *neo* e dei *pre* e/o, il che è lo stesso, dei *proto* e/o dei *post*).

Mi sono successivamente reso conto di dover procedere con maggior cautela nell'utilizzo dei codici in uso; in altre parole non è forse inopportuno specificare che cosa si intende col termine postmoderno, per evitare ambiguità e/o interpretazioni riduttive

– e pertanto alterative – del termine stesso. Per di più, avuto riguardo all'oggetto del bilancio, occorre precisare "l'attuale" rapporto utopia-progettualità (nella "rappresentazione" architettonica e urbanistica); meglio decifrabile attraverso un sia pur breve richiamo al quadro complessivo (illustrativo della *trasversalità* che inevitabilmente ricade sul predetto binomio).

Nel quadro non può evidentemente essere trascurato il concetto di *moderno*, di cui il *post* è – a piacere – un seguito e/o una variante. Concetto oggetto di una annosa e tutt'altro che risolta "querelle" (si può risalire indefinitamente nel tempo, in quanto eterno è il confronto fra un prima e un dopo; si pensi al dibattito *anti-chi-moderni* nel rinascimento). In fondo il moderno è una categoria che concettualizza la storia sottolineando, l'ineluttabilità della periodizzazione; voler individuare un principio e una fine porta al paradosso.

A meno che non si esca dall'"impasse" attraverso coordinate prestabilite, suscettibili di frazionare "convenzionalmente" il concetto in relazione a distintivi *paradigmi epocali* (l'espressione è di E. Nolte), che esplicitino le evoluzioni-modificazioni; ad esempio si può far corrispondere al moderno un tipo di cultura tecnologica in contrapposizione ad una premoderna cultura agraria (vedi P. Melograni). Oppure si può contraddistinguere il moderno con il primato dell'individuo rispetto alla società, con la dissoluzione dell'"olismo" premoderno (vedi A. Laurent) e via seguendo.

Le caratteristiche richiamate (Melograni, Laurent, etc.) sono proprie della "lunga durata"; possono tornar utili, di conseguenza, ulteriori scomposizioni, vale a dire l'individuazione di paradigmi più circoscritti temporalmente (fermo restando che intersezioni e sovrapposizioni sono, di norma, la regola e l'esclusivo l'eccezione. Nel presente convivono esperienze e presenze del passato). In questo bilancio (dell'utopia e della progettualità nella rappresentazione della città del XX secolo) le suddivisioni temporali possono mettere a fuoco le principali variazioni (del "moderno") nel secolo; enumerandole, trattandosi di attribuzioni di universale conoscenza (che non possiamo peraltro omettere nell'economia del discorso),

dobbiamo salvaguardarci dal conformismo, dal pericoloso scivolo nei *flaubertiani* luoghi comuni.

Dunque il *moderno*, nella prima metà di questo secolo, si evolve linearmente nel segno della certezza, del progresso, del superamento degli ostacoli (anche naturali); presume un pensiero "forte", artefice di spiegazioni totalizzanti, fondato su metanarrazioni, sullo sviluppo (della crescita tecnologica e della scienza), sulla pianificazione razionale (?) di ordini sociali ideali, etc.. I paradigmi costituiscono una struttura unificante; i comportamenti assistono, piuttosto passivamente, al moltiplicarsi dei nemici (antisistema) etc..

Il moderno è, indubbiamente, passione per il presente, così come è coscienza – e anticipazione – storica del futuro; culturalmente la maturità dell'industriale coabita con la stagione delle "avanguardie" (cui il razionalismo è "laterale"), da considerarsi contraddizioni aporetiche (vedi Compagnon: distruzione e costruzione, negazione e affermazione, nichilismo e superamento critico, etc.) o premesse di una "processualità" dubbiosa dei riferimenti dominanti (certezza, progresso, etc.). Jean Clair, al proposito, si pone l'intrigante quesito se, esistendo – nelle avanguardie – una continuità del progetto iconoclasta ossia il ripetersi (e l'accelerarsi) della "rottura" verso il passato, non si possa parlare, per la modernità, di una *tradizione della rottura*.

Una risposta è fornita da Octavio Paz: la "tradizione della rottura non implica soltanto la negazione della tradizione, ma implica la negazione della stessa rottura ... (allora) può chiamarsi tradizione la negazione della continuità del passato".

In ogni caso gli interrogativi posti dalle rotture non sono soltanto una prova del nove dell'opportunità di "frazionare" i grandi paradigmi (ammettendo la processualità di un concetto), ma anche le sovrapposizioni, le integrazioni, le spoliazioni, etc. pertinenti i "frazionamenti" degli stessi. Come fa Jean-François Lyotard che, ad esempio, data il postmoderno ben prima del cosiddetto *postmoderno architettonico* affermando che tale termine designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi, (nella scienza, nella letteratura, nelle arti), a partire dalla fine del XIX secolo; ossia una proposta precisa (anche se suscettibile di controproposte).

Se nel concetto del moderno regna la confusione, ancor peggio è nel postmoderno; ritenuto – volta a volta – fenomeno terminale, antecedente rispetto a specifici costrutti (vedi Lyotard), ovvero stagione – ed è la tesi continuista – non isolabile dal moderno (vedi J. Habermas).

Non può sorprendere quindi, in questo disordine, se, in ambito settoriale (architettura e urbanistica), si sia verificata una appropriazione indebita del termine ad opera di una pseudo movimento (geneticamente di retroguardia) eclettico-citazionista.

In ogni caso, pur nella consapevolezza delle incognite implicite nei vari punti di vista (e delle controindicazioni derivabili) resta fermo che, l'utilizzo – strumentale – della periodizzazione, in un concetto, può verificare l'attualità o meno di una "svolta" di sistema; poiché l'approdo critico non cambia in relazione ai vari percorsi adottati, sembra opportuno far chiarezza in merito a talune interpretazioni circolate. L'attuale momento, a valle delle predette ambiguità, può tornare a proposito. Possiamo poi, come si fa per solito, far ricorso a contrapposizioni (nei confronti del moderno) ossia a un procedere per opposti, ad affermazioni "in negativo" illustrative del postmoderno; prassi che può risultare di una qualche efficacia.

I fondamenti del postmoderno (vedi Laurent, P. Rossi, A. Compagnon, D. Harvey, J. Derrida, J.F. Lyotard, F. Jameson, J. Clair, etc.) hanno denominatori comuni acclarati; l'incertezza (in cui è sovrana la fortuna), la complessità, la frammentazione, l'invalidazione (e l'accelerazione) del senso della storia, la pluralità (e disomogeneità) dei modelli di razionalità, la teorizzazione dell'assenza di fondamenti (oscillazione, debolezza, etc.). Prevale la mancanza di gerarchia, la discontinuità evolutiva, la stanchezza della volontà e l'omologazione, la fine delle ideologie (del militatismo e del conformismo collettivo) e l'emergenza del narcisismo (di massa), il rifiuto delle metanarrazioni e dei linguaggi totalizzanti (società *aperte* anziché "chiuse"), l'eterogeneità, la *différance* di J. Derrida, la *piega* di G. Deleuze (che unisce realtà diverse permettendo contatti fra loro). Ancora l'indeterminazione, la destabilizzazione, la decostruzione, l'accelerazione continua, l'orizzontalità, l'inquietudine, l'instabilità, il disagio, il fallibilismo, la desertificazione, etc.. Elementi diversi -, del tutto dissimili rispetto alle caratteristiche tradizionali del "moderno"; che possono riassumersi con una espressione di John Donne "tutto va in pezzi, ogni coerenza è scomparsa" ("the air is getting slippery", l'aria si fa tesa, instabile, ambigua, recita una canzone del gruppo americano Primus).

Le caratteristiche anzidette, attribuibili con buona approssimazione – alla attuale situazione epocale, trovano conferma negli scenari politici, economici, sociali e culturali della seconda metà del secolo (gradualmente "postmoderna"); anche se si deve



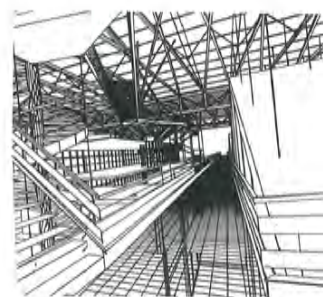
Veduta aerea di Milton Keynes



Paul Klee,
Strada principale e strade secondarie



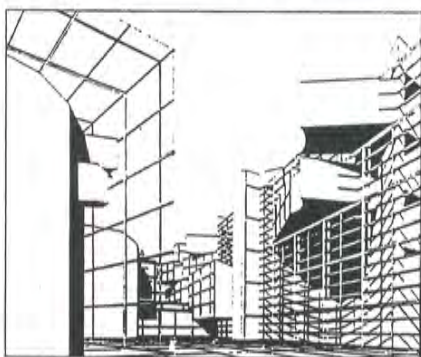
Umberto Boccioni,
Forme uniche di continuità nello spazio



Bernard Tschumi,
Fresno National Studio for Contemporary Arts



Robert Rauschenberg, Aquilone



Peter Eisenman, J.W. Goethe Universität a Francoforte



Jackson Pollock, Triade



Rem Koolhaas, La città del globo prigioniero

far attenzione a linguaggi concettualmente evocativi usufruibili in confezioni standard.

A questo punto – tenuto conto delle trasformazioni riscontrate e in relazione all'obiettivo tematico di questa nota (il binomio "utopia-progettualità" nella città nel XX secolo) – sembra opportuno riconsiderare le componenti del binomio.

Cominciamo dall'*utopia*; termine che si coniuga (nell'immaginario individuale) con la certezza (immodificabile nel tempo), che presuppone metanarrazioni, pianificazione e dirigismo, razionalità univoca, etc.. È evidente che la mentalità utopica risulta speculare alle attribuzioni del postmoderno; anche se questa fine secolo, magmatica e intrecciata, recupera pulsioni addirittura "premoderne" (ad esempio i partiti, vedi Melograni e Laurent).

Al momento attuale l'*utopia* (meglio sarebbe dire l'*ucronia*) è consumata, disfatta; le "palingenesi sociali" e le "filosofie terapeutiche" sono delegittimate, l'*escatologia* è una curiosità, una stravaganza. Come ricorda Guénon, non esistono più guide rassicuranti, il "pensiero protettivo" è un non senso.

Nella *rappresentazione* la "città chiusa" – in cui può riflettersi l'*utopia* – è una città morta.

La razionalità è procedurale, "non sostantiva" (J.L. Le Moigne), la ricerca è *unended quest* (vedi K. Popper), *straordinaria* (vedi T. Kuhn), *informazione senza guide* (P.K. Feyerabend); tanto vale dire che il modo di pensare utopico (fissista), la sfida di un immaginario che si pone in competizione con la realtà in una seduzione impossibile, non solo è anacronistico ma è assolutamente improponibile. Anche per i costrutti e/o paradigmi epocali, in essere nella maturità dell'industriale, si può recitare il *de profundis*; ovviamente trasferibile alla rappresentazione (se è proiezione dei contenuti utopici nella società).

L'analisi della rappresentazione (e sarebbe forse meglio parlare di progettualità) nel presente, permette per altro considerazioni aggiuntive, integrative rispetto al quadro effettuato.

Si può iniziare da un equivoco, una deformazione capitata nello specifico architettonico (e urbanistico).

Negli anni settanta venne chiamato *postmodern* un movimento basato sul prelievo e la giustapposizione di elementi stilistici del repertorio storico dell'architettura (facendo, così perdere al passato la sua storicità); eclettico e citazionista questo movimento ha contaminato la memoria e si è compiaciuto del vernacolare (estetica populista), privilegiando l'eterogeneo, l'adozione acritica del messaggio consumista

(Tom Wolfe lo ha chiamato *rinascimento al neon*), il recupero ambiguo delle neo-avanguardie (dal *ready-made* alla *pop history* al *neo-dada*, ai *remake*, etc.).

A. Compagnon si chiede: "sincretismo o casa di tolleranza?"

Forse ha ragione G. Benn quando parla di "esteriorità più forte dei contenuti ormai morti"; una constatazione applicabile allo sfaldamento (delle certezze), alla disgregazione, alla crisi di identità – nell'architettura e nella organizzazione del territorio – dell'"ordine" razionalista.

Ancora Benn richiama l'abbandono, nella progettualità, dei contenuti (in generale), della rappresentazione (in particolare), in nome di una forma che si configura come un "assoluto artificiale buono per surrogare ciò che non c'è più"; il *repêchage*, il *bricolage*, lo *shopping* attingono con indifferenza le forme "nel grande deposito di costumi teatrali che è diventato il passato" (così si esprime F. Nietzsche a proposito della *carnalizzazione* architettonica di fine Ottocento). Naturalmente, trattandosi di manifestazioni improprie (tipo *c'è posto per tutti*) non è lecito parlare di "nuovi statuti"; si tratta di "stilemi nostalgici" (Zevi), di "allusive copie di un passato mai esistito" (Jameson), di pseudo-rotture (e/o pseudo-alternative) nella rappresentazione, di una *ricomposizione*, allusiva e illusiva, che richiama l'imperativo ironico di Magritte "ceci c'est une oeuvre d'arte".

Il risultato obbligato è, in genere, la parodia; talvolta la combinazione di cultura "alta e bassa" viene motivata (e, in qualche modo, giustificata) dall'ironia (non innocente) e dall'*humour* (la *paperamumentale* di R. Venturi), dal funambolismo (M. Graves) e dal brutale cinismo (G. Moore), riabilitato dalla deliberata superficialità e "ilarità decorativa"; se, invece, si opera nella diligenza e nella intenzionalità siamo all'ebetudine. Certamente, a distanza di tempo, è ancora spiegabile l'insofferenza di P. Blake ("*form follows fiasco*") verso la palude conformistica e standardizzata del movimento moderno, sempre più deprivato della pulsione critica (orfano della pulsione utopica). È tuttora ammissibile l'invettiva verso le avanguardie ormai inutili e patetiche; in particolare verso un "razionalismo" dimentico delle sue metafore, alienato burocraticamente, al servizio del potere. Ma la reazione non è giustificata se l'obiettivo sostitutivo è un "vuoto a perdere", un *pudding* insulso, un *pasticche* composto con ingredienti a buon mercato; peggio ancora se supportato da una scenografia vistosa (parafrasando Quatremère de Quincy si potrebbe dire che gli eclettici sono privi di "immaginazione", falsi nell'"imitazione", largamente dotati di "cattivo gusto").

Ci voleva ben altro per interpretare gli emergenti paradigmi epocali, lo spettro intertestuale della postmodernità, la complessità, l'incertezza, la "crisi" positiva (come la chiama E. Morin), etc.

Per di più, nel "suck", epocale, l'eclettismo falso-postmoderno è ricorso ai più svariati mezzi per autolegittimarsi; giocando sul doppio registro ha cercato di appropriarsi disinvoltamente (e "indebitamente" sottolinea B. Zevi) della speculazione filosofica (da Heidegger a Wittgenstein, da Derrida a Lyotard, da Foucault a Guattari, da Gadamer a Rorty, etc.) stravolgendola (J. Habermas mette esplicitamente in guardia da questa "circoscritta" manifestazione di architettura qualificatasi postmoderna, rilevandone l'"ideologia della ipocomplessità", automatica anticamera della irresponsabilità storica). La deformazione si è aggrappata anche al "sociale" (la stagione per la raccolta era quanto mai favorevole, siamo nei "formidabili" anni settanta); un tentativo effettuato a suo tempo anche dal movimento moderno, peraltro malriuscito (in termini di assenso e partecipazione popolare). Nota a margine; forse le ideologie (braccio delle utopie nel sociale) hanno avuto miglior fortuna nei contenuti escatologici (specie se fumosi e ucronici) che non nella concreta rappresentazione.

Gli sforzi di autolegittimazione sono stati – il tempo trascorso, benché ridotto, consente questo giudizio – grandi; un po' meno i risultati. Il ballo si è esaurito presto; non poteva capitare altrimenti. Come dice W. Benjamin la "riproduzione determina la svalutazione"; ovvio che si verifichi la "ricezione nella distrazione" nell'architettura. C'è una considerazione di P. Eisenman che, in merito, la dice lunga: "Il linguaggio di Piranesi è ermetico; provoca un senso di disagio e di alienazione". Ma l'architettura di Graves è un ritorno letterario al linguaggio di Piranesi; con la differenza che le sue immagini sono "gratificanti" e "consenzienti". Questa è la differenza, e che differenza!

Il sincretismo di Piranesi (vedi S. Maria del Priorato e/o l'epopea grafica) è incalzato dall'*horror vacui*, coinvolto nella narrazione criptica, magnetizzato dalla suggestione archeologica, ammalato dai frammenti "autentici" di cui si ri-appropria; il futuro è passato e il passato è futuro. Il *postmodern* architettonico reclamizzato da C. Jencks e C. documenta, per contro, l'abolizione di un progetto per il futuro, il getto della spugna nei confronti del cambiamento, l'inequivocabile regressività epistemologica ed ermeneutica. Ritengo che sia inutile soffermarsi ulteriormente su un episodio di "nicchia" (anche nell'ambito architettonico) arbitrariamente enfatizzato dai media, emblemizzato abusivamente.

Nel profilo utopia-progettualità nella rappresentazione del XX secolo, tenuto conto che (come si è visto) non ha più significato alcuno parlare di utopia nell'attuale condizione epocale, non ci resta che esaminare il residuale versante della progettualità (nel "fenomeno" urbanistico e nell'"oggetto" architettonico).

Un fatto appare evidente; non esiste (e non può esistere) un modo di pensare che ipotizzi una casa (persino nell'intenzione) comune nella "rappresentazione" fisica. L'uomo postmoderno (e il progettista non fa eccezione) deve adeguarsi all'inarrestabile mutamento dei parametri di vita. In particolare alla velocità dell'innovazione, che non è solo tecnologica (ma economica, culturale, etc.). Il comportamento – anello ultimo dei predetti parametri – coniugandosi con la trasformazione, ne riflette l'instabilità, percepibile altresì nel paesaggio e nell'espansione dei "non luoghi". Il coniglio bianco di Carrol – emblema dell'accelerazione – trova, in tal modo, il suo habitat appropriato; poiché lo spazio è sempre più smaterializzato, può progettare inediti percorsi, attraversamenti inusuali, statuti irrispettosi dell'acquisito.

Le pulsioni progettuali (a smentita delle affermazioni in contrario anche degli interessati) si indirizzano, ancora una volta, verso "l'alto" (pur utilizzando il "basso"). Il quadro senza cornice impedisce la formazione di invarianti "al plurale"; predomina l'assemblaggio, il movimento "al singolare", il lessico enigmatico (dal *Bigness* di Koolhaas al *Betwen* di Eisenman, al *Cheascape* di Gehry, etc.); l'opzione progettuale, incerta come la contemporaneità, oscilla – come l'economia – fra il globale e il locale. La sua dimensione è impotente nella città perché ha un limite nel frammento; viene lanciata (e ripresa) nel gioco delle diverse combinazioni e/o permutazioni epocali. Può esprimersi, quindi, attraverso *parole* e si smarrisce nella *langue*. Permane la progettualità nell'oggetto (o nella correlazione di oggetti) che si riconosce, socraticamente, nel labirintico presente (allergico al *déjà vu*, sensibile all'aleatorietà, linguisticamente nomade).

Si tratta di una condizione scomoda; coerentemente ai paradigmi in essere, non esistono rifugi (l'abitudine alla terraferma mal sopporta la mobilità); bisogna interpretare la trasversalità, la polisemia crescente, sfidando le vertigini dell'abisso della complessità. Ricordo una bellissima immagine di Gottfried Benn che fotografa questa condizione: "gettare ponti sui fiumi che si dileguano". Ossia la scelta (inevitabile) della ricerca senza fine, ma anche la disperazione dell'*anything goes* di Feyerabend, il *c'è posto per tutti* (di Salman Rushdie); nella coscienza

che la ricerca di conformità fra la rappresentazione e la complessità dei contenuti sia un falso problema.

La "rappresentazione" fisica (oggetto e/o fenomeno) si defila dunque dalla passata solidità tridimensionale (dal "vocabolario dato"), perde staticità e profondità; strategie variabili si giustappongono, gli opposti convivono nella contraddizione.

La concezione spazio-temporale del movimento moderno abdica a favore del tempo, registra la dissoluzione dei modelli di percezione; la smaterializzazione permette letture alternative dello spazio (vedi *non luoghi* di Marc Augé), le reti favoriscono la destrutturazione dell'urbano, esaltano la cultura del *collage*, promuovono il palinsesto delle forme del passato (e la contaminazione col presente), l'adozione – nella organizzazione urbana – di una prospettiva basata su "velocità", "orizzontalità", "simultaneità"; (parole chiave che ricordano *irony*, *contingency*, *solidarity* di R. Rorty), multifattoriale e probabilistica. Il linguaggio segnico ha orrore della stagnazione; si scompone,



Marcel Duchamp,
La Sposa messa a nudo dai suoi Scapoli, anche ...
(o *Il Grande Vetro*),
1915-1923.

"... la sua opera può essere vista come i diversi momenti – le diverse apparenze – della stessa realtà. Una anamorfose nel senso letterale di questa parola... Tentativo di rivelazione o, come egli diceva, di esposizione ultrarapida. Lo affascinò un oggetto a quattro dimensioni e le ombre che proietta – quelle ombre che chiamiamo realtà".

(Octavio Paz)

si ricompone, acquista una incalzante elasticità, varca lo specchio che separa il reale dal virtuale (Duchamp come Carrol). Il percorso è "racconto" personale, che si sottrae al coscientismo, all'assolutizzazione. L'incertezza è quindi una via d'uscita per costruire nuove inedite possibilità, naturalmente fallibili (guai a trasformare l'incertezza in una approdo, in un involucro acquisite), come è logico; l'incertezza, in una società priva di riferimenti, non può produrre un progetto di rappresentazione. Per di più la "corporazione" – particolarmente nei paesi ingessati nella città chiusa – è organica al potere (l'egemonismo gramsciano ha fatto scuola), e il potere non può non difendere il passato, i preconcetti e gli schematismi che lo supportano.

In soglia del terzo millennio

Redatto (si fa per dire) un consuntivo è giocoforza genere presentare un preventivo. Forse scarsamente attendibile qualora l'argomento coinvolga, anziché indicazioni finanziarie (traducibili in cifre), costrutti epocali a molteplici valenze; il combinato *utopia-progettualità* – nella organizzazione del territorio – di cui si è tentato un bilancio (relativo al XX secolo) incompleto e provvisorio, ricade in questo ambito sfuggibile. L'orizzonte di un secolo, come ricorda G. Pontiggia, non è mai una foce, ma un delta.

Tuttavia, sia pure nella consapevolezza della elevata aleatorietà, sono pur sempre formulabili scenari per il futuro – vincolati alla controllabilità delle ipotesi –, ovviamente tanto più labili quanto meno si tenga conto delle condizioni di partenza.

Sulla base dell'attuale situazione è quindi opportuno mettere a fuoco, anzitutto (sia pure sommariamente), i comportamenti in essere – nei cosiddetti "paesi avanzati" – verso i costrutti e/o paradigmi della postmodernità (tenendo conto, ovviamente, del *background* che motiva tali comportamenti). L'operazione successiva riguarda invece la *comparazione* col nostro paese. È così possibile verificare – tendenzialmente (in prima approssimazione), ciò che rimane del binomio (utopia-progettualità), oggetto della nostra attenzione, nella attuale situazione.

Ora come ora i paradigmi del postmoderno (richiamati nel paragrafo precedente) appaiono "compatibili" al quadro politico, economico, sociale e culturale dei paesi avanzati, nelle autentiche società aperte, conformi – per convinto costume – al sistema di mercato. I problemi della complessità e dell'incertezza trovano, in questi paesi, soluzioni (naturalmente provvisorie) appropriate, favorendo un processo evolutivo mai dimentico che

libertà fa rima con responsabilità.

Nell'organizzazione del territorio il binomio *utopia-progettualità* diventa un "non-senso". Cancellata l'utopia, la progettualità riflette l'interscambio con i contenuti e gli attori della società, si rende interprete delle differenziazioni, delle disarticolazioni (implicite nella complessità), dei nuovi alfabeti del sapere (che modificano i nostri modi di lavorare, di apprendere, di comunicare, di pensare), del relativismo epistemologico (che non va confuso con il nichilismo); in buona sostanza si propone di essere interfaccia, fisicamente "espressiva", della dinamica emergente. Una condizione in cui l'utopia, metamorfizzata in ideologia, non ha più molto da dire, conservandosi invece come prodotto di una razionalità individuale autoconclusa. Si riproduce l'interrogativo (sulla razionalità) di Adorno; nello specifico l'esito del ripiegamento è l'immaginario personale.

La "rivoluzione spazio-temporale" nella città è quindi proiezione (sintomo o consacrazione) di una "rivoluzione strutturale", documentativa della contemporaneità, illustrativa della realtà; una rivoluzione "conservatrice" perché – a differenza del progressismo anacronistico del nostro paese (utopismo di fuga nel passato remoto, praticato al presente) non dileggia, nella organizzazione del territorio, la realtà, non elegge la parodia a storia (come fanno, nell'oggetto architettonico, i predatori di stilemi).

Le scene teatrali compatte (secondo l'espressione di R. Bodei), i quadri concettuali, lasciano supporre – paesi normali – che il processo evolutivo (da non confondere con il "progresso") proceda senza interruzione; di conseguenza non ha evidentemente alcuna attendibilità ipotizzare – in relazione alla "fallibilità" dei riferimenti ed alla "inintenzionalità" degli eventi – percorsi prefigurati e/o, tantomeno, definite scansioni temporali.

Radicalmente diverso è il caso dell'"azienda Italia", correlabile agli anzidetti paesi – nel binomio utopia-progetto nell'ambito considerato – soltanto per la fine dell'utopia al plurale.

Cambiano infatti del tutto le condizioni al contorno nei confronti della contemporaneità; il comportamento, nel "pubblico", è speculare rispetto ai paesi avanzati. In particolare il potere politico è costituito da un mosaico impegnato nella difesa dell'inattuale, della città chiusa, impropriamente presente nell'economia (peccato originale della cultura della spartizione), orchestra altresì la cultura tout-court (organica alla voce del padrone).

Un quadretto confortante, non c'è che dire, che pecca – forse – di ottimismo (dimenticavo; l'opposizione – quando si svela – precipita, troppo spesso, nel *politically correct*).

Non è cosa da poco uscire da questa capsula involutiva, da questa plastica vischiosa (simile alla medioevale gabbia denominata *vergine di Norimberga*); la somministrazione al paese – pluridecennale – di *soma*, da parte dello pseudo sistema coniugato con l'antisistema, ha favorito una opaca coscienza, diffuso un inconsapevole nichilismo conformista (mix di noia e rassegnazione), attivato un brodo di cultura che ha coinvolto (mitigandole in una sorta di balletto rituale) le rotture e le differenziazioni proprie della postmodernità.

La contraddizione in atto rispetto ai paradigmi epocali non può pertanto non avere – nel nostro paese – un preciso riscontro nella progettualità (nell'organizzazione della città e nell'oggetto architettonico); la realtà tenta disperatamente di evadere dai reticolati predisposti dal regime (ininterrotto dal dopoguerra, anzi da molto prima). Nell'organizzazione della città la realtà contrasta il vincolismo esasperato, la cultura dell'uniformità (il populismo protettivo addizionato al pauperismo percettivo), la rinuncia alla ricreazione (antitetica all'ibernazione) dei tessuti urbani (una prova del nove dell'azzeramento delle idee) etc.; un mix che si fonde e confluisce nei "piani", modelli fisici datati 1942 e aggiornati (nei "formidabili" anni Settanta) con norme ispirate ad un immaginario anacronistico e distopico. Elementi che non sembrano incoraggiare un atteggiamento sereno verso il futuro.

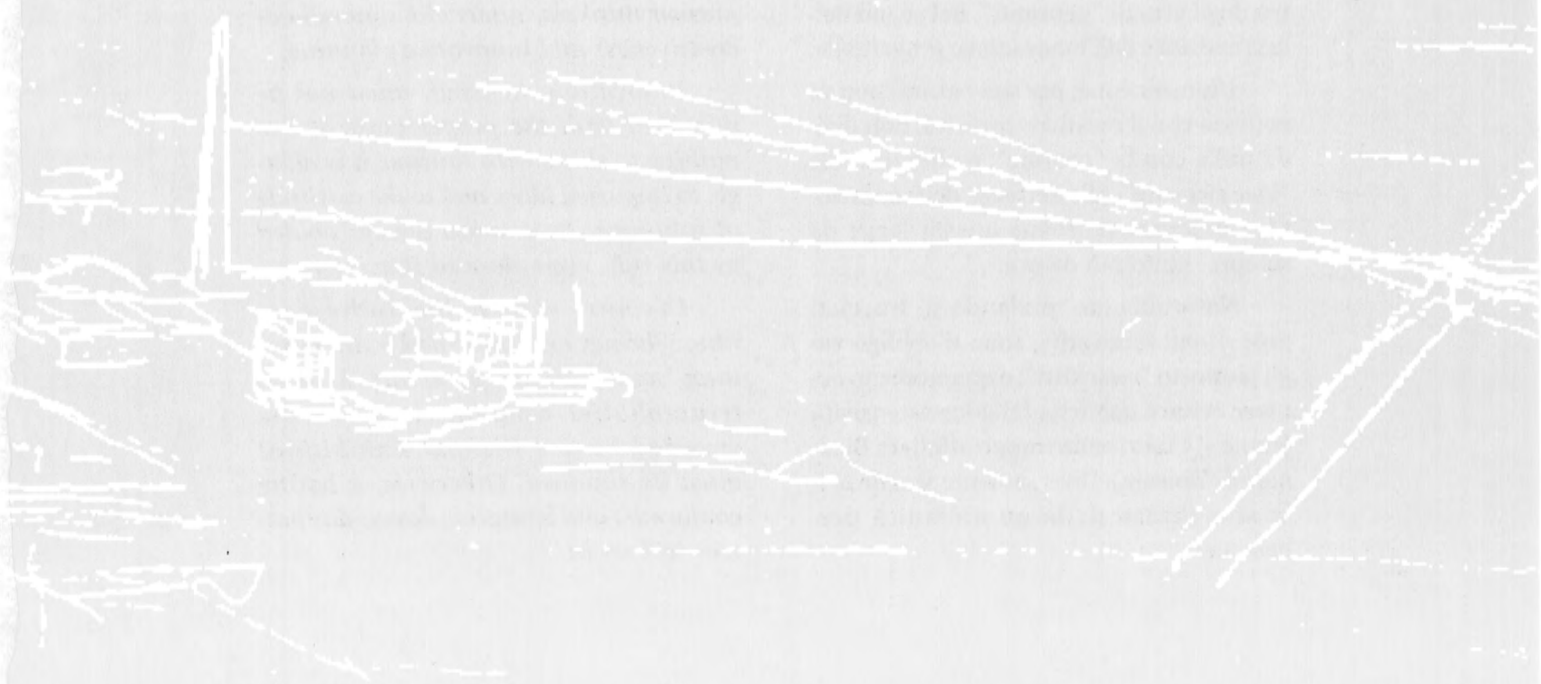
La rimozione delle sedimentazioni urbanistiche, delle periodiche clonazioni (scandite – nei piani – dalle predette normative), richiede una *rivoluzione* (nel significato corretto di questo termine; vedi ad esempio, rivoluzione industriale) che recuperi – nel politico, nell'economico, nel sociale, nella cultura – i paradigmi della contemporaneità; a somiglianza dei paesi normali.

Una "rivoluzione" che restauri la legittimità del presente (nel rispetto del passato), l'inseparabilità delle congetture dalle confutazioni, una cultura-conflitto (da considerarsi, parafrasando F. T. Marinetti, "la sola igiene della società"). C'è naturalmente un ma; sono ipotesi praticabili in un paese di cui Leo Longanesi diceva – a proposito della rivoluzione – che "non si può fare perché ci conosciamo tutti"? Perché non ci chiediamo come mai altrove si sono verificate trasformazioni urbane e progetti architettonici fuori scala – qualitativamente – rispetto al *made in Italy*?

Non a caso le proposte esemplificate in questo numero di *Paesaggio Urbano* non appartengono al nostro paese; non a caso le risposte sono maturate in laboratori intellettuali in cui l'operatività dialoga con i paradigmi e pocali.

Città, utopia, progettualità:
bilancio del XX secolo

*City, Utopia and nature of the plan.
An assessment of the XX century*



A fine millennio la progettualità è interfaccia della "ricerca senza fine" praticata "al singolare".

I "racconti", l' "utopia" al plurale, le metanarrazioni, i quadri rassicuranti nella città e nel territorio fanno oramai parte dell'antiquariato; al più - nella realtà - possono intravedersi sperimentazioni di variabile consistenza rispetto all'interpretazione della contemporaneità (dedicheremo un numero di *Paesaggio Urbano* al problema).

L'attuale momento si autoconclude dunque prevalentemente, nel "frammento", nell' "oggetto architettonico", rigorosamente "al singolare".

Per usare il linguaggio di Hollein - di seguito presente - abbiamo illustrato - in questo numero doppio della rivista - opere architettoniche (frammenti urbani quindi), realizzati o no, prodotti comunque da "sensori" del futuro; da Ando ad Eisenman, da Meier a Peichl, da Isozaki a Livesey. Mancano alcuni "interpreti" del presente (da Gehry a Libeskind, da Zvi Hecker a Foster, da Koolhaas a Zaha Hadid, da Tange a Kurokawa); ma una rivista non può contenere, per certo, lo spettro degli attuali "pensanti", nel segno della creatività e dell'innovazione progettuale.

L'innovazione, per sua natura, non va confusa con il mestiere corretto, non divide nulla con la "routine", è allergica alle "idee ricevute", alla certezza delle soluzioni. L'innovazione segue questa legge da sempre, tanto più da ora.

Naturalmente, parlando di tracciati progettuali innovativi, sono d'obbligo vagli piuttosto "restrittivi"; o quantomeno occorre evitare una trionfalistica estensività (come si è fatto nella troppo affollata Biennale di Venezia). Diversamente si cade nella stanchezza della quotidianità perbenista.

At the end of the millennium, planning skills interface with the endless research.

Tales, a number of utopias, meta-narration, reassuring images in the city and within the territory are by now long-ago events. Actually, the most one can glimpse are a number of experiments more or less consistent with the reading of contemporary times (a special issue of "Paesaggio Urbano") will be devoted to this topic.

Currently, a self-conclusion comes to the fore, focused on the fragment or on the architectural item.

This double issue of "Paesaggio Urbano" hosts - to use Hollein's words (also contributing to the journal) - architectural works (i.e., city fragments) that were or were not carried out, as produced by "sensors" of the future: Ando and Eisenman, Meier and Peichl, Isozaki and Livesey. Some "interpreters" of present times are missing here: Gehry and Libeskind, Zvi Hecker and Foster, Koolhaas and Zaha Hadid, Tange and Kurosawa. A journal most certainly cannot accommodate the whole range of present thinkers, under the umbrella of creativeness and innovative planning.

Innovation, in itself, must not be mistaken with the proper craft; it has nothing to share with routine; it is allergic to imparted ideas and to the certitude of solutions. Innovation always abided by this rule, even more so starting now.

Of course, as far as innovative planning schemes are concerned, rather limiting "scrutinies" are necessary. At least, triumphalist broadness (as in the crowded Venice Biennial Exhibition) must be shunned. Otherwise, a boring conformist and bourgeois day-to-day pattern will set in.

74

Hans Hollein



84

Tadao Ando



92

Gustav Peichl



102

Arata Isozaki



Richard Meier



Peter Eisenman

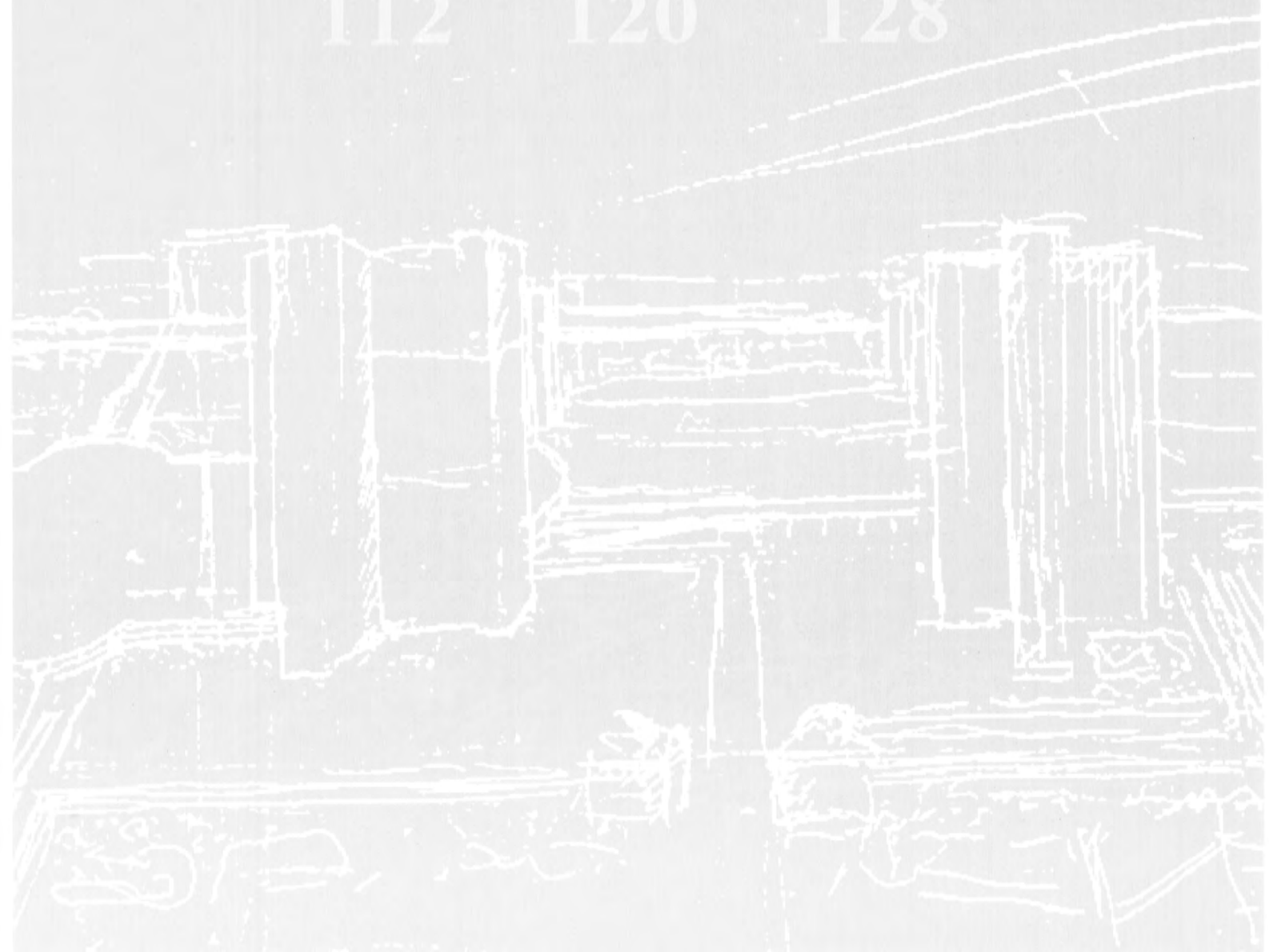


Robert Livesey

112

120

128



74



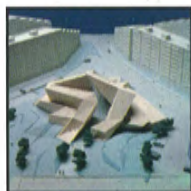
84



92



102



112

120

128



Interbank Financial Center a Lima, Perù

Hans Hollein

Il progetto per il nuovo edificio dell'Interbank di Lima si basa su alcuni criteri fondamentali:

- forte impatto visivo sulla scena urbana
- immagine netta, che resti impressa
- linguaggio attuale, ma legato alla tradizione storica
- richiamo emotivo
- correlazione con il grande raccordo autostradale, in senso sia funzionale che visivo
- tecnologia avanzata e realizzazione in economia.

Guardando da sud, seguendo la curvatura della zona delimitata dal raccordo stradale a quadrifoglio, sorge dal terreno una base monumentale composta da elementi prefabbricati in cemento armato, che ricordano, per forma e dimensione, le mura in pietra di tradizione india. Al di sopra di tale base, con una zona aperta al pianterreno, si eleva uno schermo in materiale metallico dietro al quale si trova la parte a grattacielo dell'edificio.

Il concetto alla base del complesso edilizio è che la parte "alta" sia in posizione strategica, in modo da essere visibile praticamente da tutti i lati, soprattutto dalle due autostrade, senza distinzione tra facciata e retro. Mentre la parte "alta" dell'edificio si configura in modo più complesso, le zone inferiori volutamente hanno volumi più smorzati, per la maggior parte rettangolari. Ciò fa sì che la costruzione (e un eventuale ampliamento) di queste parti dell'edificio non richiedano spese eccessive e inoltre che gli spazi risultanti siano dotati di grande flessibilità. Ne consegue che tali volumi collegano il complesso edilizio al tessuto della città circostante.

L'ingresso principale si trova sul lato nord, in Avenida Carlos Villaran. L'auditorio, utilizzabile sia in modo integrato che come zona indipendente, è accessibile sia dall'entrata che dall'atrio. L'atrio è stato progettato con grande attenzione per quel che riguarda l'orientamento, ma anche curandone l'esperienza spaziale e il movimento dinamico.

Sul lato sud c'è un secondo ingresso di cui potranno fruire gli altri locatari/proprietari dello stabile. L'accesso ai vari livelli del parcheggio è separato dall'entrata di sicurezza al seminterrato. Gli spazi sono comunque collegabili dall'interno.

La destinazione funzionale degli spazi è programmata. Si è posto l'accento sulla qualità architettonica e spaziale delle zone del-

l'atrio e dei piani di rappresentanza. Inoltre, si è provveduto a integrare e a dare adeguata visibilità al design del logo e ad altri mezzi pubblicitari.

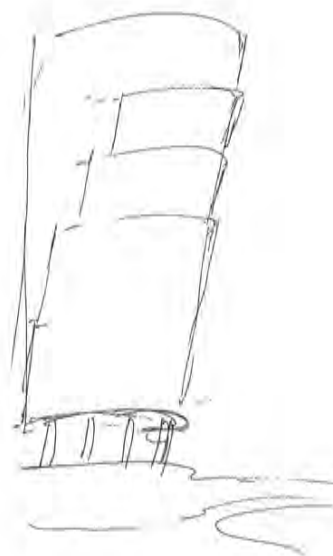
La facciata "schermo" del grattacielo

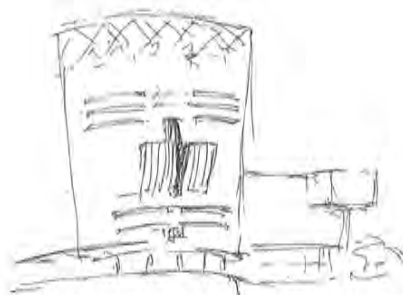
Questo schermo è il principale fattore di comunicazione dell'edificio (e della banca) con la città e i suoi abitanti.

Sono state esaminate varie alternative, tenuto conto che forma e inclinazione dello schermo conico erano di fondamentale importanza. Una parte inclinata all'indietro e rastremata verso l'alto, l'altra inclinata in avanti e rastremata verso il basso. Per la prima, l'impulso è smorzato verso l'alto, mentre la seconda è dinamicamente più espressiva. È indispensabile che questo schermo si presenti come una superficie ininterrotta. I singoli elementi di questo oggetto non vanno letti come una somma sovrapposta di piani, bensì come un insieme unico di grandi dimensioni. Lo schermo stesso potrà essere fatto di materiali diversi. Optando per una semplice lastra di vetro, potrebbe presentarsi il problema della polvere che invade tutto. Vari schizzi mostrano che tale schermo potrebbe essere realizzato in modo più solido (in muratura, con componenti prefabbricati con piccole aperture per le finestre).

Per questa proposta si è preferito fare uso di uno schermo metallico posto davanti ad una facciata chiusa e opaca, che verrà ulteriormente elaborata all'interno del progetto. Lo schermo metallico agisce non solo come diffusore trasparente e parasole ma fornisce anche un'ampia superficie ininterrotta. Si potrebbe produrre lo schermo anche in metallo perforato. Comunque, anche in questo caso, nel progetto si suggerisce di utilizzare la cosiddetta rete metallica, una "gabbia" senza saldature tessuta in metallo. Si è anche esaminata la possibilità di creare una trama e un motivo ornamentale che si ricolleghino ad alcune delle antiche decorazioni indie, ma si è anche pensato a diverse semplici trame a strisce. Il colore del materiale della rete metallica può variare dal color acciaio al bronzo fino ad una doratura elettrolitica.

Questo tipo di schermo metallico, inoltre, consente una commistione complessa con i loghi, i tabelloni elettronici e speciali effetti luminosi. La veduta notturna dell'edificio è importante quanto quella diurna. Nel progetto si riportano alcune delle varianti possibili e nel metallo è stato inserito il logo esistente per dimostrare una delle tante possibilità, ma anche la flessibilità di adattamento alla nuova segnaletica e al nuovo logo.





Il contesto urbanistico

Da una parte la consapevolezza della struttura prevalentemente a griglia del quartiere circostante e, dall'altra, l'ampia curva del muro di contenimento verso lo svincolo dell'incrocio tra Avenida Javier Prado e il Paseo de la Republica, consentono un rapporto dialettico tra le forme. Il risultato è una scultura edilizia costituita da una lastra di notevole elevazione che curva insieme allo svincolo e un semplice blocco di circa 30 m di altezza che raggiunge lo stesso livello dell'edificio per uffici frontistanti, in Avenida Carlos Villaran.

La lastra è leggermente inclinata in avanti per dare una spinta dinamica all'edificio e farne una scultura.

La soluzione architettonica

La natura simbolica di vasta portata della lastra alta 73 m è ulteriormente sottolineata da uno schermo di rete metallica che protegge tutta la facciata curva in vetro. Lo schermo è rivolto in direzione sud-ovest, così da dissimulare la struttura a più piani retrostante. In tal modo l'oggetto ha un aspetto particolare, in quanto manca il solito modello di scala. Questo particolare effetto potrebbe vieppiù essere rafforzato dal motivo ornamentale tessile prescelto, che a sua volta ha il sopravvento sulla struttura della lastra retrostante. Tale motivo ha in sé anche alcuni aspetti "pubblicitari", dato che in cima sono sistemati i loghi.

L'edificio schermato galleggia in cima ad un muro possente che sostituirà l'attuale cinta confinaria. Utilizzando il linguaggio dei muri in pietra del Perù pre-ispánico, enormi blocchi prefabbricati di cemento contrastano la rampa soprastante e stabilizzano l'edificio dal punto di vista architettonico.

L'edificio squadrato "basso" verso est ha un aspetto semplicissimo, con superfici lisce. Una gigantesca trave a sbalzo lo proietta verso sud. Oppure, piani molto profondi di forma rettangolare possono ospitare zone di uffici panoramiche.

L'entrata dà su Avenida Carlos Villaran a nord, mentre sull'altro lato è un po' più articolata, con auditorio e filiale della banca.

L'entrata atrio/sala d'attesa dell'edificio della banca è collegato alla sala d'attesa dell'auditorio: dovrebbe quindi diventare un imponente spazio continuo fruibile solo dalla banca o unitamente all'auditorio. Nelle ore di chiusura degli uffici, si può suddividere l'atrio con pareti scorrevoli (in vetro) per motivi di sicurezza. L'auditorio, con 305 posti a sedere su piano inclinato, dispone di una propria entrata che dà sulla pendenza comune. Si può anche accedere alla filiale della

banca dallo spiazzo dell'entrata, collegato anche all'attico e al *caveau* nel seminterrato sottostante.

Il seminterrato si estende per tutto il piano sotto il pianterreno e prevede una ampia sopraelevazione aperta nella metà sul lato ovest, affinché i veicoli per le consegne e della sicurezza entrino ed escano su Avenida Carlos Villaran nell'angolo ovest. Nella metà ad est, alcune semirampe collegano ad un piano del parcheggio e forniscono parcheggi a breve termine e parcheggi per auto con autista. C'è poi un'uscita, che si raccorda all'autostrada attraverso la zona consegne sul lato ovest, cosicché gli autisti possano arrivare con il veicolo fino allo spiazzo dell'entrata nelle occasioni ufficiali, mentre l'entrata e l'uscita normali per il parcheggio si troveranno nella Calle n. 1, oltre gli addetti alla sicurezza al pianterreno.

Nel seminterrato sono situati altri quattro livelli di parcheggio, che funzionano secondo un sistema di sensi unici.

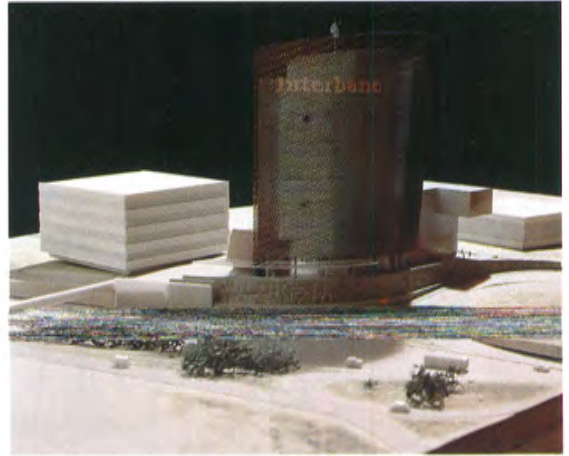
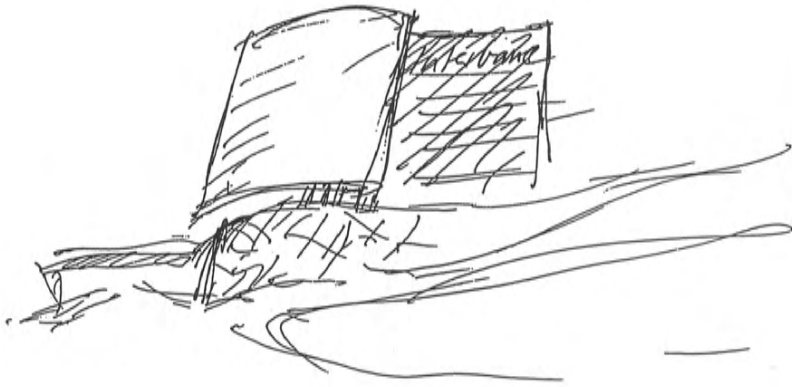
Nel complesso, la parte sopra il livello stradale presenta, nell'ambito di due tipologie edilizie di base, l'intera gamma di spazi per uffici combinati in modo funzionale.

Negli spazi ampi e profondi dell'edificio a base rettangolare si trovano soprattutto uffici *open-space*. L'edificio a più piani, piuttosto stretto, è flessibile e adattissimo per uffici individuali di profondità normale, per uffici per più persone di ampiezza massima di 500-600 mq. calpestabili, oppure per ampliamenti successivi per "combi-offices": unità poco profonde lungo il perimetro, maggior spazio lavorativo al centro, sempre illuminato a sufficienza attraverso i tramezzi in vetro dei cubicoli perimetrali.

Interbank Financial Center Lima, Perù

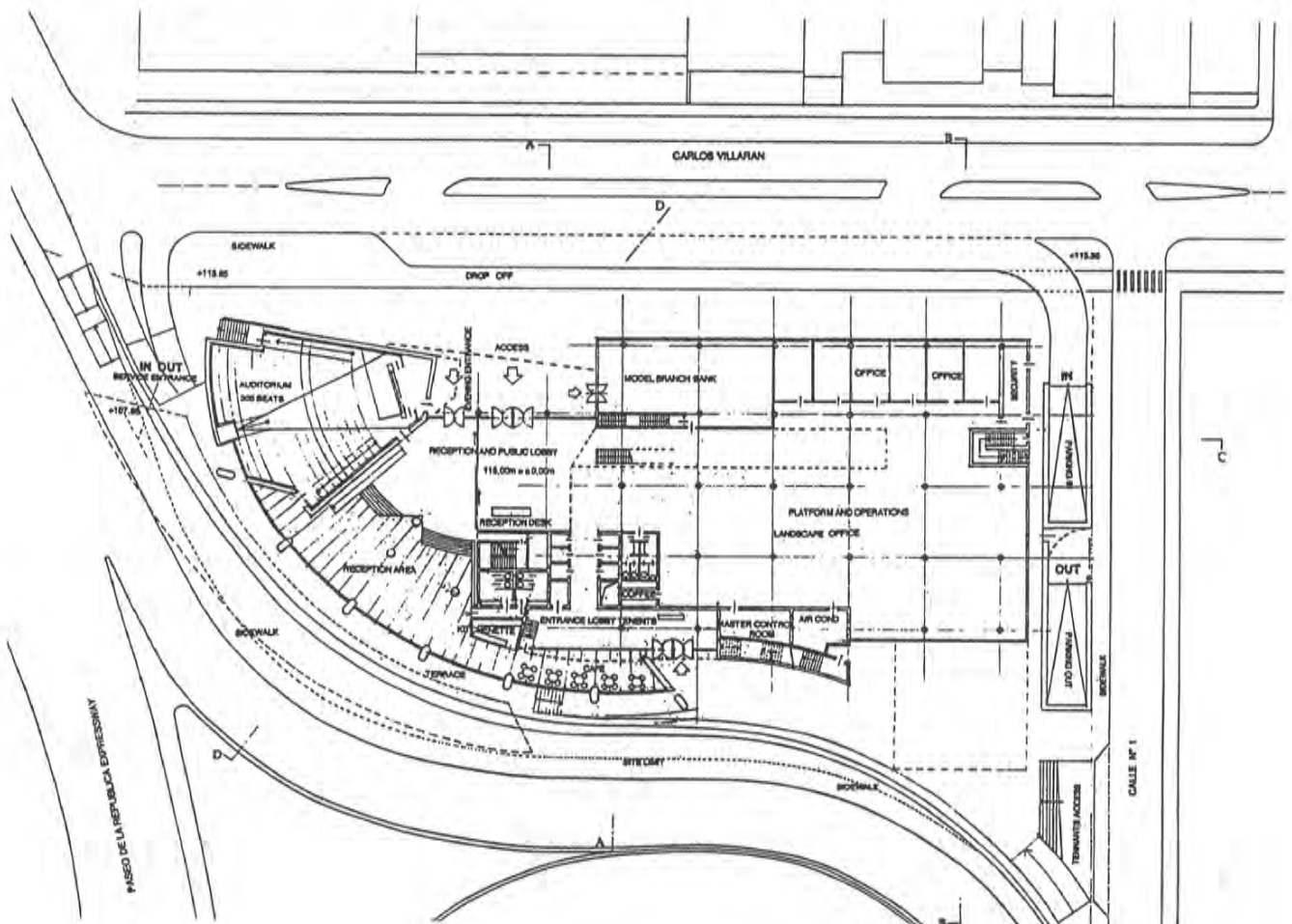
Gara d'appalto internazionale: 1996
In fase di elaborazione progettuale
Data prevista per il completamento: 1998/99
Superficie degli uffici: 22.000 m²
Volume: 70.211 m³

L'edificio è un grattacielo posto alla confluenza di due autostrade in posizione dominante sulla città di Lima, che conta 9 milioni di abitanti. Alto 80 metri, è rivestito di uno schermo metallico sulla parte frontale, che forma una facciata chiusa e opaca e che, nelle parole del Presidente della Giuria e del committente (la Banca), "apre la via al 21° secolo". Al tempo stesso la facciata richiama la cultura precolombiana e la tradizione architettonica peruviana. I lavori di costruzione dell'edificio dovrebbero iniziare nell'immediato e l'apertura è prevista per il 1998/99.

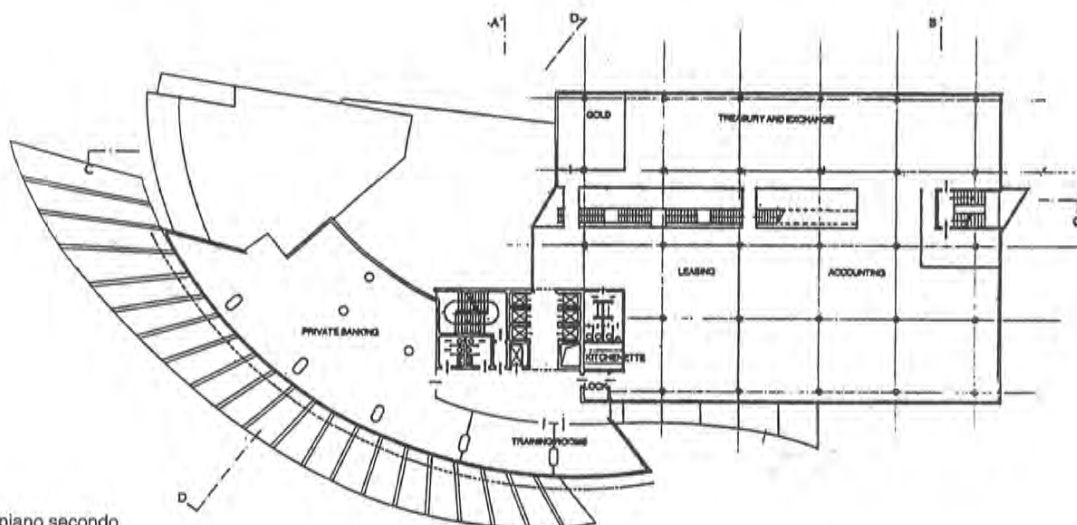


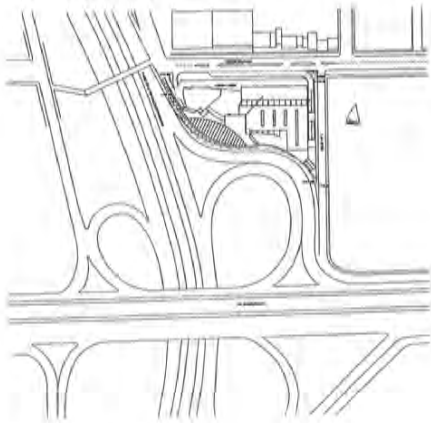
Schizzi di studio e vedute del modello.
In primo piano lo schermo metallico della facciata,
principale elemento di comunicazione dell'edificio.



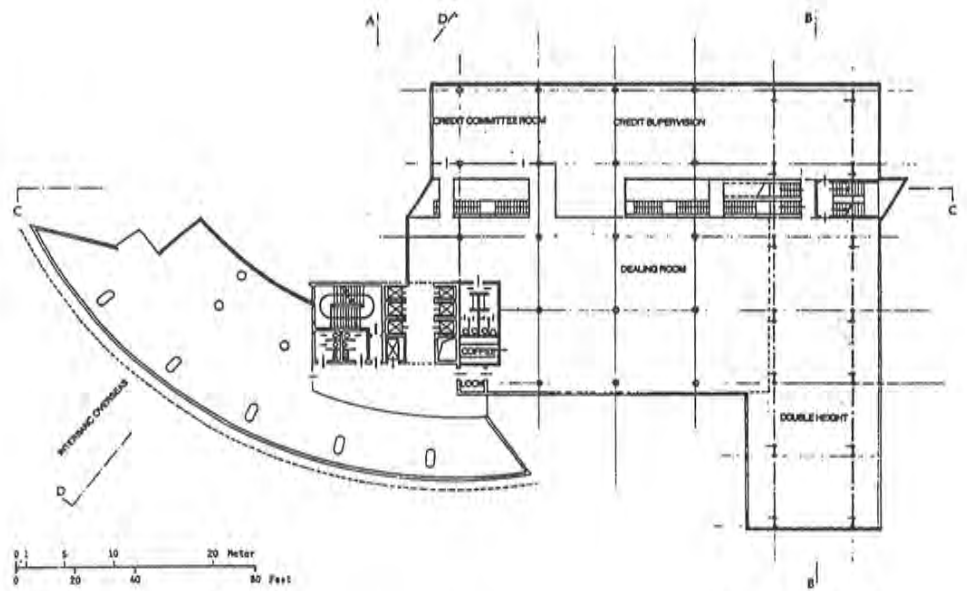


Pianta piano primo

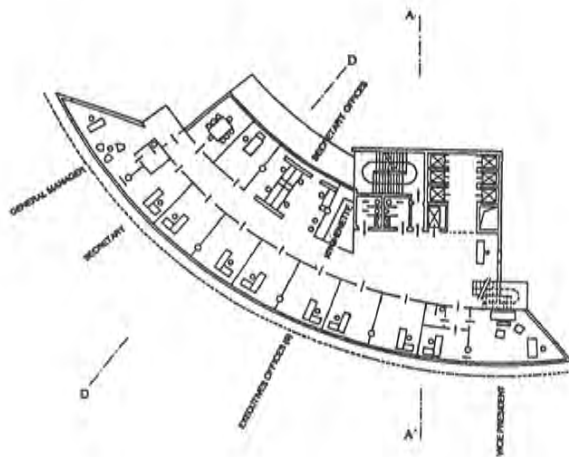




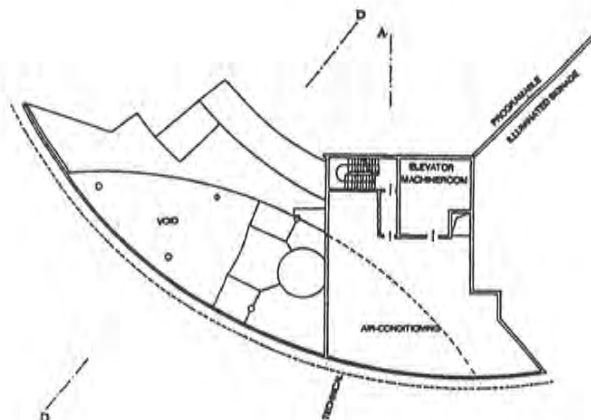
Planimetria generale



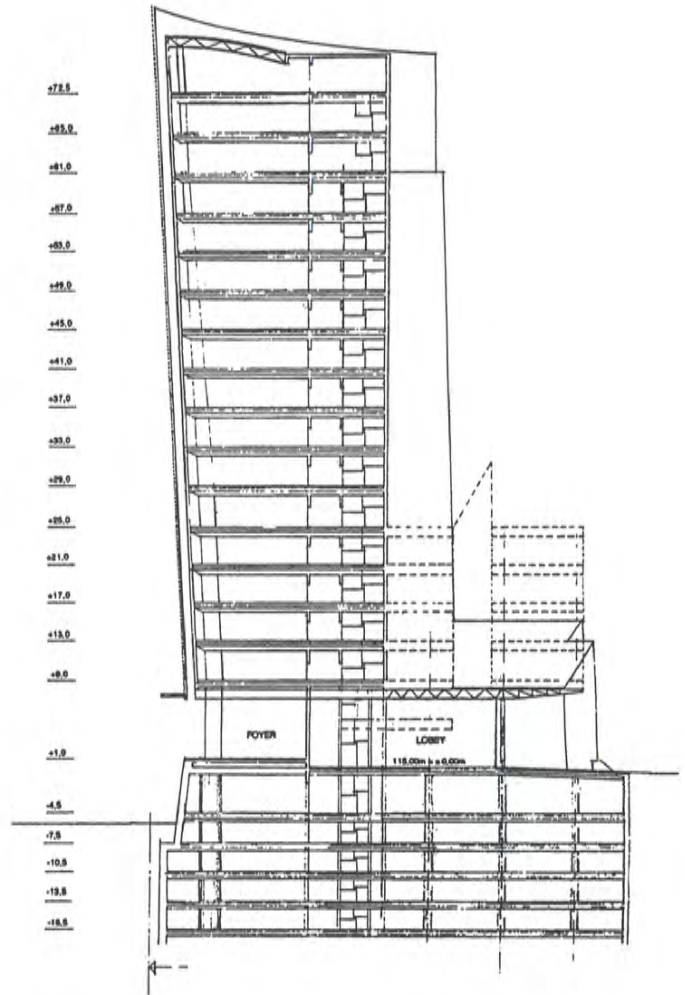
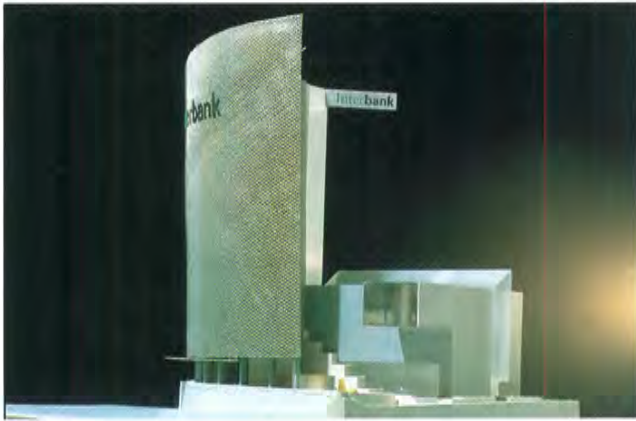
Pianta piano quarto



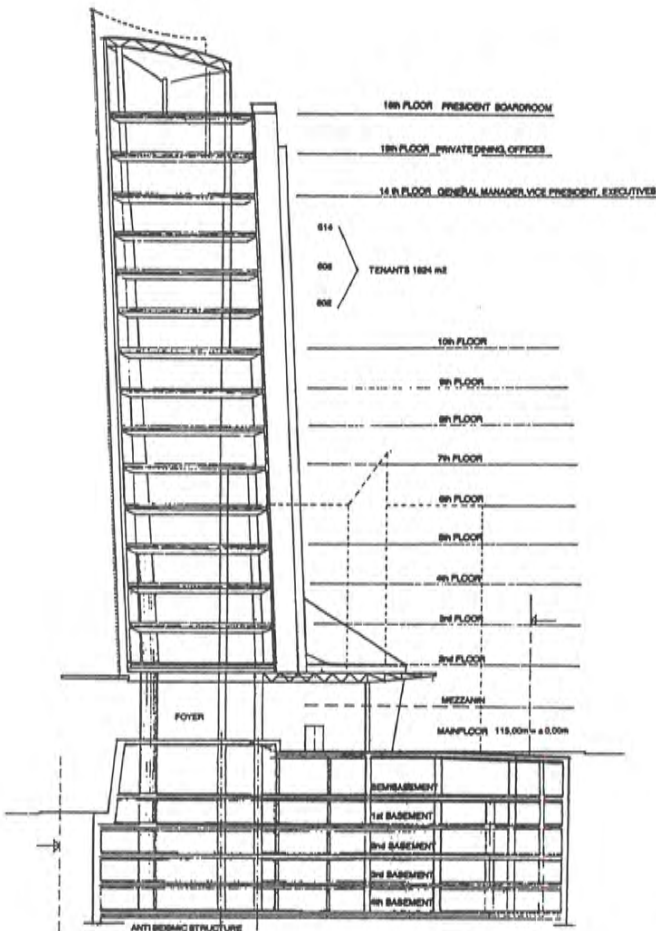
Pianta piano tipo del grattacielo



Pianta piano coperture 79



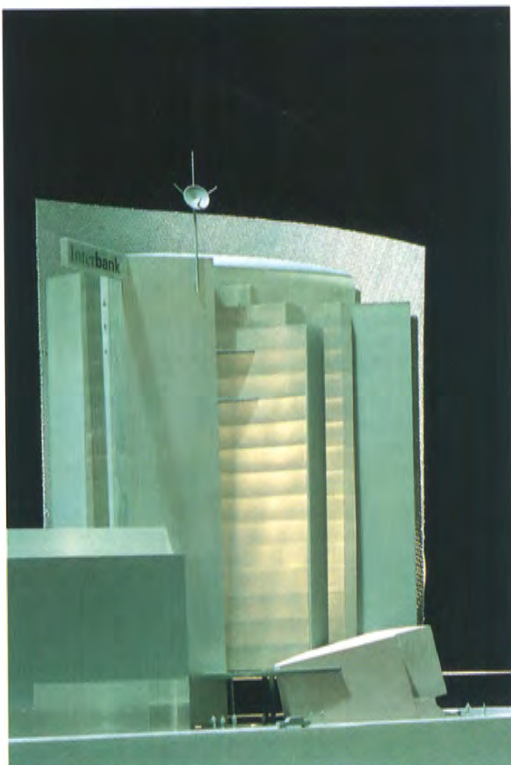
Sezione A-A



Sezione D-D



Vedute del modello
e schizzo di studio
per la sala riunioni



Interbank Financial Center Lima, Peru

The design for the new Interbank building in Lima is based on a few main criteria:

- a strong visual presence in the urban scene
- a clear, memorable image
- a contemporary language yet also an association with the historical heritage
- an emotional appeal
- a relationship to the dominant intersection of the major highways - both functionally and visually
- advanced technology and economy of realisation

Seen from south, following the curve of the site bordered by the road of the traffic cloverleaf a monumental base made of prefabricated concrete elements - echoing in their shape and scale the stone walls of the Indian heritage - come off the ground. Above it - with an open area on ground level - rises a 73 m high screen of metal cloth behind which the high-rise part of the building is located.

The concept of the building complex is the strategically placed high-rise part to be visible almost from all sides and especially from the two highways, and not to have a front and a backside. While the highrise building has a more complex figuration, the lower parts consciously are more subdued, mainly rectangular volumina. This allows these parts of the building to be constructed (and eventually extended) in a very economic manner and it they provide spaces of high flexibility. Subsequently these volumina tie the building complex to the fabric of the surrounding city.

The main entrance is on the north side on Carlos Villaran Street. Both, from the entrance area and from the lobby the auditorium can be reached and used in an integrated or in a separated way. High regard has been given in the lobby-area to orientation but also to a spatial experience and a dynamic movement. There is a second entrance on the south-side which is laid out for separate use by other tenants. Access to the parking decks is separated from the security entrance to the basement, however, the spaces can be internally connected.

The distribution of the function corresponds to the program and special emphasis has been laid on the architectural and spatial quality of the lobby areas and executive floors. Attention also has been given to the integration and prominent visibility of signage and other advertising media.

The "Screen"-Facade of the high-rise building. This screen is the main communicative element of the building - and the bank - with the city and its population. For this screen a series of alternatives have been considered.

A main issue was the shape and inclination of the conical screen. One leaning back and tapering toward the top, the other one leaning forward and tapering towards the bottom. While the former has a more sedate upward thrust, the latter has a more expressive dynamic. It is important that this screen appears as a continuing surface. The elements of this object should not be read as a piled up addi-

tion of floors but as a unified whole, of large dimension. The screen itself could be of various materials. The option of a mere glass sheet may have problems with the prevailing dust. It is shown in a series of sketches that this screen could be made in a more solid way (stone, precast elements with rather small window openings).

For the proposal the option of a metal screen in front of a closed and opaque facade has been chosen. This one has been developed further in the proposals. This metal screen acts not only as a transparent diffuser and sunshade but provides a large continuous surface. The screen can be of perforated metal, but again in the proposal - the options have been carried further in the suggestion to use so-called metal-cloth, a seamless fabric woven out of metal. Investigations have been made into the possibility of creating a texture and pattern reflecting some of the ancient Indian decoration, but also into various simple striped textures. The colour of the material of the metal-cloth can vary from stainless steel to bronze to even electrolytically gold plating.

Such a metal screen also allows complex integration of signage, electronic billboards and special lighting effects. The night view of the building is as important as the day light appearance. In the project this has been shown in some variations and in the metal the existing logo has been integrated to show one possibility but also the flexibility to adapt to the new signage and logo.

Urbanistic setting. The recognition of the prevailing grid pattern of the surrounding district on the one hand and the wide stretched curve of the retaining wall towards the loop of Javier Prado Avenue with Paseo de la Republica express way interchange, on the other, lead to a dialectic of shapes; the result is a building sculpture made up of a high-rise slab curving with the loop and a simple block of some 30 meters height which levels in with the opposite office building in Carlos Villaran Street.

The high-rise slab is slightly slanting forward such lending a dynamic drive to the building in a sculptural way.

Architectural solution. The far-reaching signage character of the 73 m high tower-slab is enforced by a metal-textile screen which shields all of the curved glass facade. The shield turns against south-west disguising the actual floor structure behind. Such it gets an object like feeling rather, since the usual scale pattern is

missing. This particular effect could still be reinforced by the textile pattern eventually selected, which again would overrule the slab structure behind. There is a touch of advertisement screen to it, which also becomes true in a sense - it carries the signage on top. The shield-building floats on top of a heavy wall which would replace the existing retaining wall: using the language of pre-Hispanic stone walls in Peru high pre-cast concrete blocks stem against the incline above and stabilise the building architectonically.

The "low" block building to the east is kept very simple and smooth in surfaces. There is a gigantic cantilever pushing to the south - otherwise rectangular deep floors render the possibility to house landscape office areas.

The entrance lies towards Carlos Villaran street in the north and is a little more articulated with sliding (glass) walls for security reasons. The auditorium with inclined seating for 305 persons has its own entrance from the common drop off. The branch bank is also accessible from the entrance plaza. At the same time it is connecting to the lobby and to the safe deposit area in the semi-basement below. The semi-basement stretches across the entire site below main floor and allows for a bigger clear height on the western half where delivery vans and security vehicles would enter and exit off Carlos Villaran street in the western corner. In the eastern half a parking level is connected with dumb-ramps and would provide for short term parking and chauffeurs parking. A thoroughway connection allows exit via the delivery zone on the west side, so that chauffeurs could drive up again at the entrance plaza on formal occasions, while the regular parking entrance and exit would occur in First Street passing security on ground floor.

There are four further parking levels below semi-basement all working in a simple one-way system. The complex above ground offers in two basic building types the whole range of office typology in a sensible mix: There is the deep spaces of the rectangular base-building where landscape office would prevail and there is the rather narrow high-rise building which is reversible and very suitable for individual offices of regular depth, for group-office spaces of maximum 500 to 600 m² net, or for late development of "combi-offices": small depth to the perimeter units with a deeper working space in the center, still lit sufficiently through the glass partitions of the perimeter cubicles.

There are four further parking levels below semi-basement all working in a simple one-way system.

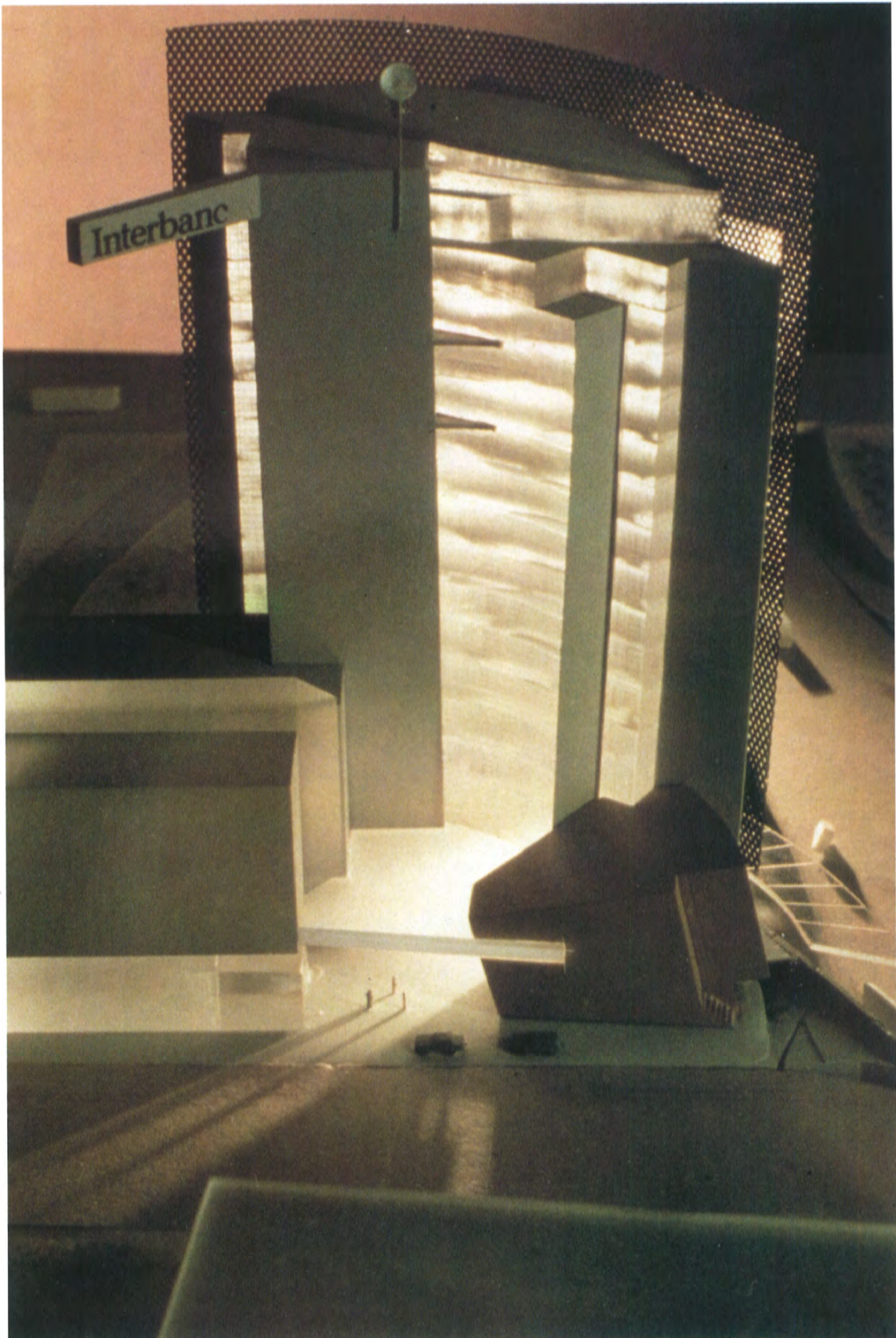
The complex above ground offers in two basic building types the whole range of office typology in a sensible mix: There is the deep spaces of the rectangular base-building where landscape office would prevail and there is the rather narrow high-rise building which is reversible and very suitable for individual offices of regular depth, for group-office spaces of maximum 500 to 600 m² net, or for late development of "combi-offices": small depth to the perimeter units with a deeper working space in the center, still lit sufficiently through the glass partitions of the perimeter cubicles.

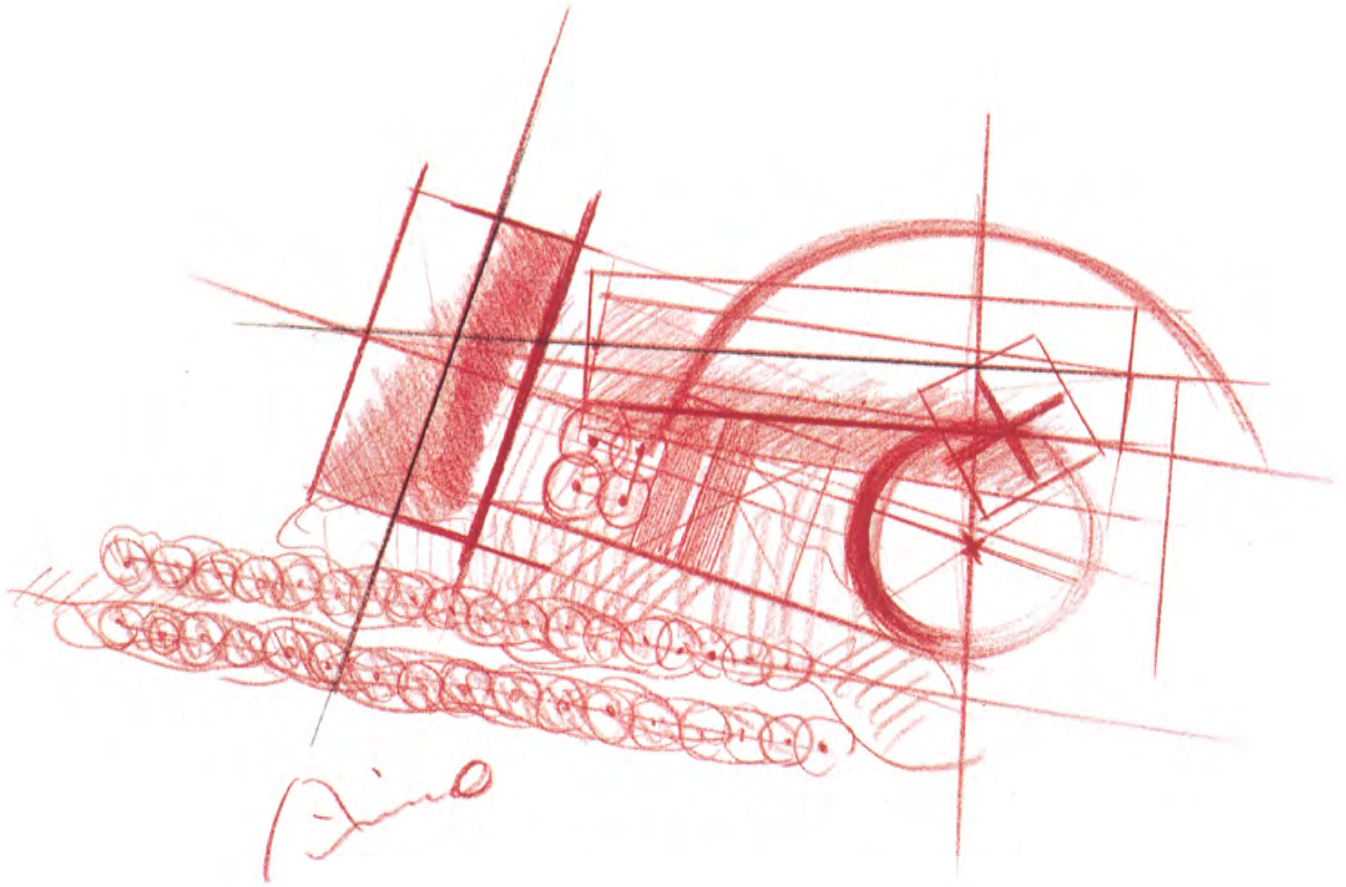
Interbank Financial Center Lima,
Peru
International invited competition, 1996

Under design development
Completion: 1 998/199
Office area: 22.000 m²
Volume: 70.211 m³

The building is a high-rise situated at the loop of two highways in a dominant situation in the city of 9 million inhabitants. It is 80 m high, with a metal screen in front to produce a closed and opaque facade, which the President of the Jury and the Bank said "is leading into the 21st century", yet it facade also recalls the pre-Colombian cultural and architectural heritage of Peru.

Construction of the building should start immediately and the opening is foreseen for 1998/1999.





Scuola per Infermieri, Arte e Scienza a Hyogo, Giappone

Tadao Ando

La costruzione ospita la prima scuola pubblica per infermieri del Giappone, con corsi di durata quadriennale. L'edificio si compone di un corpo pluripiano a pianta quadrata collegato ad un volume rettilineo basso, e di una costruzione secondaria ruotata di 15°.

La facciata dell'elemento basso e rettilineo è preceduta da un colonnato in cemento. L'edificio ospita aule e laboratori su entrambi i lati con un atrio centrale su tre livelli. Nell'elemento alto si trovano le sale di studio. Attorno ad esso sono situate, con un atrio a doppia altezza una biblioteca ed una mensa all'interno di due cilindri di raggio 18,9 e 50 metri. La costruzione secondaria, coperta da una volta a forma di un sesto di cilindro, ospita la palestra e l'aula magna.

L'intero complesso si trova tra due grandi stagni ed è circondato da alberi che ne segnano il perimetro. La via d'accesso, lunga 500 metri, costeggia un corso d'acqua, è fiancheggiata di alberi di zelkova (della famiglia degli olmi) e suscita quella sensazione di tranquillità che ben si adatta ad un luogo di studio. Se si concretizzerà la proposta di creare un parco nella zona adiacente, la scuola funzionerà all'interno di un rigoglioso ambiente naturale.

Tutti gli spazi della scuola, compresi quelli dell'ambiente naturale, sono previsti come luoghi di studio. Qui gli studenti, i docenti, i pazienti di un vicino ospedale e i residenti della comunità circostante saranno stimolati a condividere un tipo di comunicazione che trascende il divario generazionale.

Scuola per Infermieri, Arte e Scienza

Località: Akashi, Hyogo, Giappone
Progetto: Tadao Ando
Durata della progettazione: Marzo 1990 - settembre 1991
Durata dei lavori: Ottobre 1991 - marzo 1993
Area di intervento: 36.000 m²
Area dell'edificio: 5.128 m²
Totale area calpestabile: 13.872 m²

College of Nursing, Art and Science

Location: Akashi, Hyogo, Japan
Design: Tadao Ando
Term of planning: 1990-1991
Term of construction work: 1991-1993
Site area: 36.000 m²
Building area: 5.128 m²
Total floor area: 13.872 m²

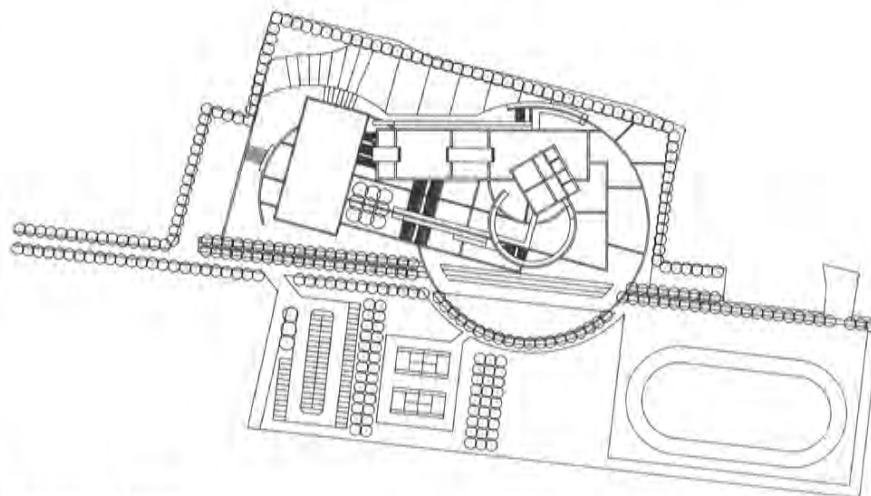
College of Nursing, Art and Science Hyogo, Japan

This project is for Japan's first public four-year nursing college. The building is composed of a high-rise element with a square plan, an interlocking low rectilinear volume, and an annex that is offset at fifteen-degree angle.

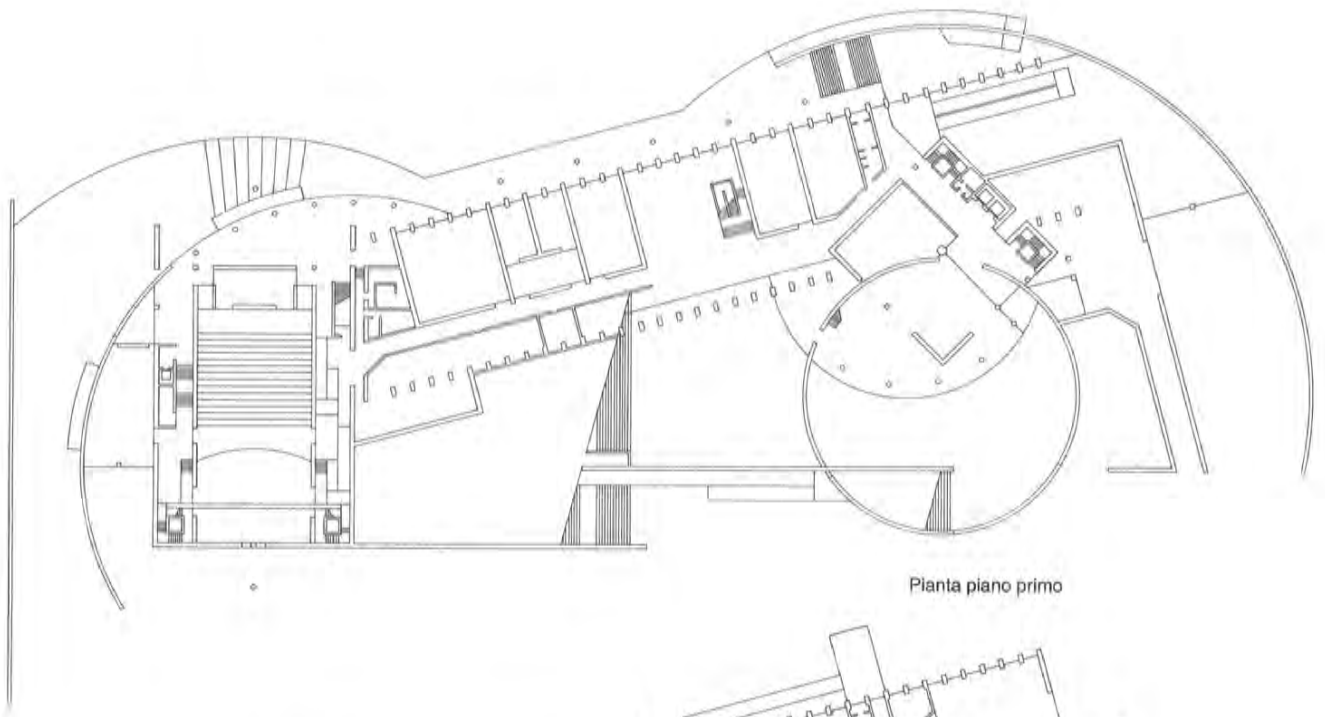
The low rectilinear element - fronted by a continuous longitudinal concrete colonnade, houses lecture rooms and laboratories on either side of a central three-level atrium. The tall element comprises study rooms. Around the tall element, a library and a cafeteria with a double-height atrium are placed, within two cylinders of 18.9 and 50-meter radius. The annex - with vault in the form of one sixth of a cylinder - houses a gymnasium and lecture hall.

The building as a whole is embraced between two large ponds and enclosed by trees on its perimeter. The approach - extending 500 meters along a stream and lined with zelkova trees - introduces a tranquil mood suitable for a place of education. With a park proposed for a neighboring site, the college will operate within a lush natural environment.

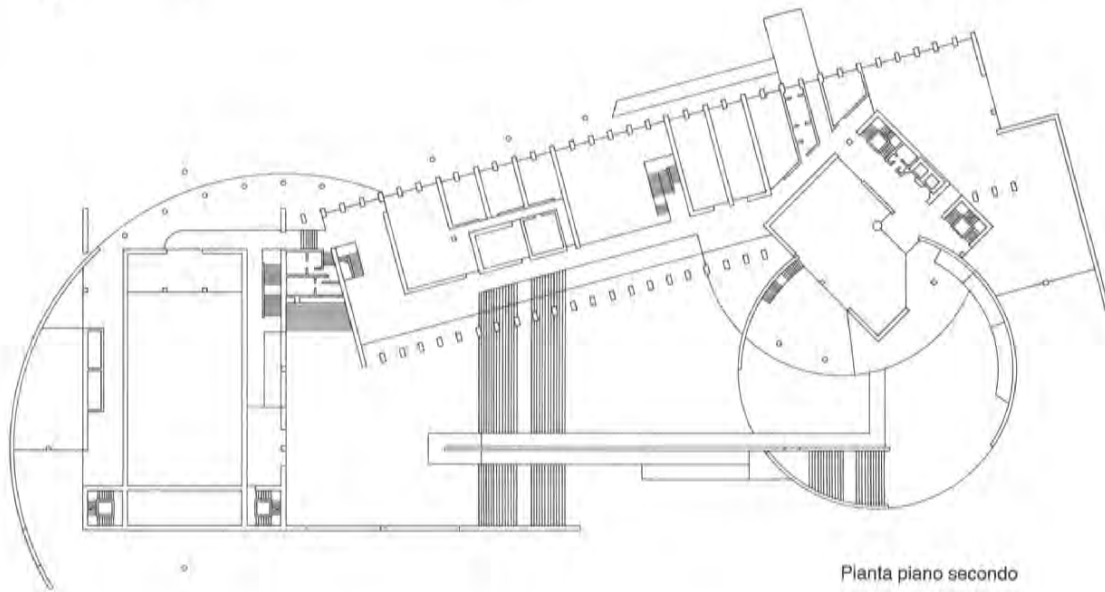
All spaces at this college, those of its natural environment included, are intended as places for learning. Here, the students, the teachers, the patients of the neighboring hospital, and the residents of the surrounding community will feel inspired to conjoin in communication that transcends generational differences.



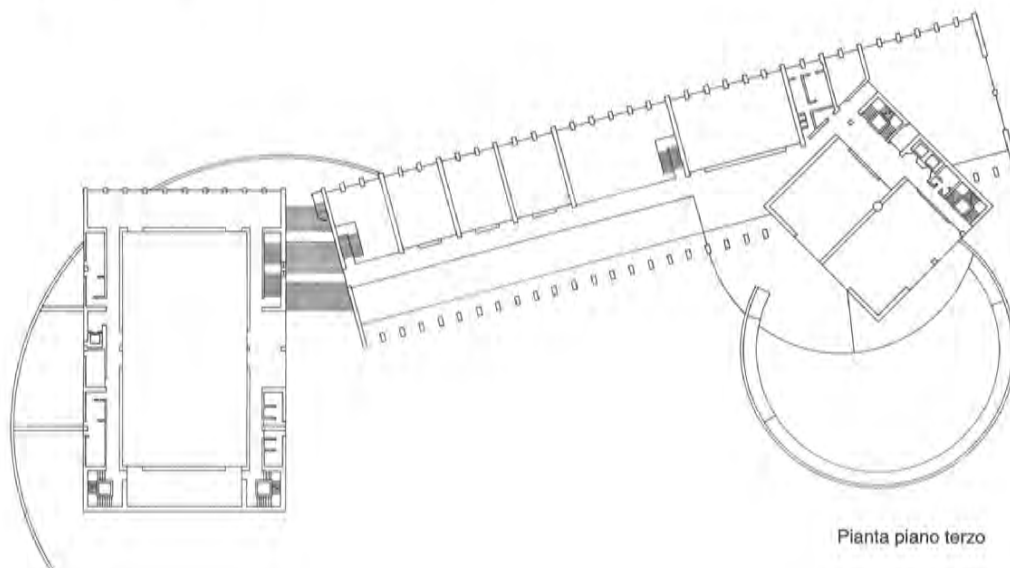
Planimetria generale



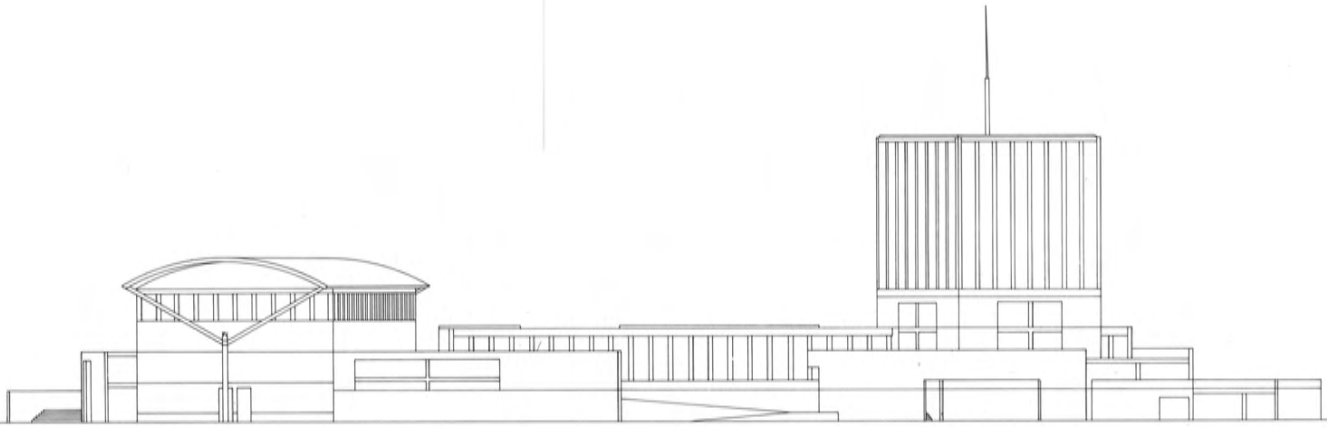
Pianta piano primo



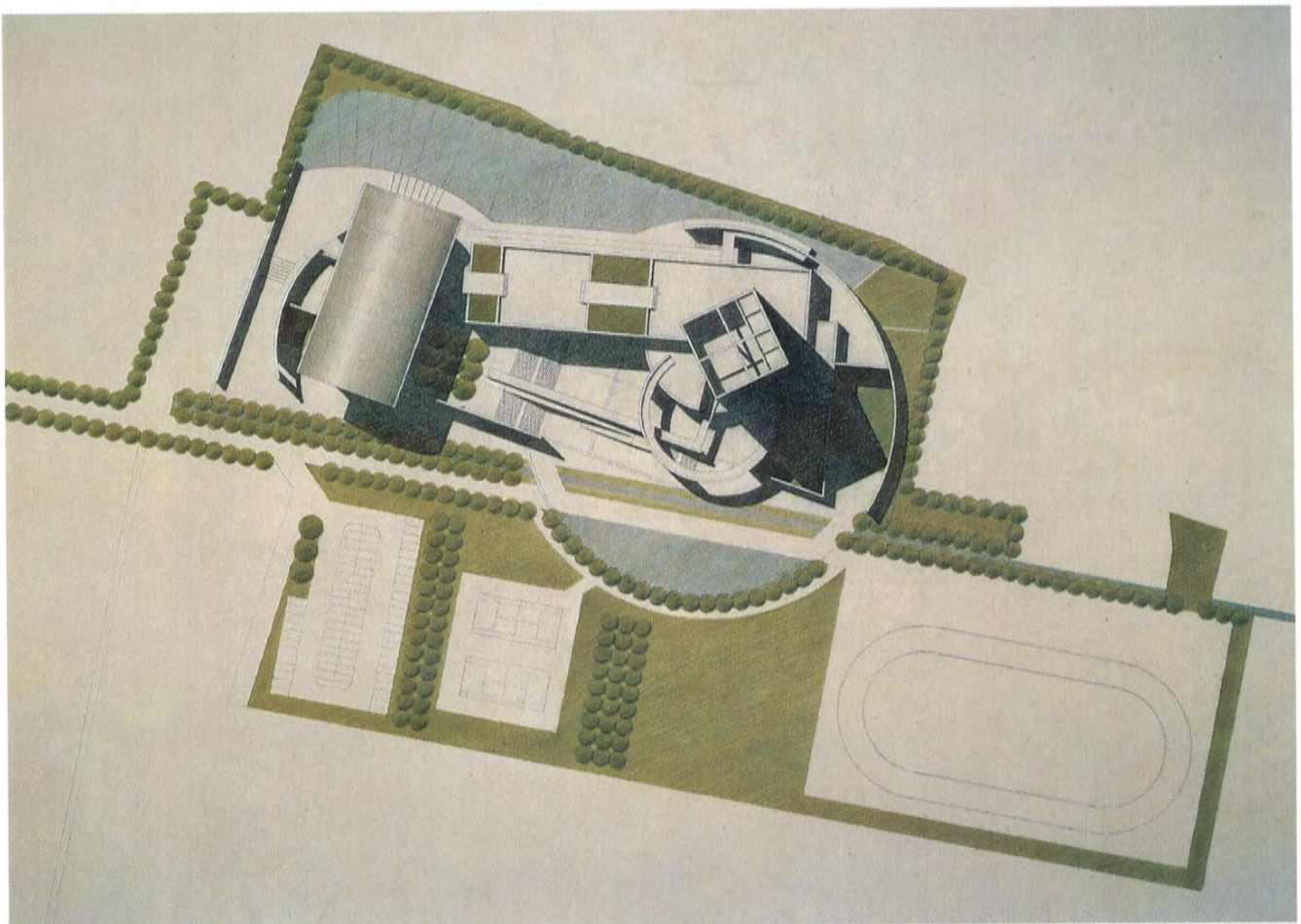
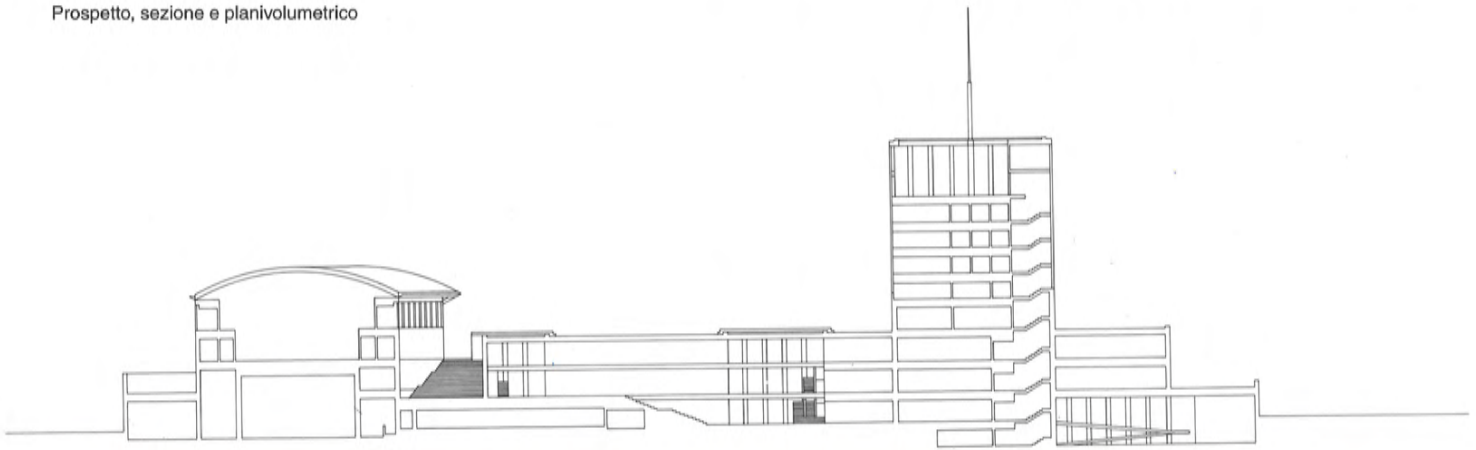
Pianta piano secondo



Pianta piano terzo



Prospetto, sezione e planivolumetrico





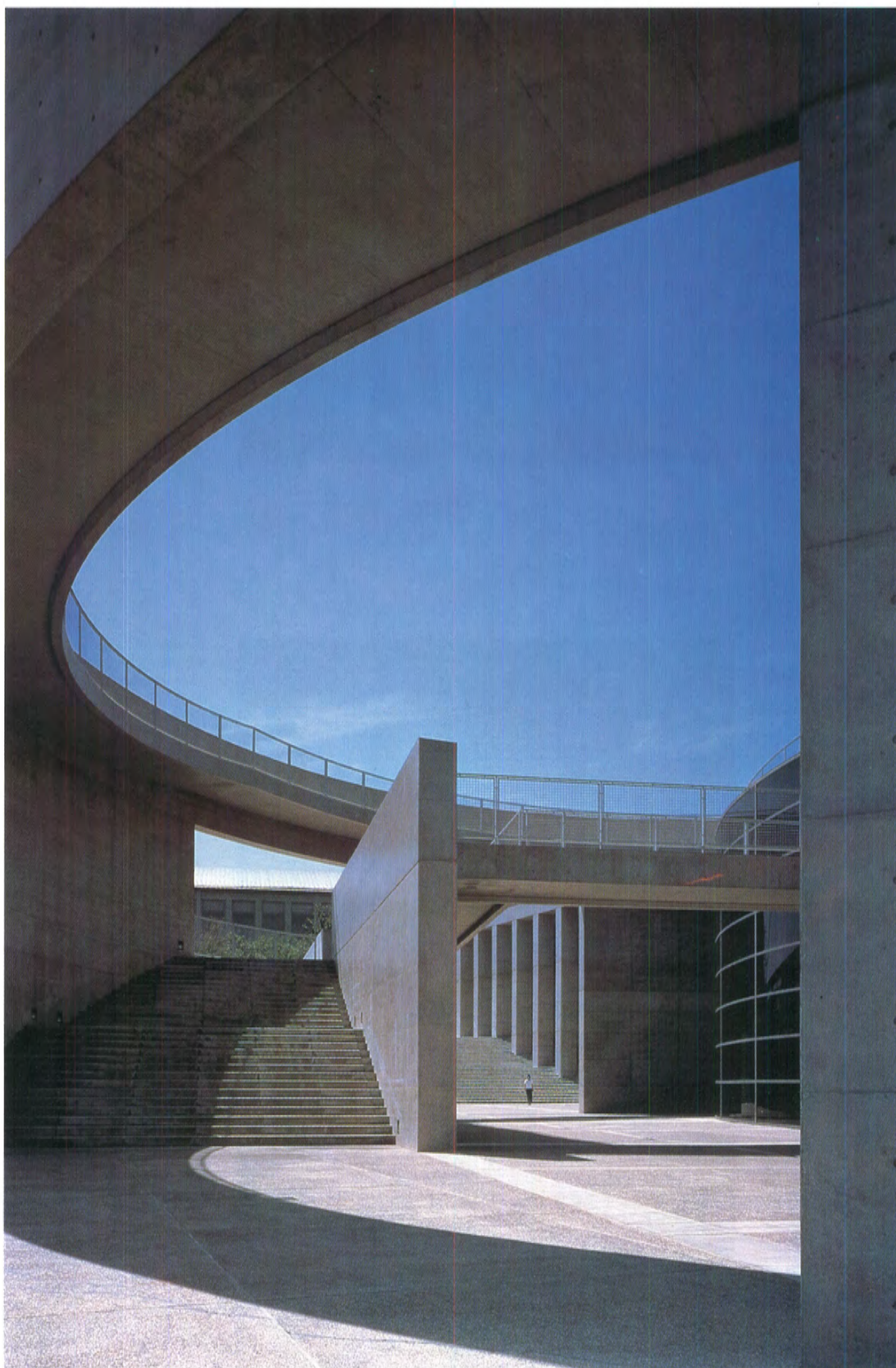


Il colonnato del corpo rettangolare basso è attraversato da una rampa di collegamento con l'edificio con copertura a volta (Foto Shigeo Ogawa)



Il fronte orientale ripreso dall'elemento cilindrico, fulcro degli elementi distributivi e degli spazi aperti (Foto Shigeo Ogawa)

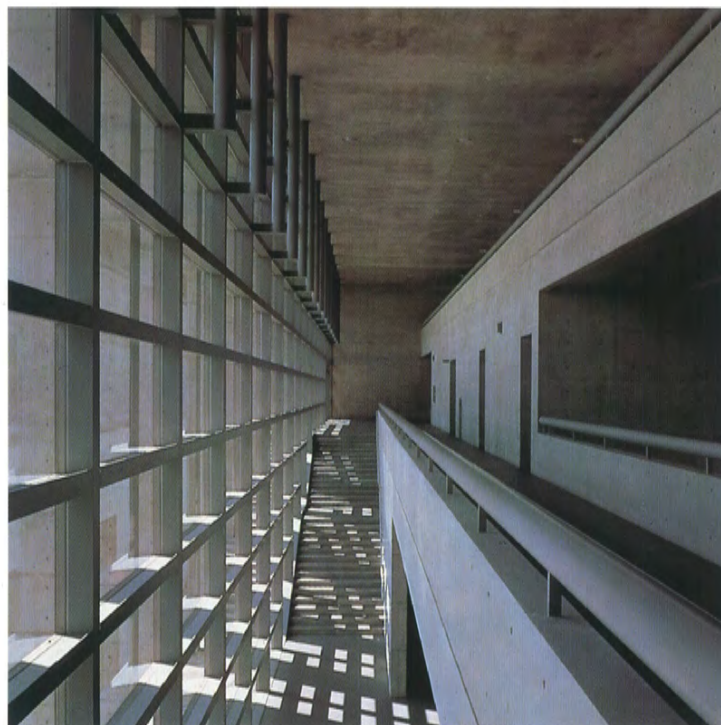
Nella pagina precedente ripresa aerea (Foto Tadao Ando)



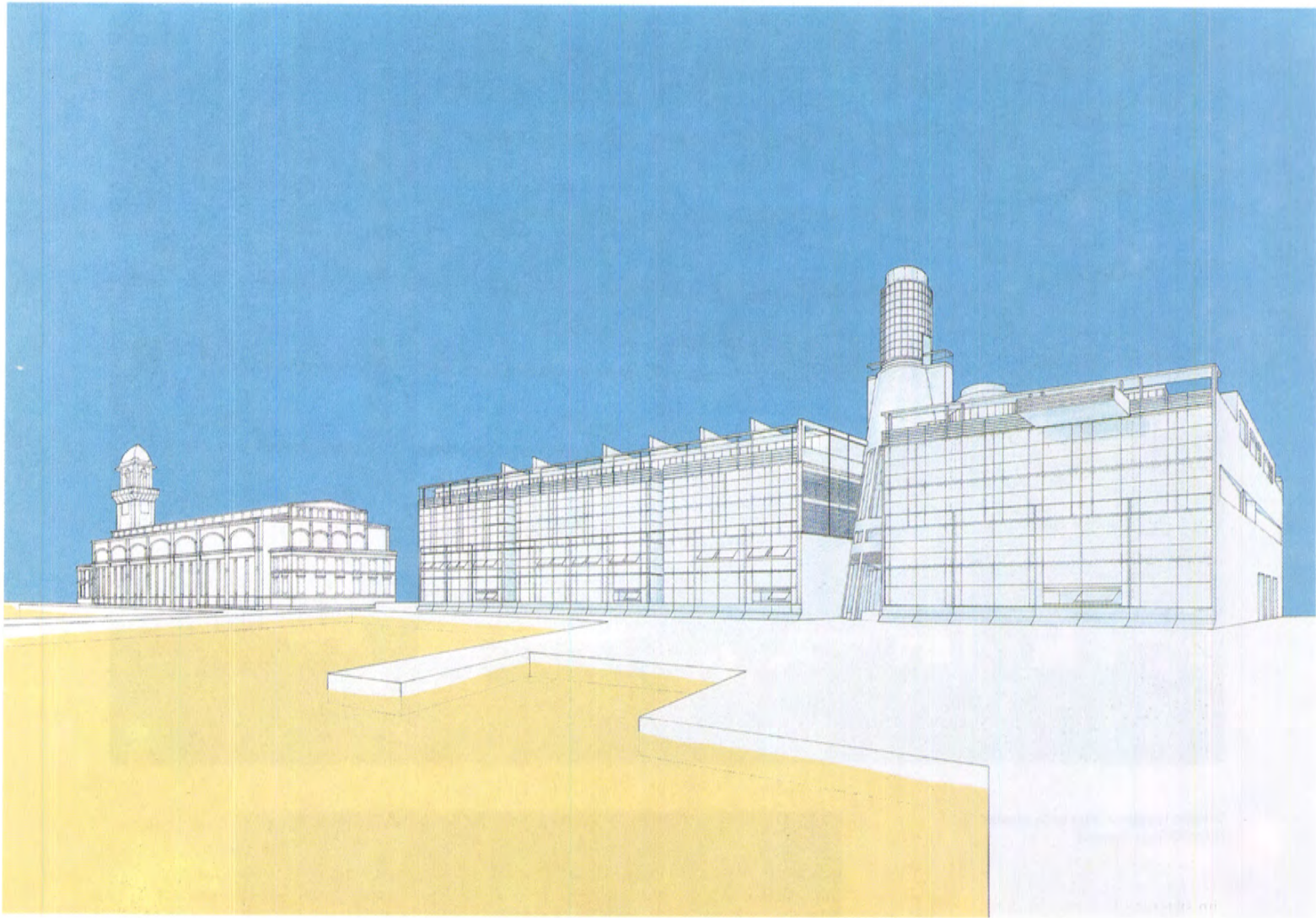
Il sistema dei percorsi distributivi si interseca nell'ampia parete circolare in calcestruzzo (Foto Shigeo Ogawa)



Il corpo cilindrico visto dalla mensa
(Foto Shigeo Ogawa)



Ripresa dall'interno del colonnato verso la corte.
La scala è l'esatta prosecuzione della scalinata
esterna sulla corte
(Foto Shigeo Ogawa)



Palazzo Tergesteo a Mare, Trieste

Gustav Peichl, Franco Fonatti

Considerazioni teoriche e dimensione urbana

Si può ritenere che il nuovo Tergesteo, venendo a sostituire l'attuale fatiscente edificio del Deposito dei Vini e del Polo Natatorio, costituisca una occasione architettonica di riqualificazione delle rive per i seguenti motivi:

- riequilibrio dei rapporti piano-altimetrici attualmente non rispettati dalla ingombrante presenza dei due edifici sopraccitati con gli edifici del Borgo Giuseppino;

- *riqualificazione dell'area* che, attualmente, per tale presenza risulta caotica ed eterogenea;

- creazione di più adeguate condizioni di fruibilità della Pescheria, offesa dalla vicinanza di due edifici di scarsa qualità architettonica e di altezza eccessiva (Polo Natatorio).

I ragionamenti che hanno condotto all'elaborazione del progetto tengono in considerazione:

a) la dimensione urbana e architettonica del Borgo Giuseppino;

b) tutta la fascia di edifici prospicienti il mare che, oltre le rive, per ragioni cronologiche e tipologico-architettoniche, costituiscono un sistema unitario dotato di una propria identità e differente dalla parte urbana ottocentesca.

Tale parte è caratterizzata da una successione di edifici singoli e non ripetibili, che ritmano le passeggiate triestine sulle rive in un sistema di alternanza di pieni e di vuoti (i prolungamenti sulle rive delle piazze urbane ottocentesche). La stessa Pescheria, costruita nei primi del '900, con un sistema strutturale di pilastri in c.a. che consente la elaborazione di facciate perimetrali alleggerite da grandi vetrate e coperture simili a quelle utilizzate nella ingegneria dei ponti, non itera il fronte neoclassico del Borgo, caratterizzato da facciate intonacate e rimate da ordini classici.

Il nuovo Tergesteo entra a far parte di questi "edifici singoli e irripetibili" che caratterizzano il fronte mare e si dà molto rilievo alla sua "qualità architettonica" e alla sua identità.

La singolarità del Tergesteo e la sua differente lunghezza rispetto alla Pescheria in realtà sono fattori di valorizzazione ulteriore per l'edificio storico così importante per la città di Trieste.

La mera ripetizione (per lunghezza e profondità) sarebbe un errore compositivo che comporterebbe un effetto di "riduzione",

anziché una valorizzazione dell'unicità del manufatto in questione. Non è la ripetizione in lunghezza della dimensione fisica a garantire rispetto e considerazione per il manufatto storico, bensì un concerto di operazioni progettuali di natura più complessa che con la Storia instaurano un rapporto più critico, aperto e contemporaneo.

Esso non contesta, tuttavia, l'ordine generato dalla maglia regolare e ortogonale del Borgo ottocentesco, ma lo "interpreta". La strada che attraversa il Tergesteo si attesta esattamente sulla direzione della Via degli Argenti e riprende la stessa dimensione (9 m).

Anche il volume più piccolo non è da interpretare come una "parte restante", un'appendice dell'edificio, ma come parte integrante di un sistema unitario che nel suo virtuale sviluppo trova il limite naturale del mare che arriva a costeggiare la riva tra il Molo Sartorio e il Pontile Istria.

Tale ipotetico sviluppo viene raccontato nel progetto attraverso l'idea di un frammento. Il prolungamento oltre il margine d'acqua sarebbe il raccordo con la dimensione dell'isolato antistante fino alla via Burlo.

La presenza di questa parte, separata dalla strada di 9 m, è quindi una volontà di reinterpretazione in chiave contemporanea delle leggi di generazione e sviluppo di un sistema urbano a maglia ortogonale, che ai suoi margini si presenta generalmente caratterizzato da isolati anomali e "eccezionali", con interruzioni brusche, e forme che si adeguano più organicamente alla morfologia del sito.

Le *altezze massime* raggiunte dall'edificio sono inferiori a quelle della Piscina Bianchi, e quindi riequilibrano i rapporti con le altezze degli edifici del Borgo, e rispettano anche le dimensioni della Pescheria.

La *volumetria* complessiva risulta ridotta rispetto a quella attuale, nonostante la dimensione superiore in lunghezza.

La dimensione architettonica

L'edificio risulta composto da due corpi di differente dimensione, da una strada e da una torre che ne mette in tensione le parti facendone risultare una unità geometrica e gestaltica.

La *geometria* lega tutte le parti in pianta e in prospetto e ne giustifica posizionamenti e dimensioni. Ecco alcuni esempi dei rapporti proporzionali e geometrici che hanno guidato la composizione.

I *prospetti*: la dimensione del volume mi-

nore risulta essere esattamente 1/4 dell'intera lunghezza dell'edificio (L); in corrispondenza dell'asse della torre nonché del limite destro della strada, si può individuare un'ulteriore suddivisione in terzi (3 parti) della medesima (L).

L'altezza della torre nasce dalla diagonale dei quadrati il cui lato (l) è pari a 1/3 della dimensione complessiva in lunghezza (L).

Il *prospetto verso il mare*: i due grandi tagli verticali della facciata ritmano la composizione secondo uno schema A-B-A-B. Il vuoto derivante dalla presenza della strada pedonale interrompe tale successione (A-B-A-B), ma la sua dimensione, essendo uguale a 1/3B, offre un'ulteriore possibilità di lettura del prospetto secondo un più complesso schema del tipo A-B-B-B.

La strada di 9 m. è un elemento di significato non esclusivamente urbano, ma anche architettonico. Entro questa strada si attesta la torre che per dimensione e carattere dialoga con la torre campanile della Pescheria, e – come già dimostrato – entra a far parte indissolubile del sistema di rapporti geometrici e proporzionali dell'intera composizione. Tale percorso offre l'occasione di uno scorcio prospettico sul mare "inedito" nel succedersi di eventi che ritmano la passeggiata sulle rive.

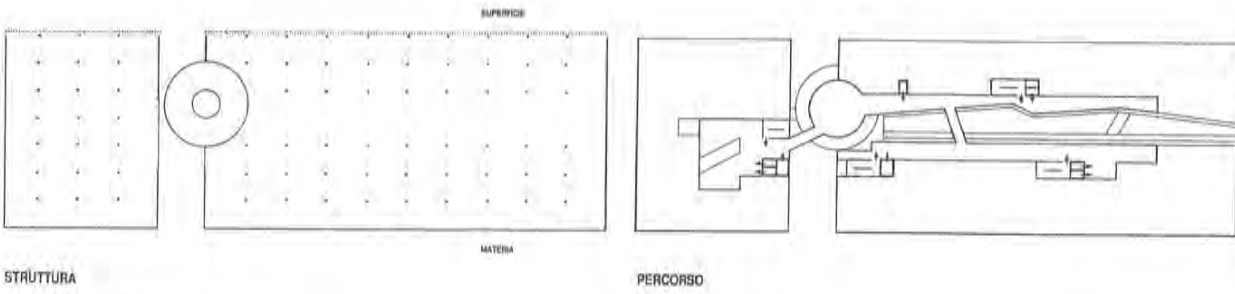
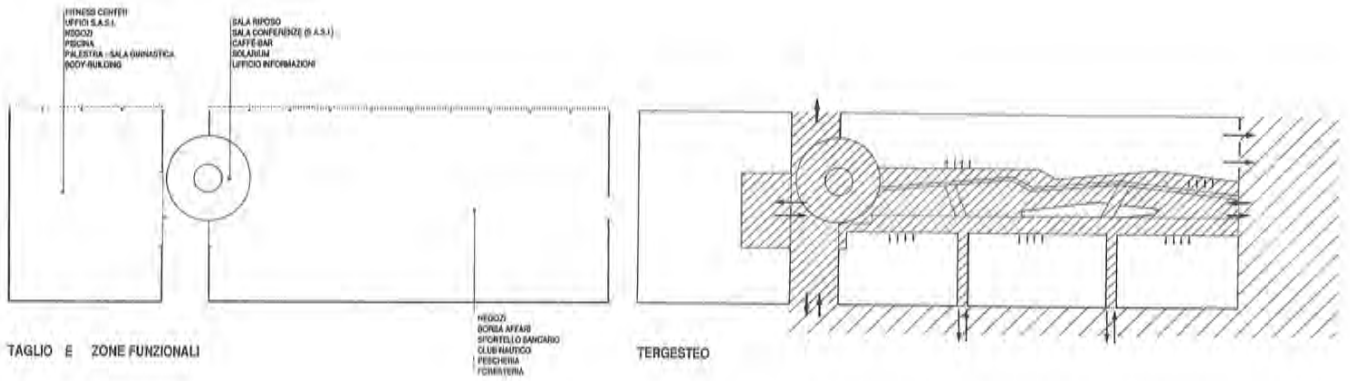
Le due cortine murarie, interrotte dal volume tondeggiante della torre, e le passerelle sopraelevate creano uno spazio di forte tensione architettonica a carattere semipubblico, e di transizione tra gli spazi pubblici delle piazze e delle rive e quelli privati che l'edificio delimita.

La dimensione funzionale

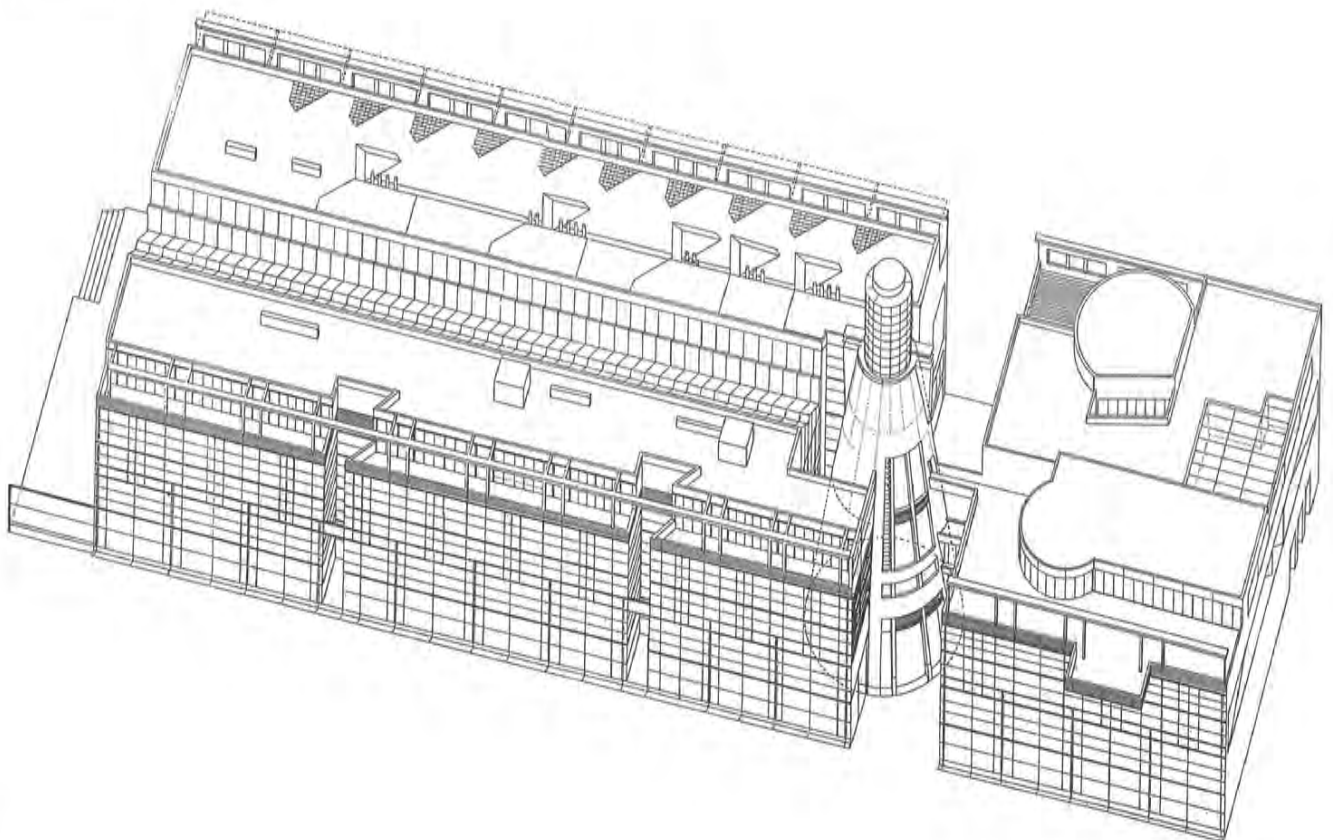
Le ragioni della polifunzionalità proposta dal progetto risiedono nell'aver constatato che una concentrazione di funzioni differenziate (di tipo sia pubblico che privato) incoraggia la rivitalizzazione di un tessuto urbano.

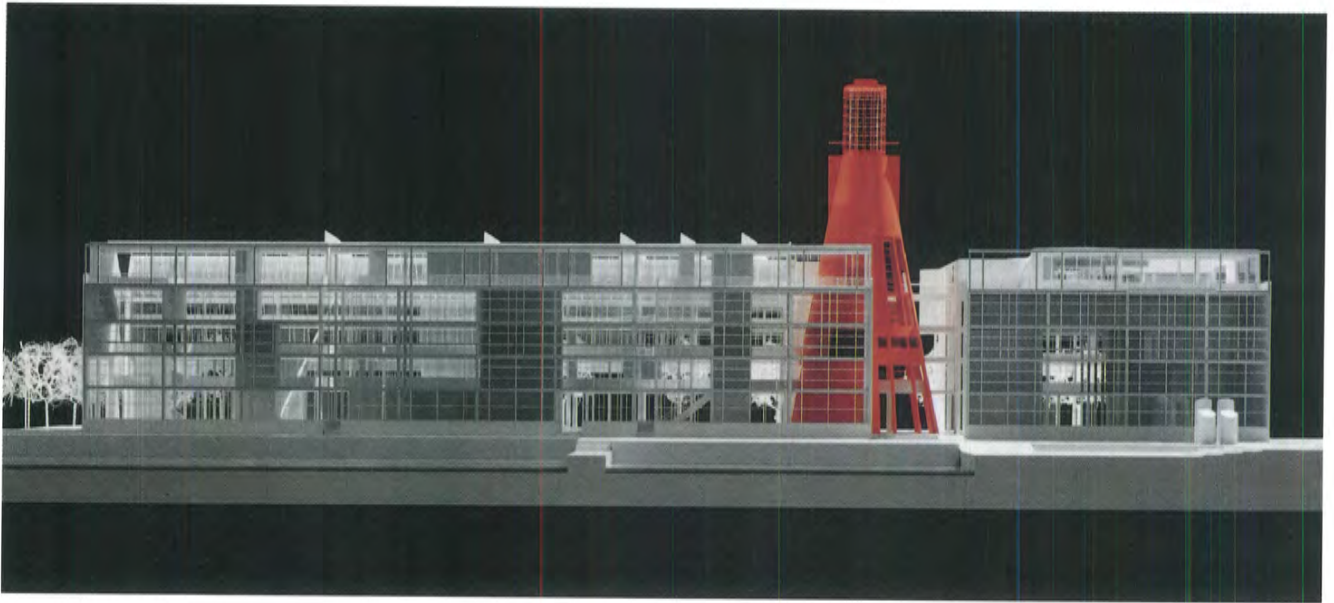
I problemi di traffico in eccesso che potrebbero essere rilevati, in realtà, sono risolti dalla presenza di un garage a due piani con una capacità di 380 posti auto.

La compresenza di numerose offerte ricettive a favore di tipi di utenze differenziate evita il rischio insito nella monofunzionalità (es. solo uffici, solo centri commerciali) di eccessiva utilizzazione dei manufatti in limitate fasce orarie, fattore questo, generatore di squilibri nello svolgersi fluido delle attività che risiedono nella città.

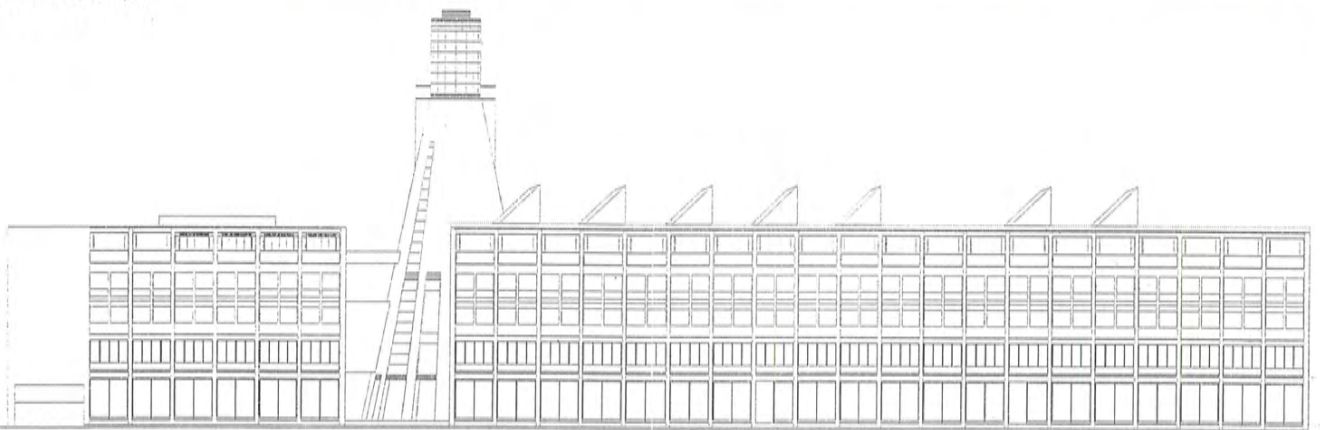


Assonometria e schemi funzionali

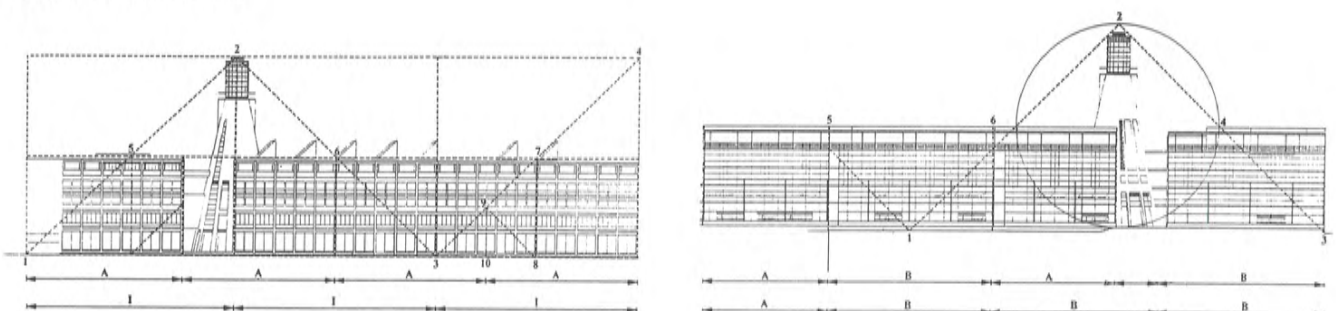


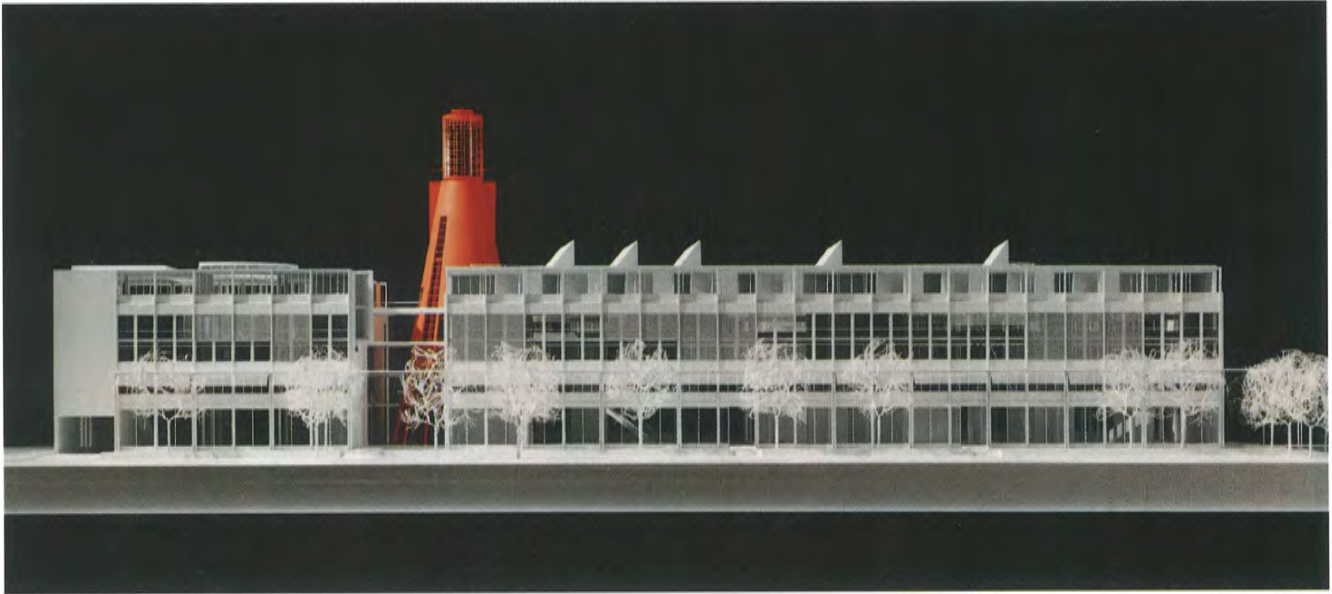


Prospetto principale

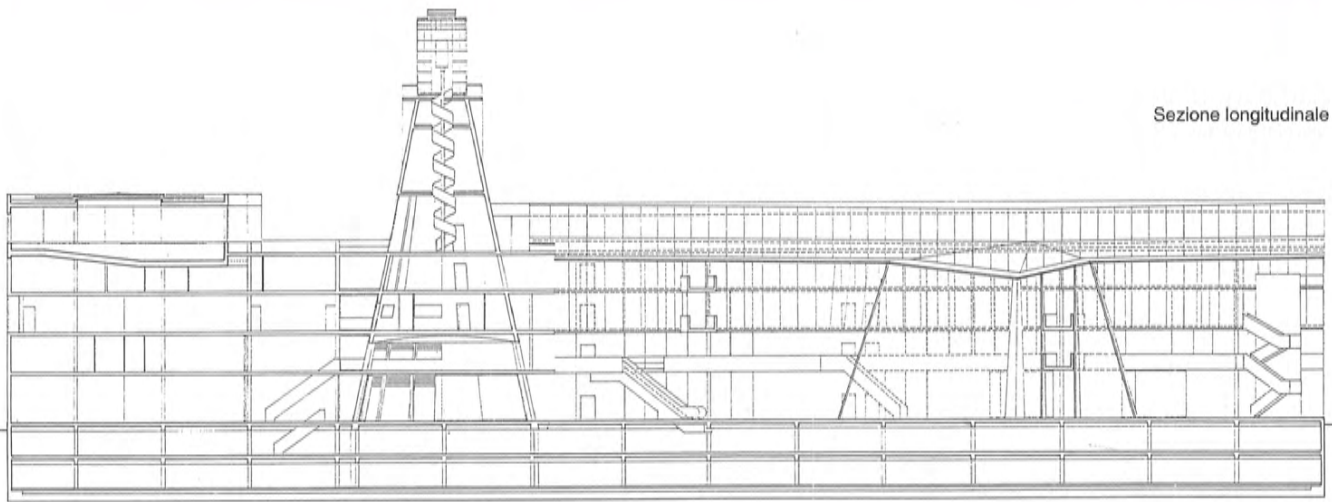


Studio dei rapporti geometrici
e proporzionali delle facciate

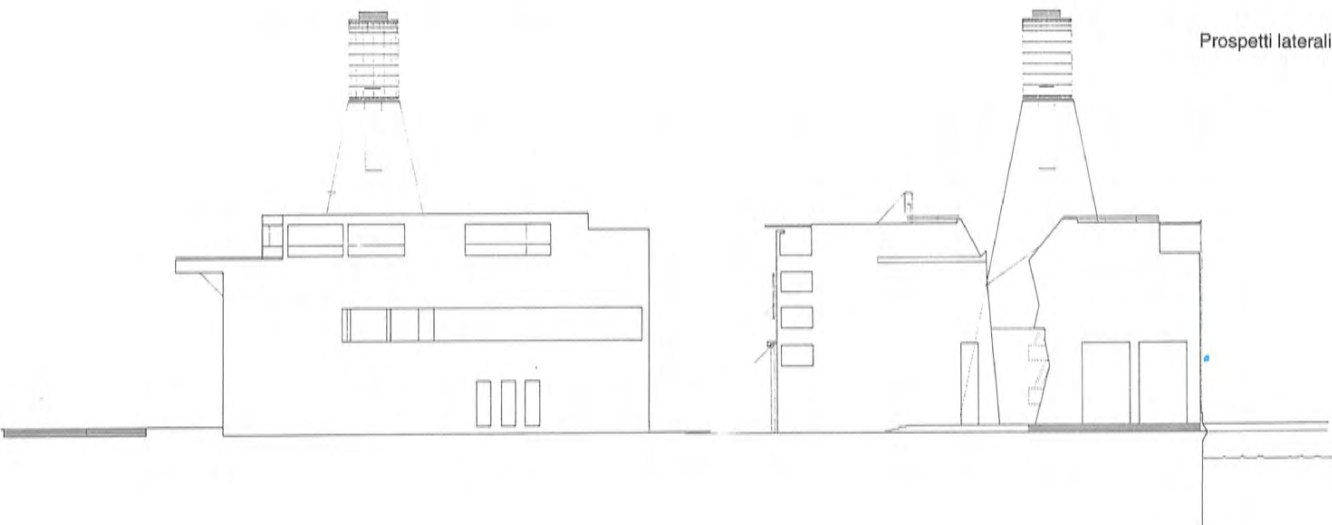


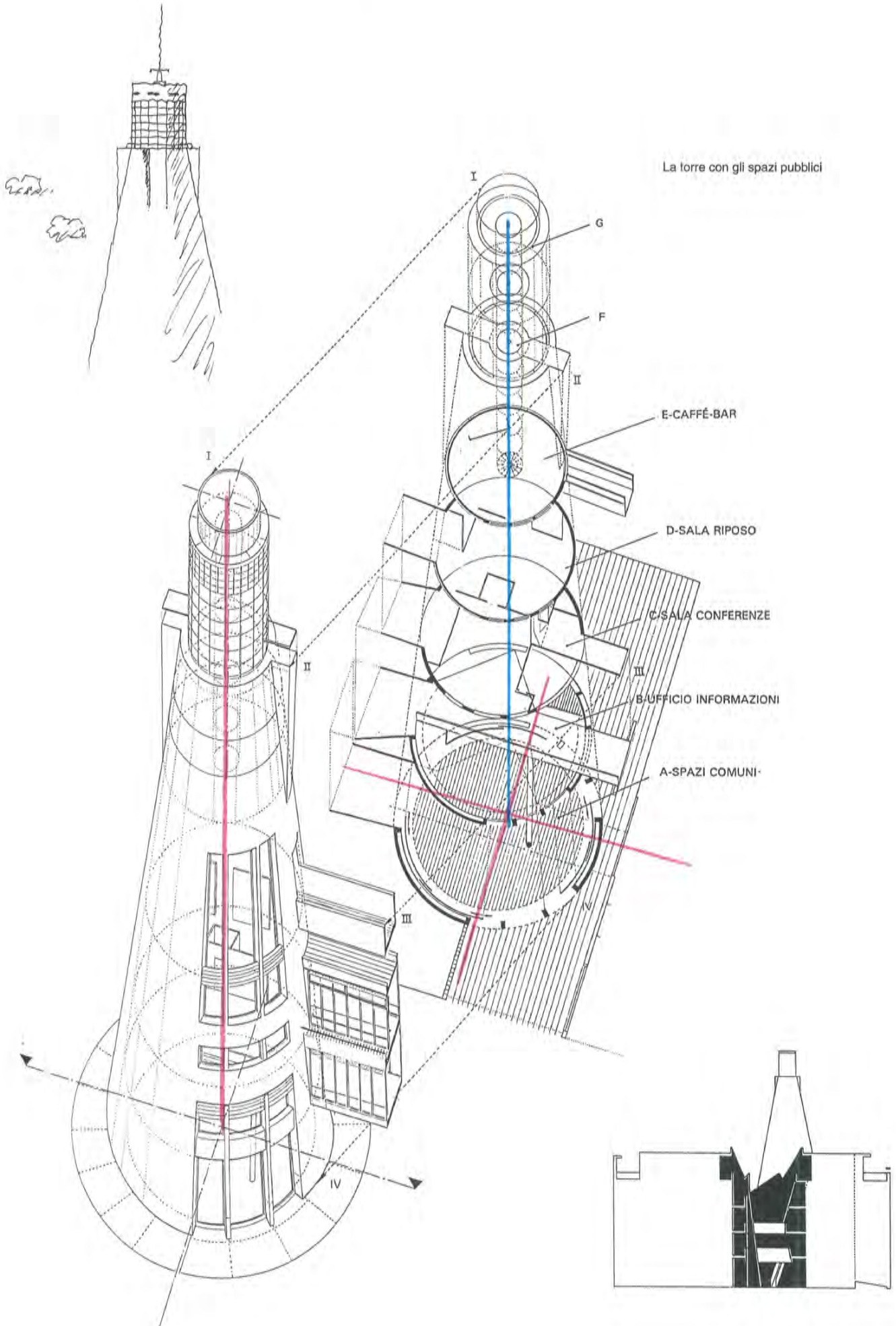


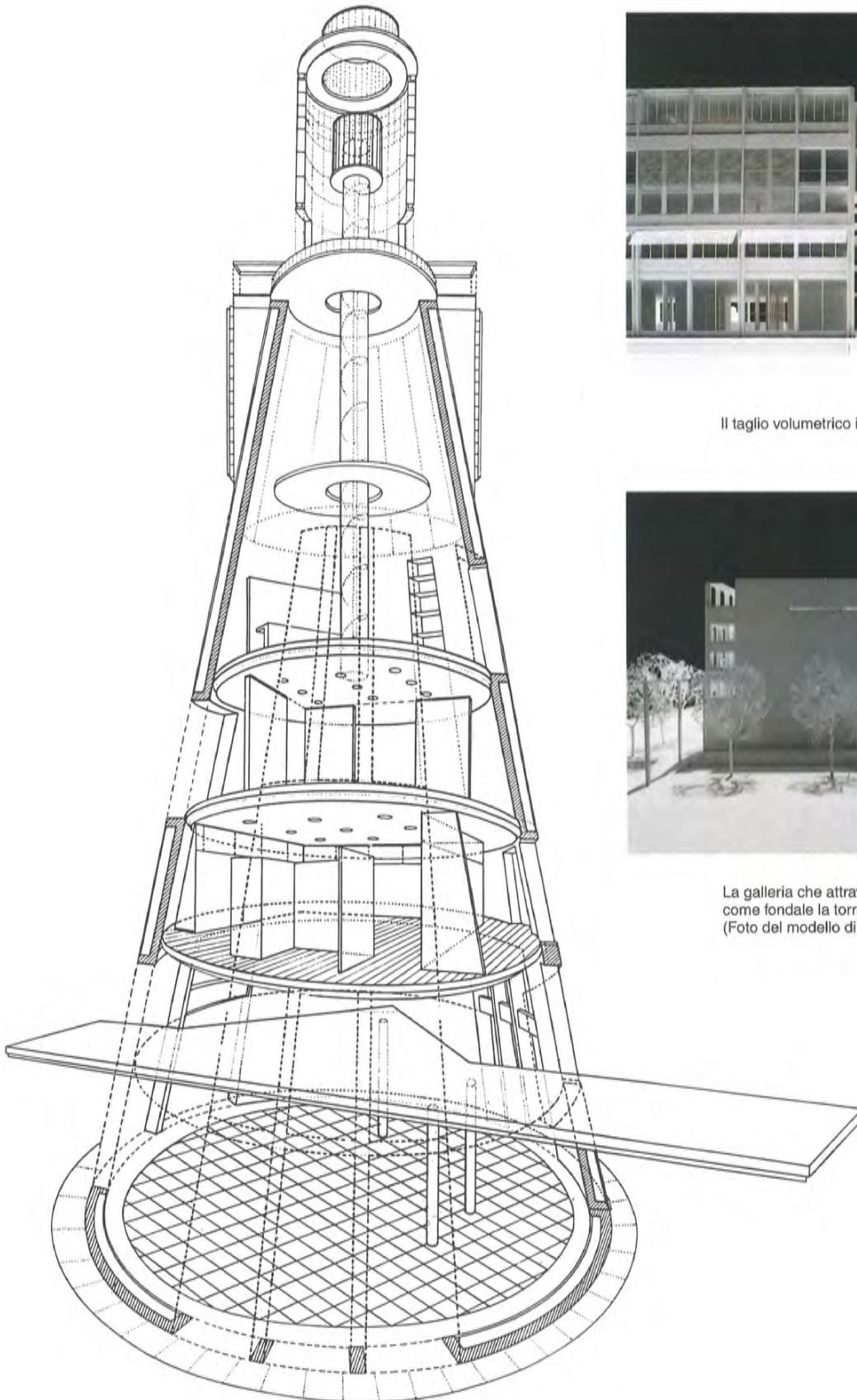
Sezione longitudinale



Prospetti laterali



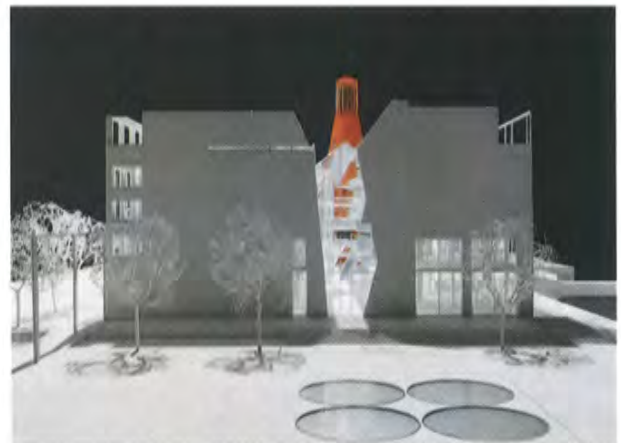




Riprese del modello



Il taglio volumetrico in corrispondenza della torre



La galleria che attraversa il corpo maggiore dell'edificio ha come fondale la torre
(Foto del modello di Schwingenschlögl, Vienna)

The New Tergesteo a Mare. A Project

Technical considerations and Urban fabric

The new Tergesteo is planned to replace the present decaying buildings of the "Deposito del Vini" (Wine Warehouse) and the "Polo Natatorio" (Swimming Center). It is a sound architectural opportunity for re-qualifying the "Rive" (Banks), given that:

- it re-equilibrates the altimetry factors, currently disregarded, between the two above-mentioned bulky buildings with the edifices in the Borgo Giuseppino
- it improves the area which now appears, due to such buildings, rather chaotic and heterogeneous
- it provides better use for the Pescheria (Fish market) impaired, for the time being, by the two adjacent buildings (Polo Natatorio) featuring a low architectural quality and excessive size (they are too tall).

The considerations underlying the project took the following items into account:

- a) the urban and architectural character of the Borgo Giuseppino
- b) from a chronological and typological-architectural point of view, the whole line-up of buildings facing the sea, together with the banks, add up to an organic system, with its own identity, quite different from the 19th century urban section. The latter, in fact, features a sequence of peculiar and unique buildings that mark the pace of Trieste "Promenades" along the banks, alternating empty areas (the 19th century squares opening onto the banks) and solid spaces.

(The Pescheria was built in the early 1900s following a structural pattern based on pillars of concrete that translated into perimeter façades mitigated by large glass surfaces and covers similar to those used in the construction of bridges. The Pescheria itself is not a repetition of the neo-classical frontage of the Borgo, with its main characteristic: plastered façades patterned by classical sequences of openings.)

The new Tergesteo becomes one of these "peculiar and unique buildings" marking the sea-front. This is why its "architectural quality" and identity are deemed to be so important.

The Tergesteo is an important historical building for the city of Trieste. Its peculiarity and different length, as compared to the Pescheria, actually represent a factor of added value.

A mere repetition (in length and width) would be a compositional mistake in that it would end up by "reducing" rather than enhancing the unique features of the object itself.

Respect and consideration are not won to the historical object through a repetition of its physical length. Rather, it can be done through a series of multifaceted planning actions featuring a critical, open and therefore contemporary relationship with History. But this implies a different reading of the order stemming from the regular orthogonal fabric of the 19th century Borgo, rather than a contrasting view.

The street crossing the Tergesteo heads

exactly in the same direction as Via degli Argento, and it is the same size (9 m).

Also, the smaller volume is not to be seen as a "residual section", an appendage to the building. Instead, it is an integral part of an organic system that, in a virtual development, would find the sea shore as its natural boundary, between the Molo Sartorio (a quay) and the Pontile Istria (a pier).

In the project, such a hypothetical development only takes into account a fragment. An extension beyond the waterfront would translate into the junction with the scale of the front block up to Via Burlo.

The existence of this section, which is separated from the 9m street, aims at finding a new, more topical interpretation of the laws ruling generation and development of an urban system based on an orthogonal pattern. Its borders are usually characterized by uncommon and "exceptional" blocks, with abrupt interruptions and shapes that fit the morphology of the site in a systematic way.

- Altimetry features. The maximum height reached by the building is anyway lower than the Piscina Bianchi. The correlation with the height of the Borgo buildings is thus balanced, while taking the size of the Pescheria into account.

- The total volume is lower than the current one, despite a greater length.

Architectural data

The building is composed by: two different-sized bodies, a street and a tower that underlines the tautness of the different parts, thus leading to a geometrical and Gestalt unity.

Both plan and elevation GEOMETRY link all parts and account for position and size. Some explanations are supplied here about the proportional and geometrical relations underlying the composition.

Elevation: The size of the lesser volume is exactly $1/4$ of the whole building length (L)

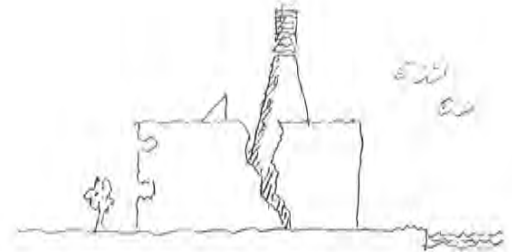
- With respect to the tower center line and to the right-hand edge of the street as well, a further subdivision into thirds (3 parts) of the same (L) can be found out.

- The height of the tower comes from the diagonal of the squares the side (s) of which equals $1/3$ of the overall length (L).

Elevation, facing the sea: The two big vertical cuts on the façade are spaced out according to an A-B-A-B composition layout. The vacuum corresponding to the pedestrian street breaks the sequence (A-B-A-B), but, being its size $1/3B$, it supplies a further reading of the elevation, according to a more complex pattern, i.e. (A-B-B-B).

- The 9m street is not a merely urban element, but an architectural factor as well.

Inside this street stands the tower. As far as size and character are concerned, it interacts with the bell-tower of the Pescheria and,



as already mentioned, it becomes a binding component within the system of geometrical and proportional relationships of the composition as a whole.

- This passage suggests an unprecedented perspective on the sea, through the sequence of events interspersing the Promenade on the banks.

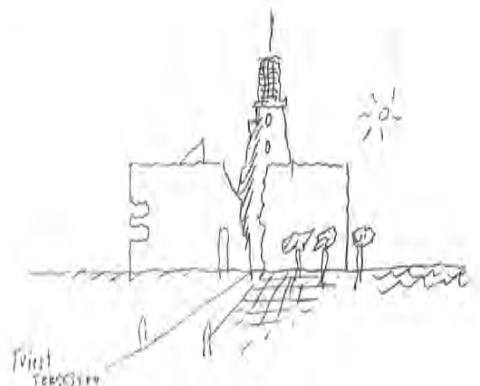
The two curtain walls are broken by the roundish volume of the tower and, together with the raised footbridges, create a semi-public space, with a strong architectural temperament, for the transition from public areas (the squares and the banks) to the private spaces marked by the building.

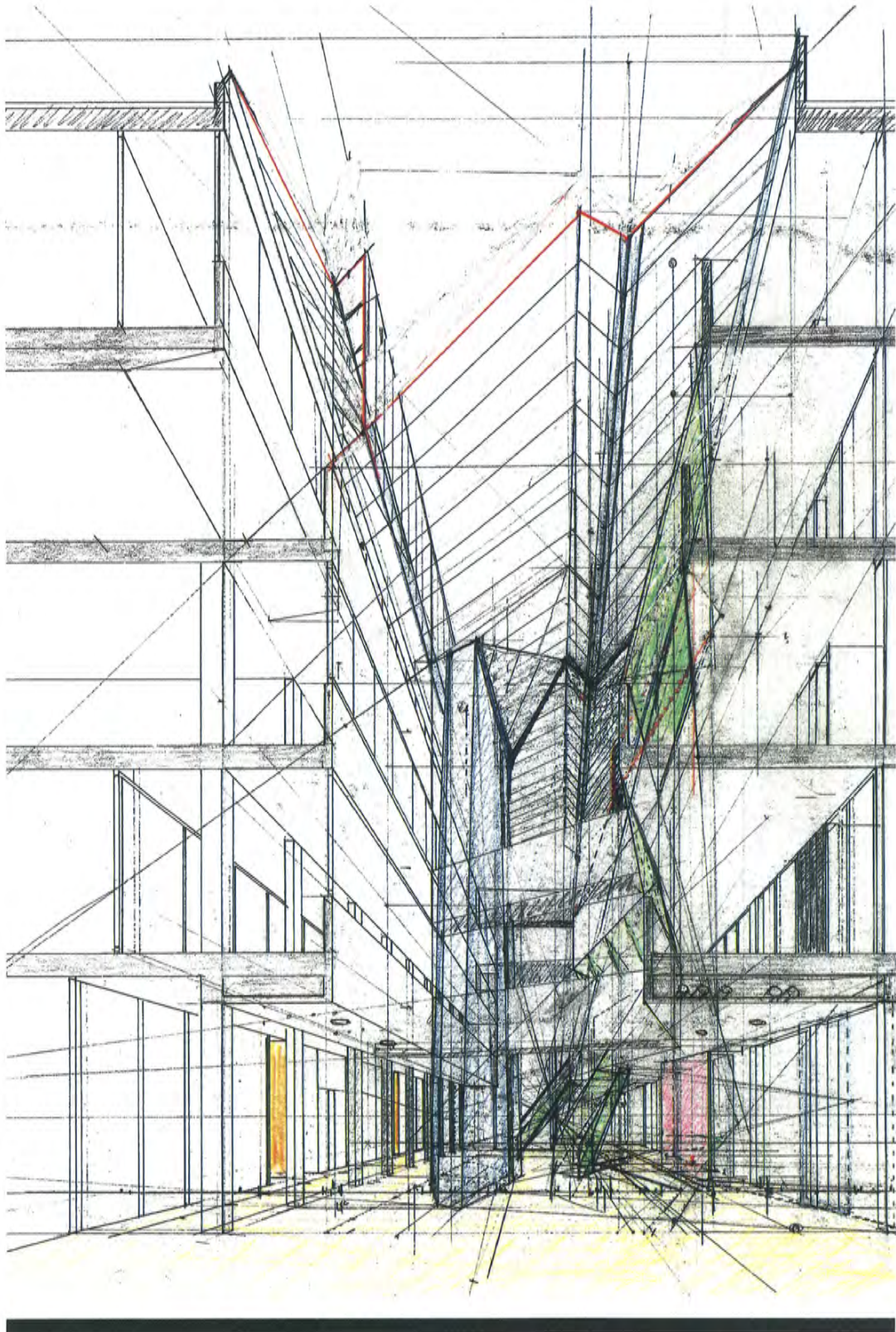
Functional features

The multi-functional features suggested by the project stem from the consideration that a combination of diversified functions – both public and private – will encourage the revival of an urban fabric.

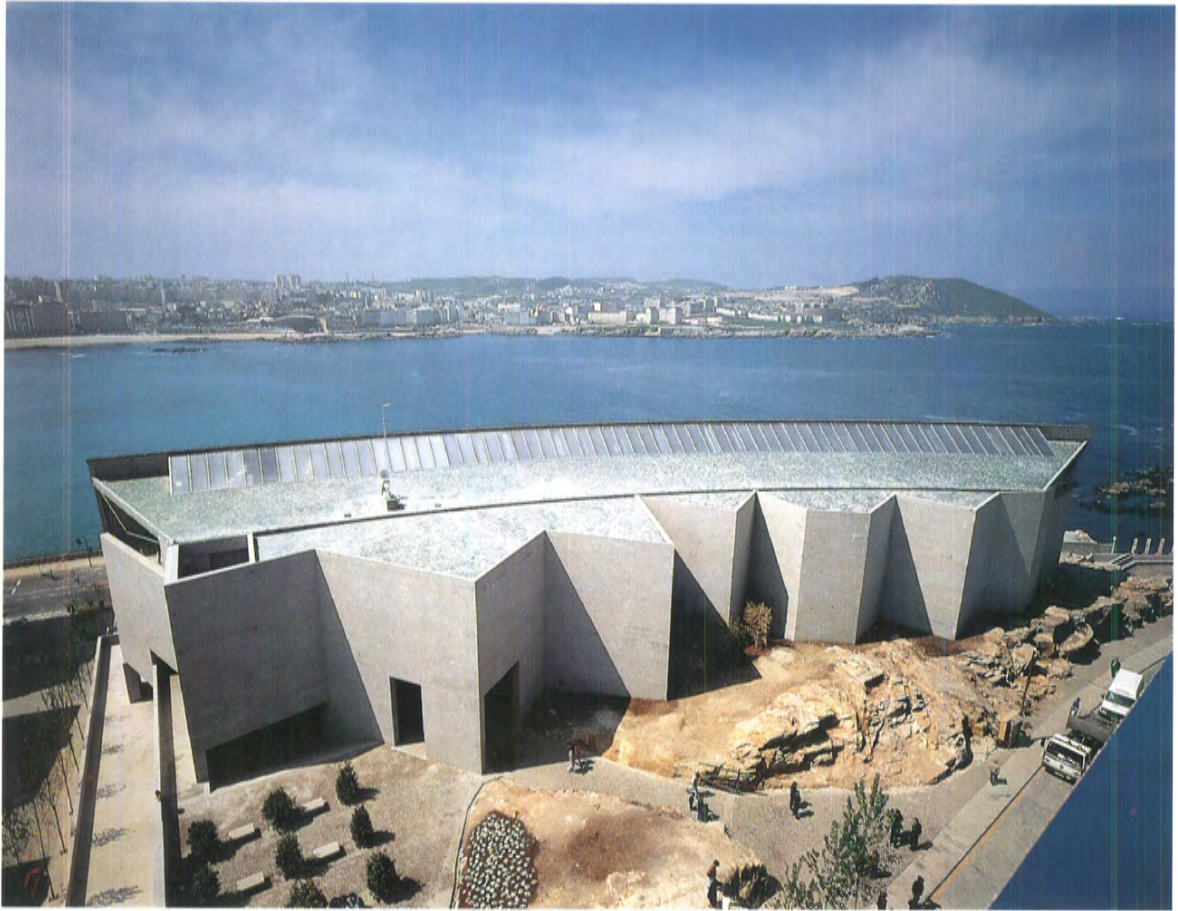
There might emerge a problem connected to excessive traffic, actually solved by the two-story parking lot for 380 cars.

Several facilities are on offer for different typologies of users. This prevents the risk of single-function areas (i.e. offices only, shopping centers only, etc.), or the excessive use of the architectural objects at certain times only – that is, it avoids a factor generating imbalances in the flow of activities going on in the city.





Veduta prospettica della galleria centrale



Museo Domus a La Coruña, Spagna
e Museo di arte contemporanea
a Nagi, Giappone

Arata Isozaki & Associates

Museo Domus a La Coruña

Chiglia di nave dolcemente posata sulle coste rocciose della Galizia, aspra cristallizzazione e fissazione di quelle rocce frastagliate in volumi spezzati e nervosi, è il duplice volto del Museo Domus, un edificio che racconta la storia, di mare e di terra, di questa regione protesa sull'Atlantico.

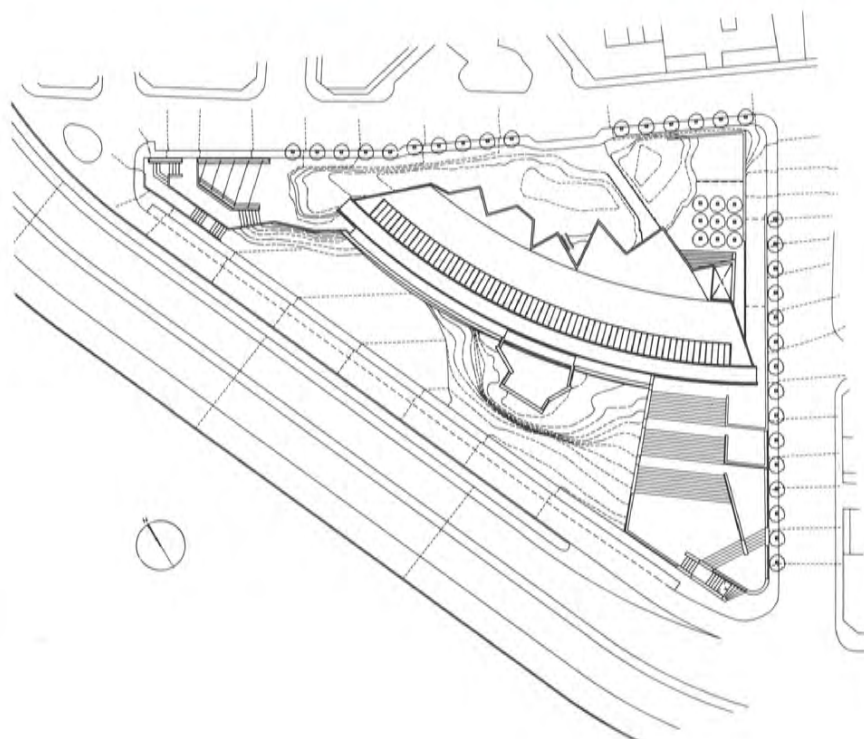
Due facce per un edificio comunque imperscrutabile, apparentemente chiuso ed impenetrabile, con una sola apertura "visibile", una lunga finestra a nastro sospesa tra il basamento e l'arco teso della facciata convessa frontistante la baia.

Questa facciata dalla "forma idrodinamica" si rivela come un guscio "squamoso" rivestito di scandole, una quinta scenografica, e allo stesso tempo una barriera per proteggere i volumi retrostanti dal vento e dal mare.

La facciata da terra mostra la solidificazione del magma in masse stereometriche e tormentate, come accostate dal capriccio degli elementi, eppure saldamente innestate sullo zoccolo roccioso da cui si elevano.

All'interno il gioco dialettico è ancora più enfatizzato: l'ossatura della chiglia è leggibile nei suoi elementi costruttivi, nelle nervature curve da architettura navale che scadiscono ritmicamente la parete, illuminata dal lucernaio superiore. Al fondale curvo e stabile si contrappone l'andamento sincopato delle pareti spezzate; analogamente, il percorso espositivo rialzato è contrappuntato da balconate ed oggetti. Frammenti di rocce affiorano in alcune sale a ricordare la presenza del sito.

Il Museo Domus racchiude un'esposizione di informazioni sul rapporto tra uomo e natura comunicate con tecnologie multimediali; anche la sua architettura, sintesi di natura e tecnica umana, sembra rimandare all'atteggiamento dell'uomo verso la natura di questi luoghi.

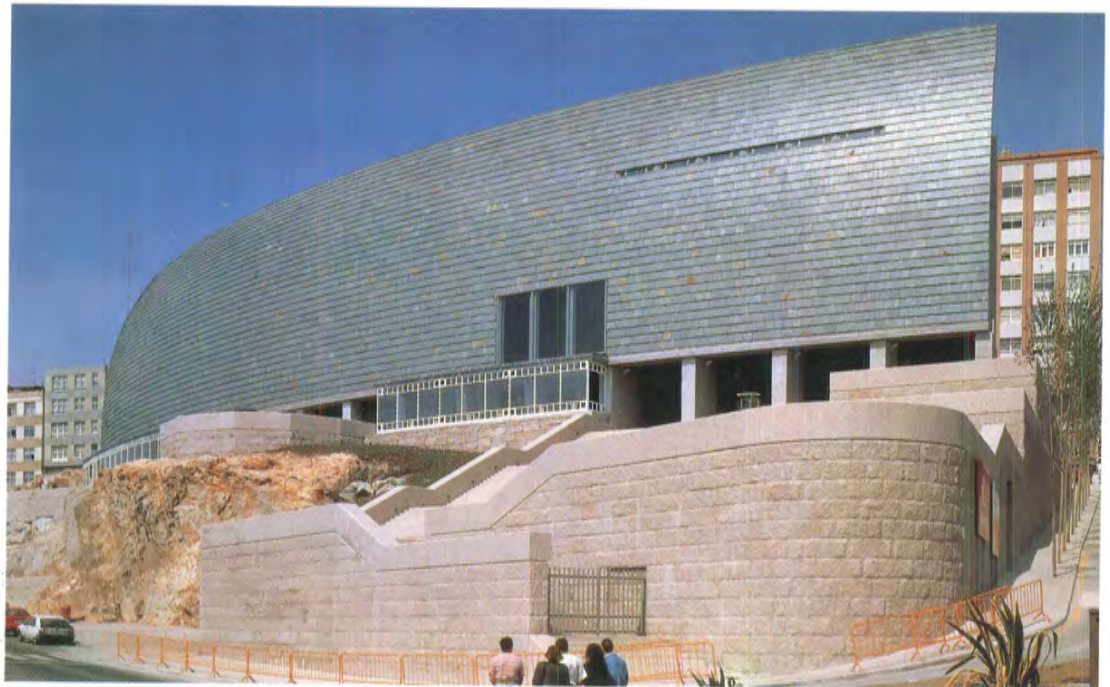


Nella pagina precedente
Vedute del Museo Domus - Casa del Hombre a La Coruña (in alto) e del Museo di arte contemporanea a Nagi (in basso)

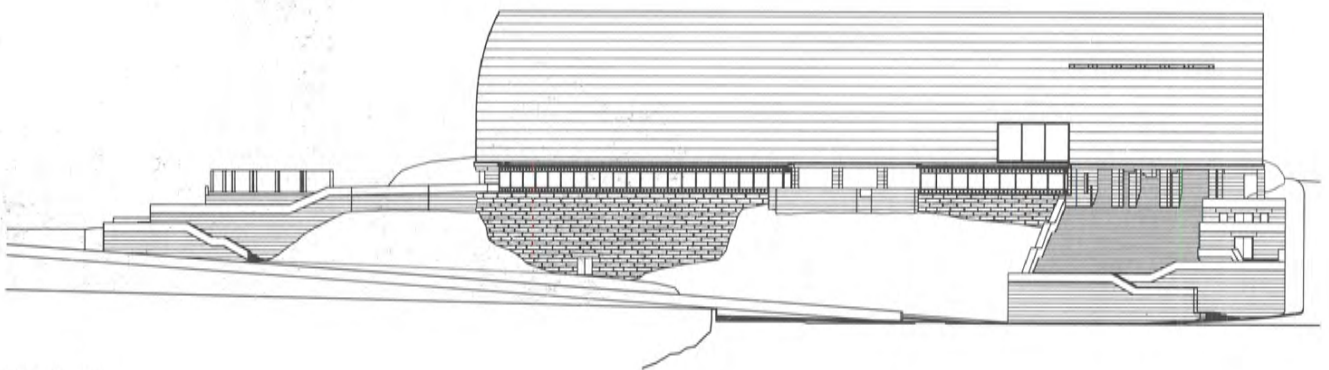
In questa pagina
Museo Domus: la facciata convessa e i muri frastagliati saldati dalla copertura con caprata in acciaio

Planimetria generale

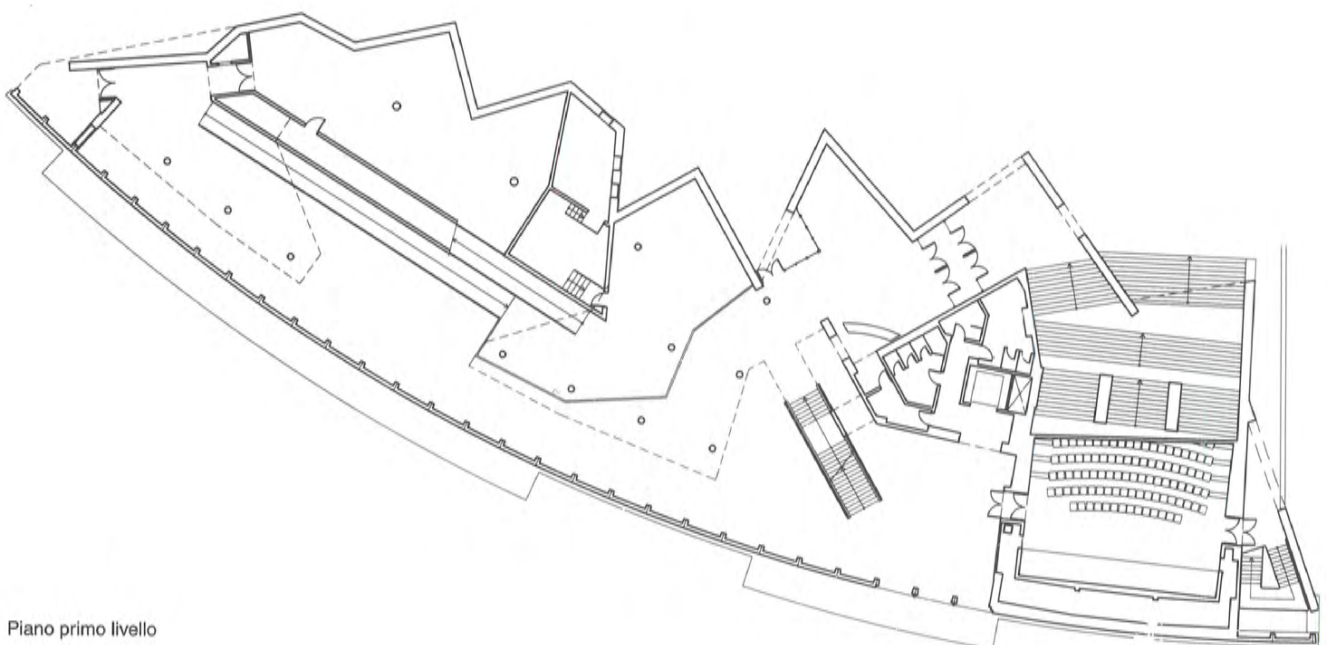
Servizio fotografico di Katsuaki Furudate

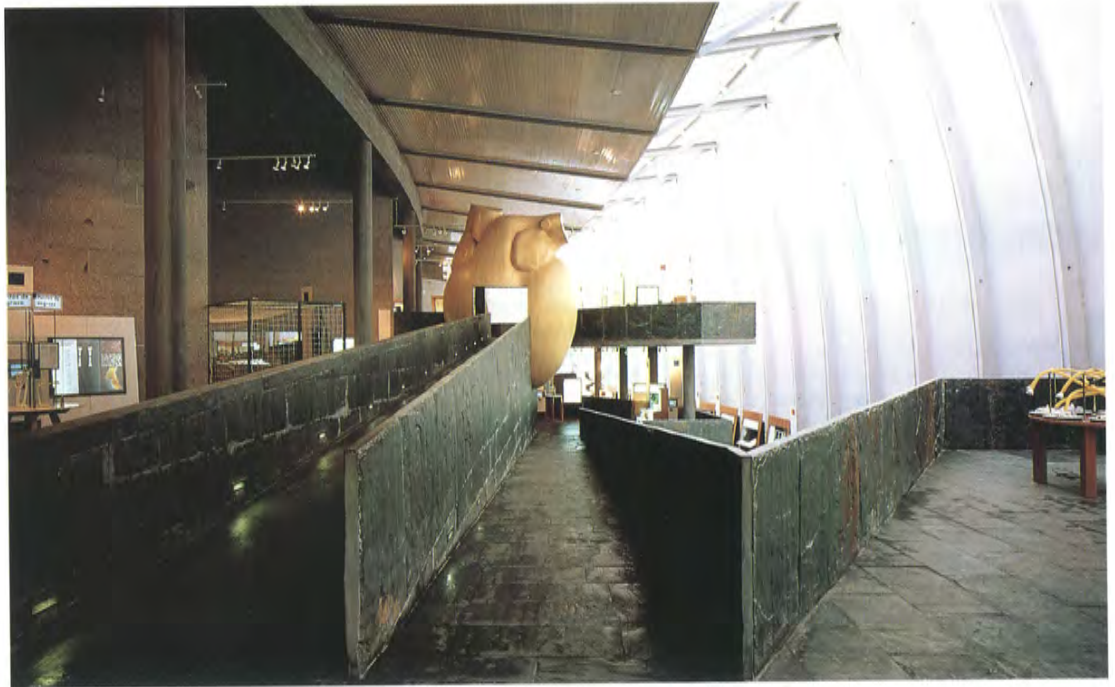


Veduta della facciata verso mare orientata a sud; in primo piano la scalinata di accesso

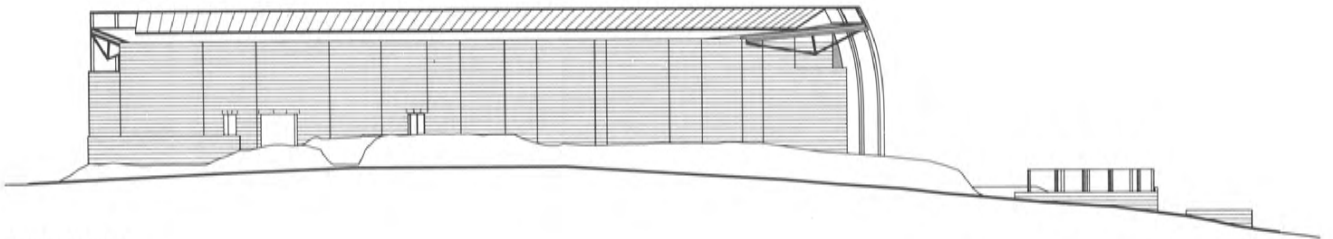


Prospetto sud

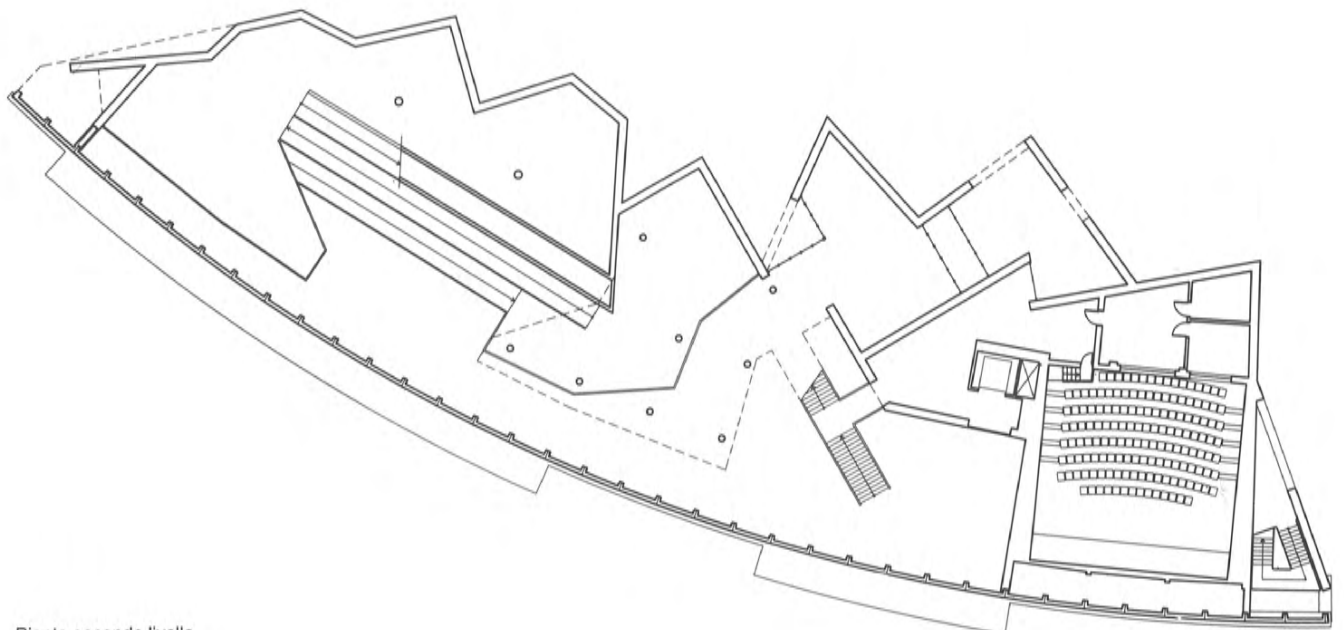




L'interno del museo con le rampe e i balconi aggettanti



Prospetto nord



Pianta secondo livello

The Museo Domus, La Coruña, Spain

The Museo Domus building tells the sea-and-land story of this area, stretching over the Atlantic Ocean. It shows two faces, i.e. a ship keel softly resting on the rocky Galician shores and the sharp crystallization and fixation of those jagged rocks into broken and tense volumes.

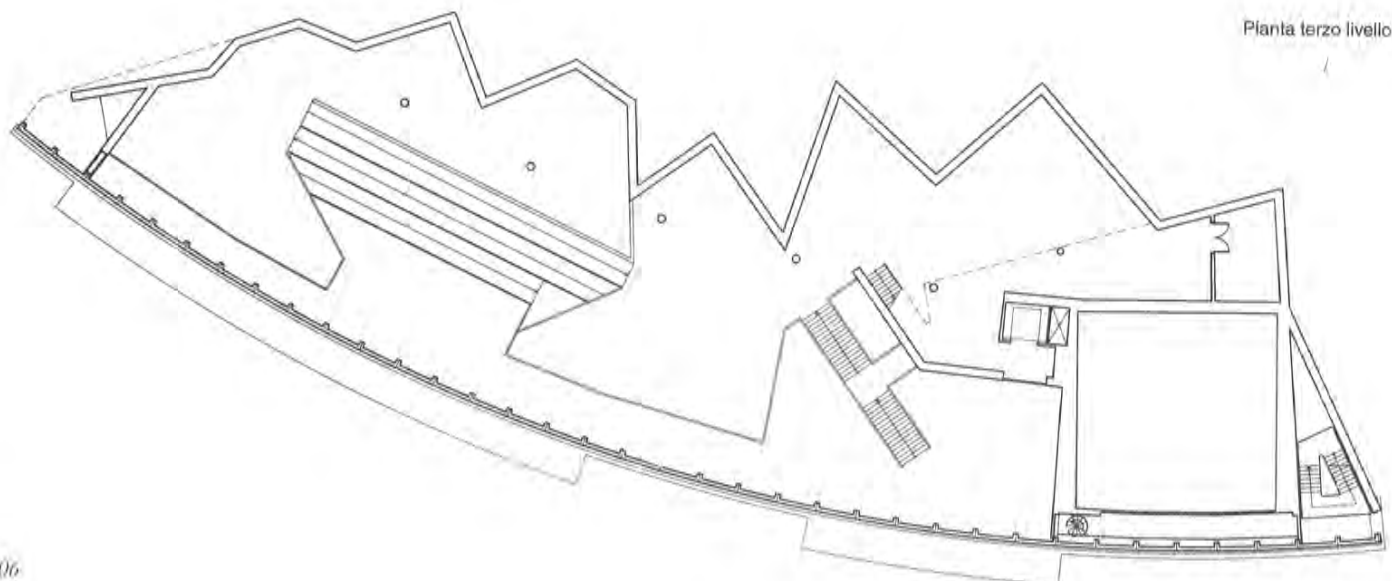
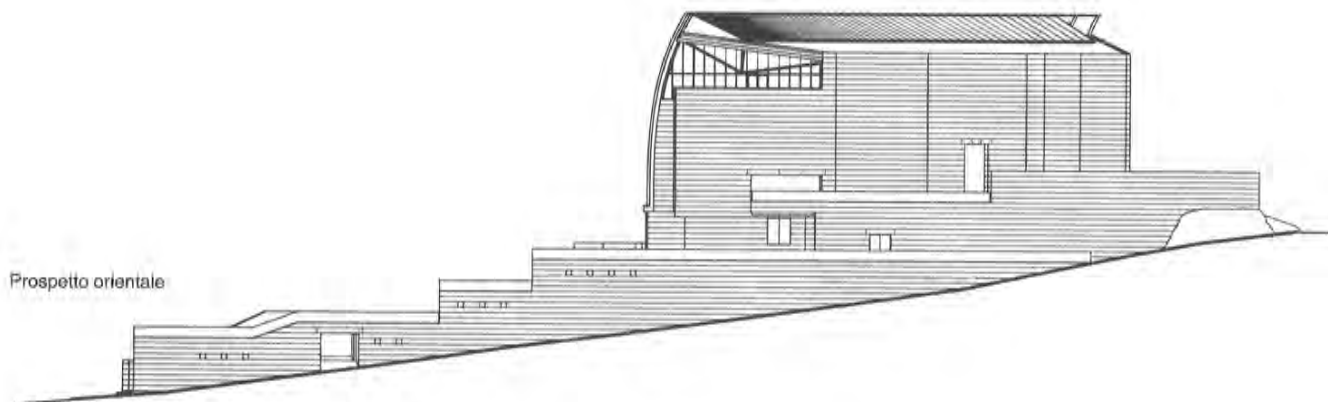
Two faces for a nevertheless inscrutable building, seemingly closed and impenetrable. Just one opening is "visible": a long ribbon window suspendend between the base and the extended arch of the convex facade facing the bay.

The "hydrodynamic" facade opens up as a "scaled" shingle-clad shell, a stage wing, as well as a protective barrier for the volumes at the rear against wind and sea.

From below, the facade shows how magma hardened as stereometrical and troubled masses, as if they had been drawn up close by a whim of the elements, yet firmly set in the rocky foundation from which they rise.

Inside, the dialect game is even more marked. The keel frame can be read in its structural elements, in the curved, shiplike ribs rhythmically interspersing the wall lighted through an overlooking skylight. The curved and stable backdrop is countered by the syn-copated pace of the broken walls. Similarly, the raised exhibition route is counterpointed by balconies and juts. Fragments of rocks surface in some halls to remind visitors of the site.

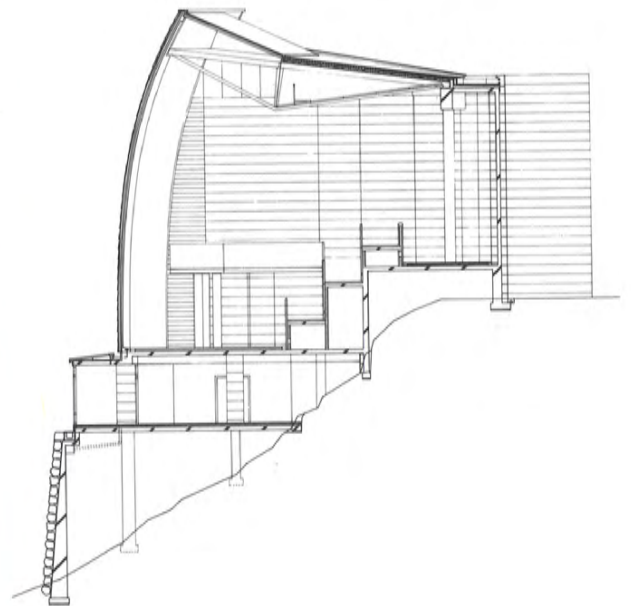
Domus offers scientific museum programs, information on man and nature communicated through multi-media technological implements. The very architecture of Domus, a synthesis of nature and human techniques, seems to point to man's attitude towards nature in these areas.



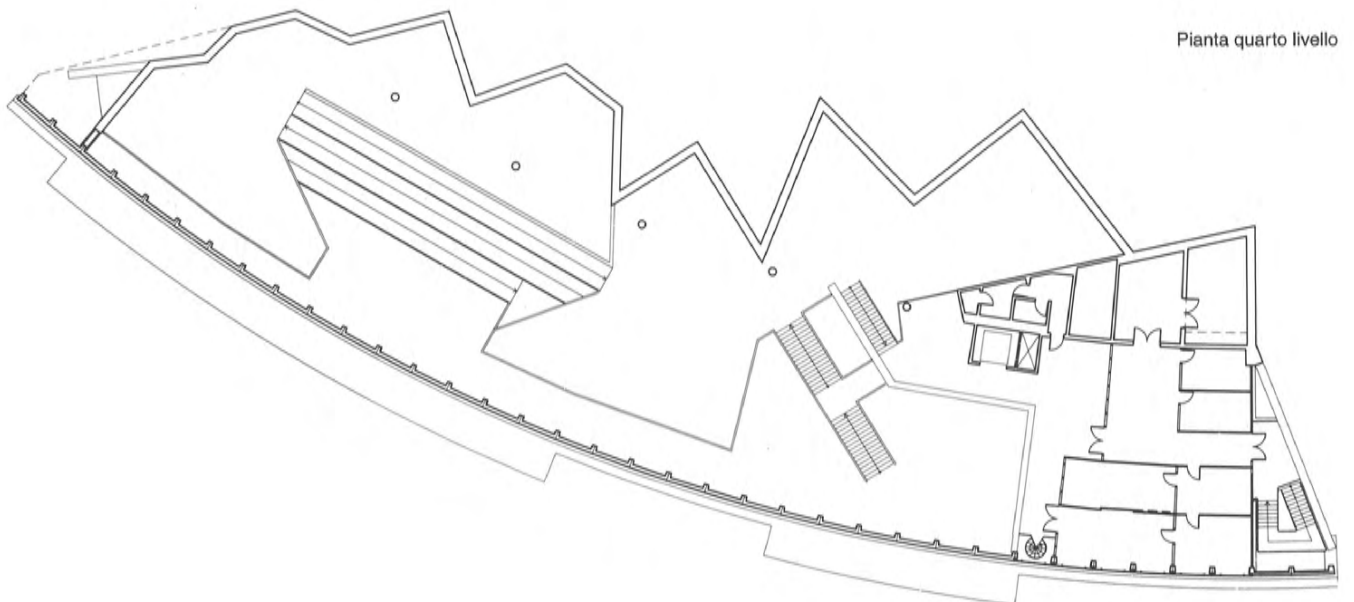


L'interno del museo ripreso dall'atrio

Sezione trasversale



Pianta quarto livello



Museo di arte contemporanea a Nagi

Il Museo di arte contemporanea di Nagi può essere considerato il prototipo di una nuova generazione di musei, quelli realizzati "su misura" per accogliere opere d'arte appositamente commissionate e difficilmente collocabili in strutture tradizionali.

Il museo di Nagi ospita tre opere di artisti giapponesi collocate in ambiti spaziali singolari, unici.

L'edificio è costituito dall'aggregazione/giustapposizione di forma volumetriche elementari, archetipe: sul basso corpo longitudinale orientato in direzione del monte Nagi, presenza dominante nell'area circostante, si innestano, su un lato, il cilindro in bilico sul terreno inclinato e la sottile mezzaluna e, dal lato opposto, un cubo ruotato rispetto all'asse principale e scandito da piccole aperture.

La composizione di volumi dà luogo ad una forma ieratica, giocata su reciproci rimandi spaziali, dove la forza centrifuga delle due "appendici" è vinta dalla saldatura al corpo principale.

Gli ambienti espositivi instaurano un rapporto dialettico con l'opera: l'installazione tridimensionale di arte concettuale *Un luogo che crea coloro che lo osservano* è incastonata nella parete cilindrica, le *Grande* sono installate nel muro curvo della mezzaluna e *Utsurohi*, la serie dinamica di archi in filo metallico, non occupa solo il centro del corpo principale ma si proietta fino all'adiacente piscina all'aperto. Le forme di queste opere rimandano al sole, alla luce e alla terra.

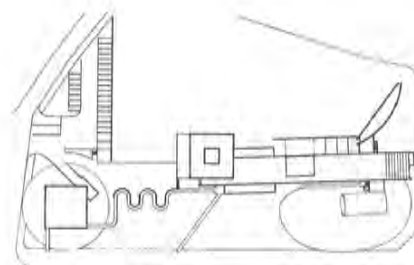
Museum of Contemporary Art, Nagi, Japan

The Museum of Contemporary Art in Nagi can be considered as the typical example of new generation museums. Namely, "customized" museums for hosting especially commissioned works of art that can hardly be placed in traditional structures.

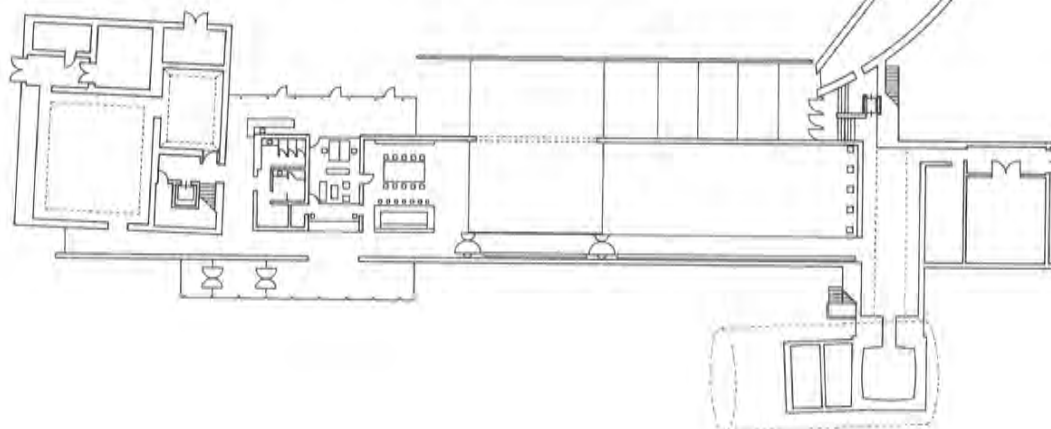
The Nagi museum hosts three works by Japanese artists placed in unique and peculiar spaces. The building aggregates/juxtaposes elementary and archetypal volumetric shapes. A low lengthwise body is turned to face Mount Nagi, dominating the surrounding area. On top of it, on one side a cylinder poised on the sloping soil and a thin crescent and, on the other side, a cube rotated with to the main axis and marked by small openings.

The volume composition results in a hieratic shape, structured along mutual spatial suggestions, where the centrifugal power of the two "appendages" is conquered by the soldering to the main body.

The conceptual art installation named Applace creating those who look in set in the cylindrical wall, the Eaves are set in the curved crescent wall and Utsurohi, a dynamic succession of wire arches, takes up not only the core of the main body but extends to the adjacent open-air swimming-pool. The shape of these works recall the Sun, Light and the Earth.



Planimetria generale

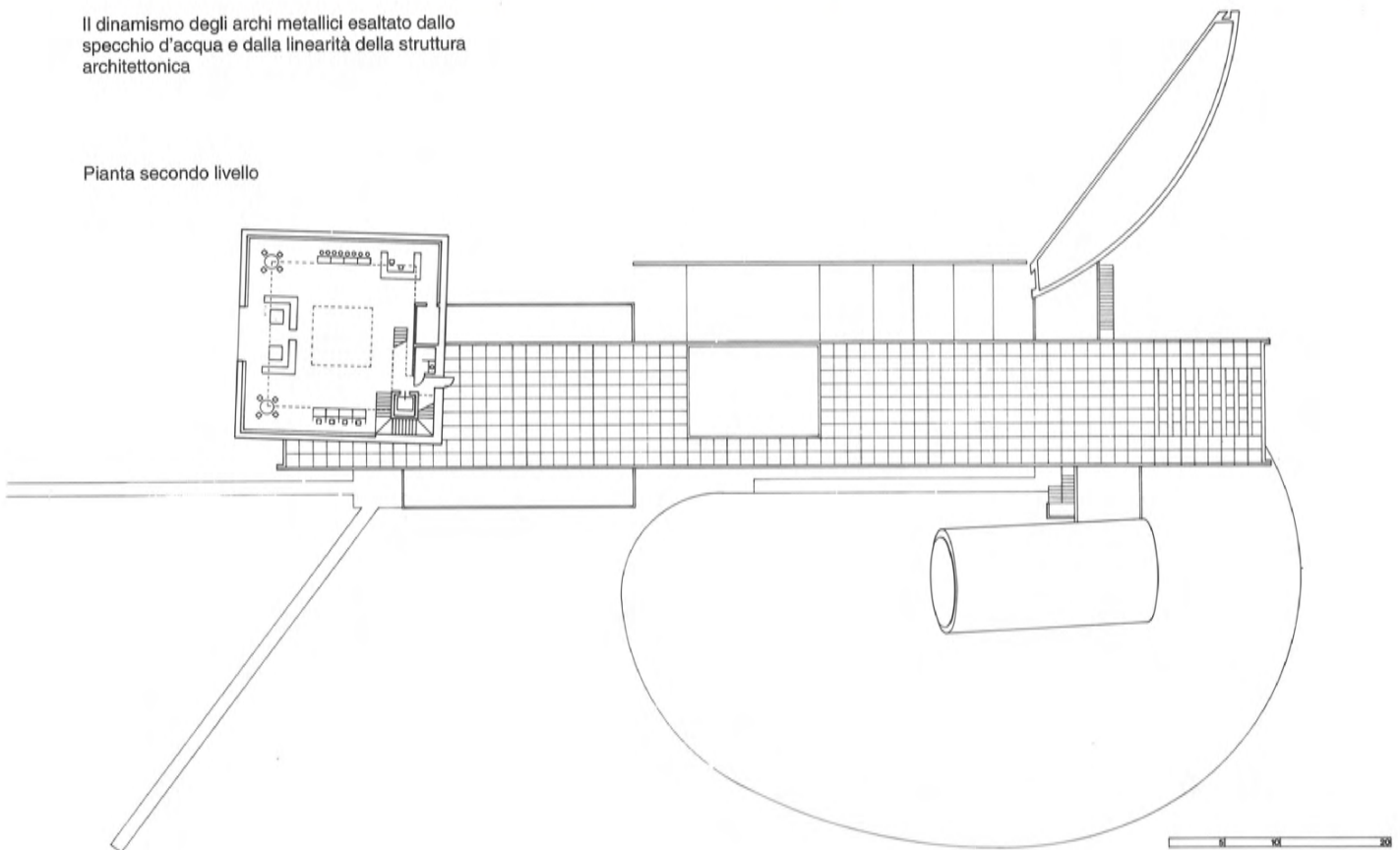


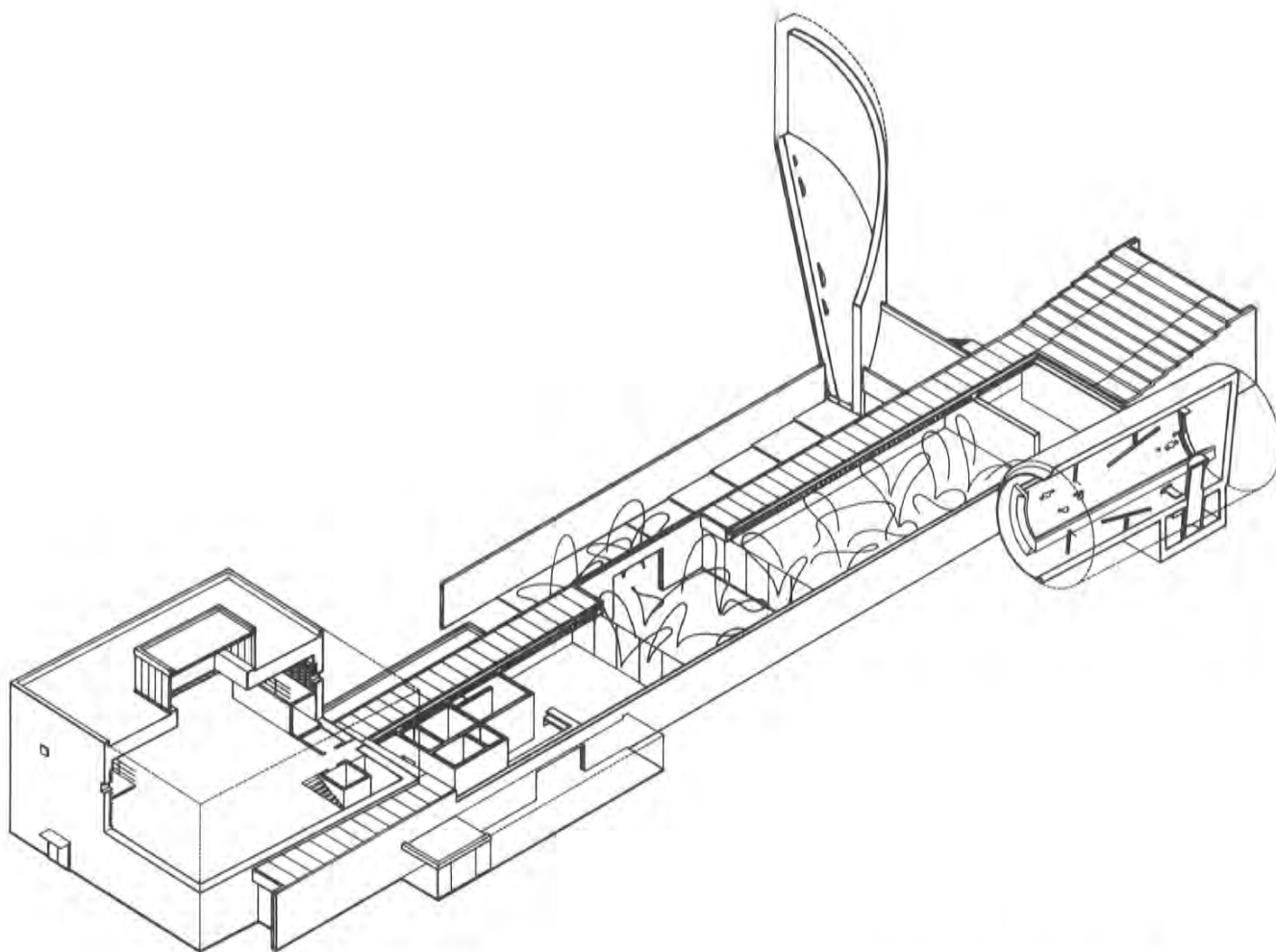
Pianta primo livello



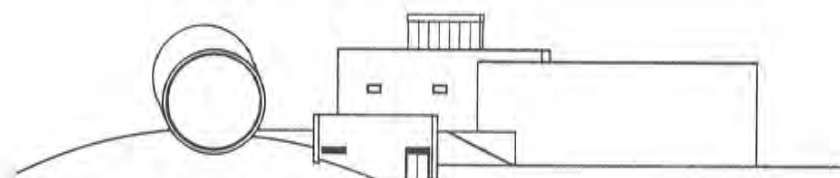
Il dinamismo degli archi metallici esaltato dallo specchio d'acqua e dalla linearità della struttura architettonica

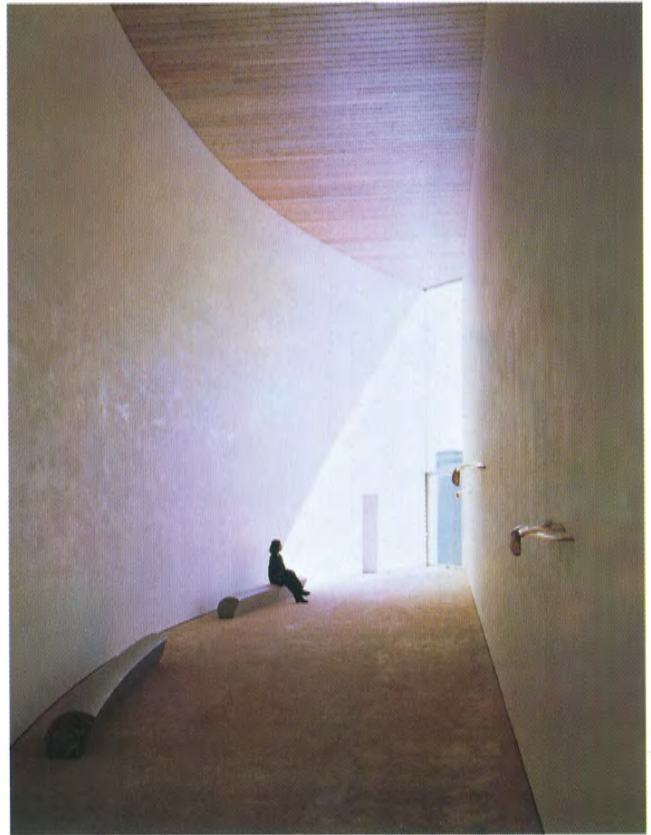
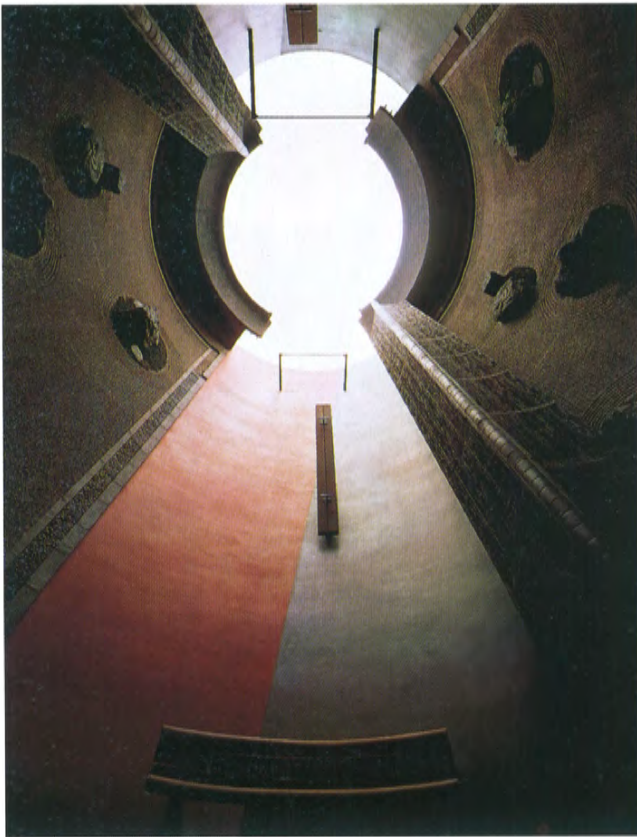
Pianta secondo livello





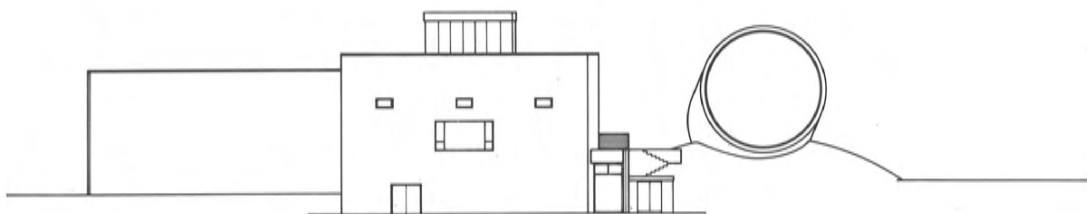
Assonometria e prospetti est e nord

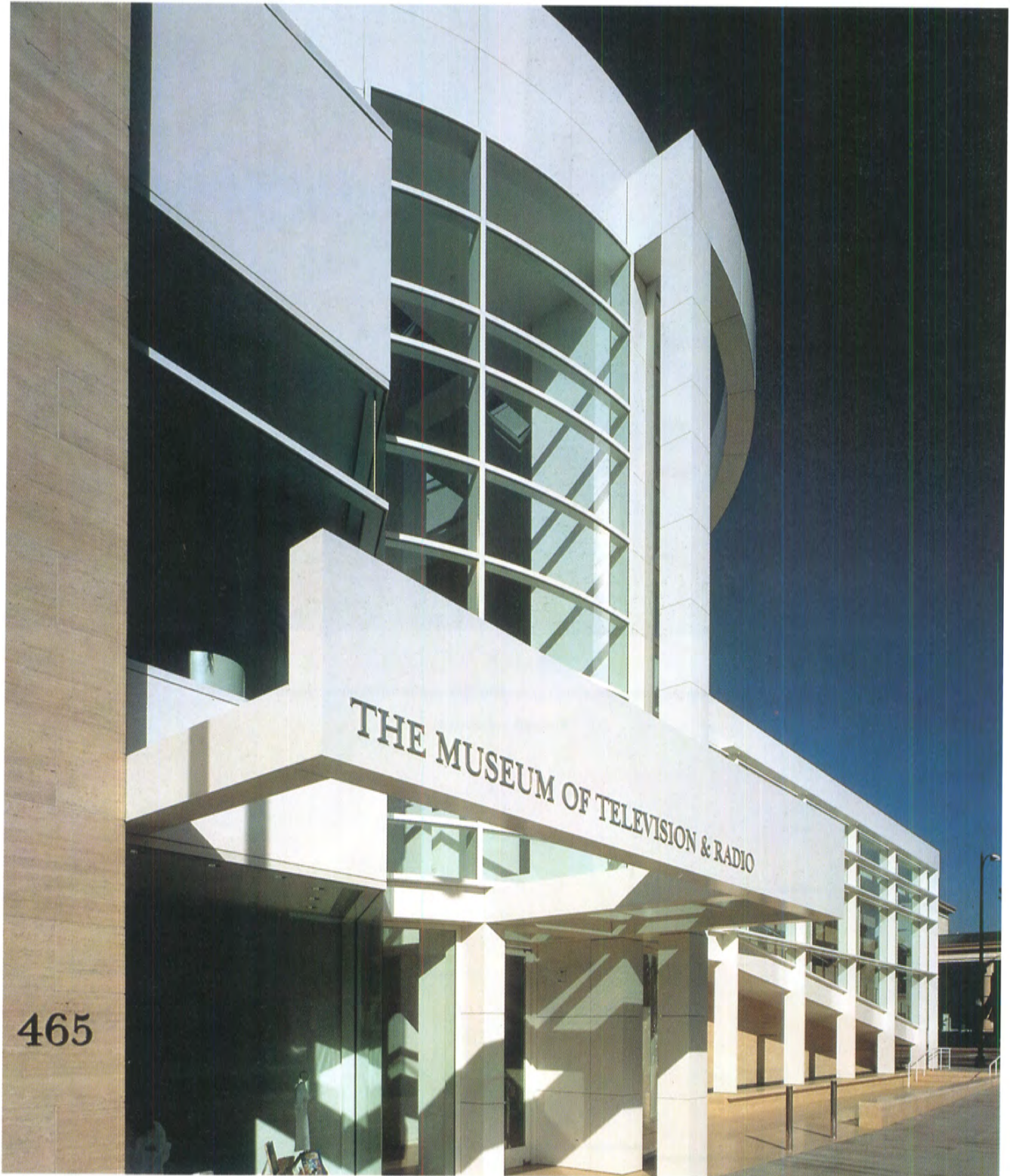




Vedute delle installazioni nel corpo cilindrico e nell'elemento a mezzaluna

Prospetti ovest e sud





Museo della Radio e della Televisione a Beverly Hills, California

Richard Meier & Partners

L'area destinata al nuovo complesso californiano del Museo della Radio e della Televisione si trova a Beverly Hills, in una posizione di primo piano nell'angolo sud-ovest dell'incrocio tra il North Beverly Drive e il Little Santa Monica Boulevard, inondata di luce naturale e aperta verso la strada secondo un modello che ben si adatta al clima della California del sud. L'edificio a due piani, che riutilizza gran parte della struttura preesistente, è collegato ad un edificio adiacente, ristrutturato per ricavarne spazi per uffici. Adattato con due facciate prevalentemente trasparenti sui due lati "pubblici", l'edificio offre sia ai passanti che ai visitatori del museo la visuale dall'interno sulla strada e sul marciapiede e viceversa, fino alle aree della rotonda dell'atrio e della galleria, al pianterreno, illuminate da lucernari.

La facciata dell'ingresso sul North Beverly Drive è leggermente arretrata rispetto al confine della proprietà, e crea così uno spazio anteriore aperto al pubblico, che porta alla rotonda dell'atrio, alta due piani. L'atrio illuminato dai lucernari funge da centro radiale del Museo e offre accesso diretto all'area della Galleria, al teatro da 150 posti, alla sala per l'ascolto della radio, allo studio radiofonico, all'aula didattica multifunzionale e al banco informazioni al pianterreno. Dall'atrio, i visitatori accedono al primo piano mediante una rampa a gradoni che arriva fino alla zona espositiva e consente di avere una visuale sugli spazi al pianterreno prima di snodarsi verso l'alto fino alla biblioteca e alla sala video/consolle.

Gli spazi meno aperti al pubblico, tra cui la sala del consiglio di amministrazione, si trovano al secondo piano, cui si accede dal primo piano tramite una scala circolare. A questo ultimo piano si trova anche il Roof Garden (giardino pensile) utilizzato per ricevimenti ed eventi all'aperto.

L'atrio illuminato dal lucernario, l'area della Galleria, la rampa denominata Promenade, insieme con le grandi superfici in vetro delle facciate, danno vita ad una ambientazione museale aperta e stimolante. I muri esterni sono rivestiti di pietra naturale chiara, pannelli metallici bianchi e vetro trasparente, creando così un rapporto armonioso tra la strada e l'interno del Museo.

Museo della Radio e della Televisione a Beverly Hills, California

Committente: Museum of Television & Radio New York (USA)

Architetti: Richard Meier & Partners, Architects Los Angeles
Richard Meier & Partners, Architects New York

Gruppo design: Richard Meier, Michael Palladino

Architetto progettista: John Eisler

Gruppo progettisti: Amy Donohue, Jeff Greene, Stephen Harris, John Locke, Jun-ya Nakatsugawa, Greg Reaves, Jennifer Stevenson, Bruce Stewart, David Swartz, Carlos Tan, Thomas Vitous

Ingegnere civile: Robert Engelkirk, Inc.

Ingegnere meccanico: Altieri SeborWieber

Consulente per l'elettricità: Fisher Marantz Rentfro & Stone, Inc.

Impresa edile: Peck/Jones Construction

Progetto: Museo della radio-telediffusione, con una galleria per mostre temporanee, un teatro, una biblioteca, una sala per studiosi con consolle elettronica

Superficie calpestabile: 24.000 piedi quadrati (circa 2300 mq)

Numero di piani: due piani più un ammezzato

Infrastruttura: ossatura strutturale in acciaio

Altezza dell'edificio: 48 piedi (circa 14 metri)

Altezza dei piani: 14 piedi (circa 4,2 m) e 16 piedi e 8 pollici (circa 5 m)

Finiture esterne: pannelli metallici, travertino, stucco

Finiture interne: travertino, legno naturale, intonaco

Museum of Television & Radio Beverly Hills, California

The site of the new California facility for the Museum of Television & Radio is prominently located at the southwest corner of the intersection of North Beverly Drive and Little Santa Monica Boulevard in Beverly Hills, filled with natural light and open to the street in a manner that is appropriate to the Southern California climate. The two-story building, which reuses much of the existing structure, is connected to an adjacent building that has been renovated for office space. Accommodated with two largely transparent facades on each of the public sides, the building provides views to and from the street and sidewalk, for passerby and museum visitor alike, into the skylit rotunda Lobby and Gallery areas located on the ground floor.

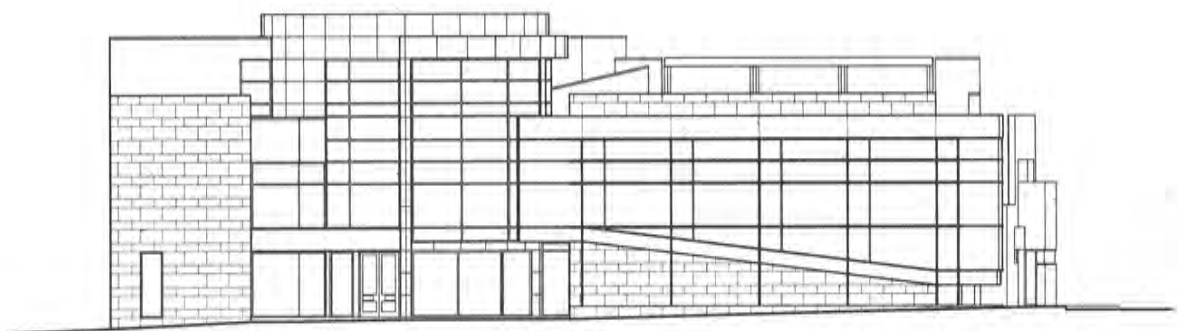
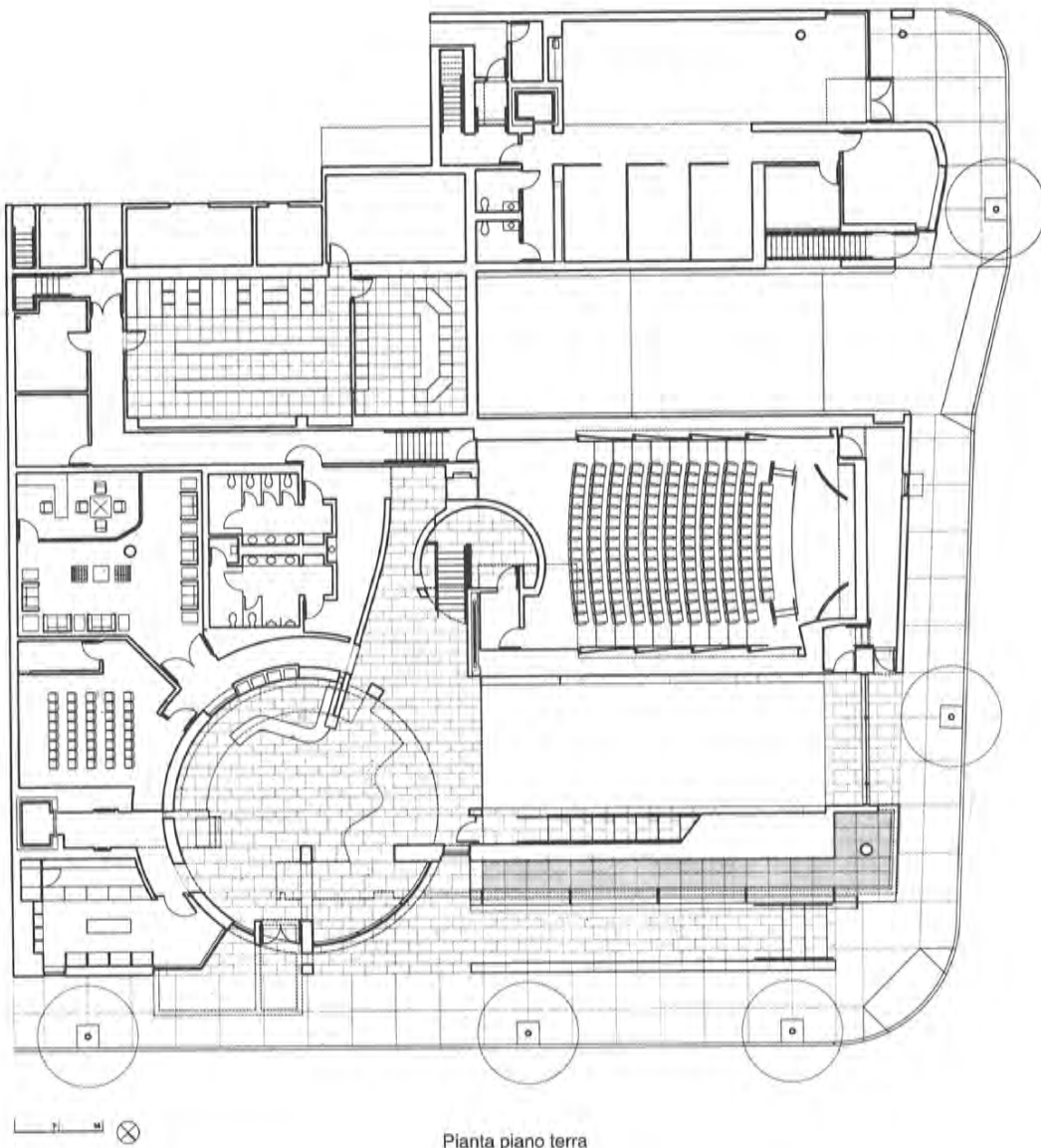
The North Beverly Drive entry facade is set back slightly from the property line to create a public forecourt leading to the double-height rotunda Lobby. The skylit Lobby serves as the radiant center of the Museum, providing direct access to the Gallery area, 150-seat Theater, Radio Listening Room, Radio Studio, multi-purpose Education Room, Museum Shop and Information Desk on the ground floor. From the Lobby, visitors circulate to the second floor via a stepped ramp which penetrates the Exhibition area, providing views back over the ground floor spaces before winding its way up to the Library and Video Console Room.

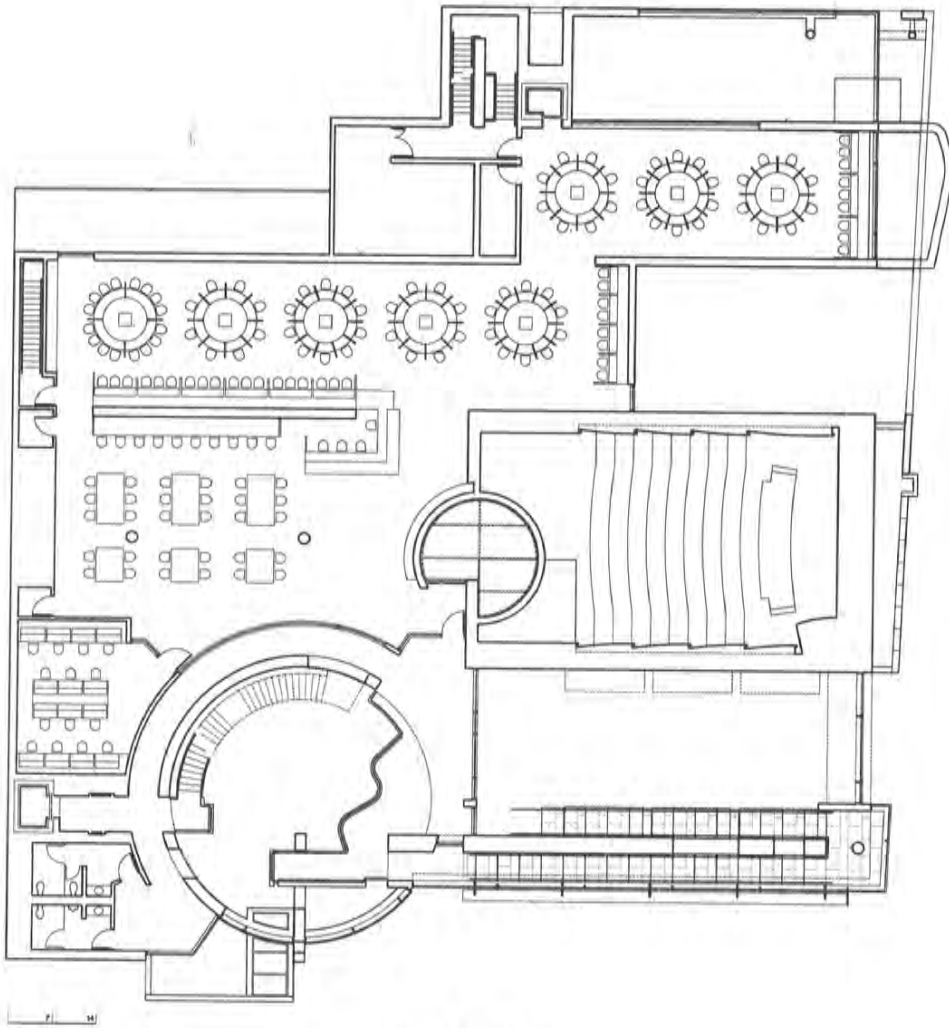
The less public spaces, including the Board of Trustees Room, are located on the third floor, which is accessed via a circular stairway from the second floor. Also located on this top level is the Roof Garden which is used for receptions and outdoor events.

The skylit Lobby, Gallery area, Promenade ramp, combined with large expanses of glass on the facades, create an open and vibrant environment for the Museum. The exterior walls are clad in lightcolored natural stone, white metal panels, and clear glass, creating a harmonious relationship between the street and the Museum's interiors.

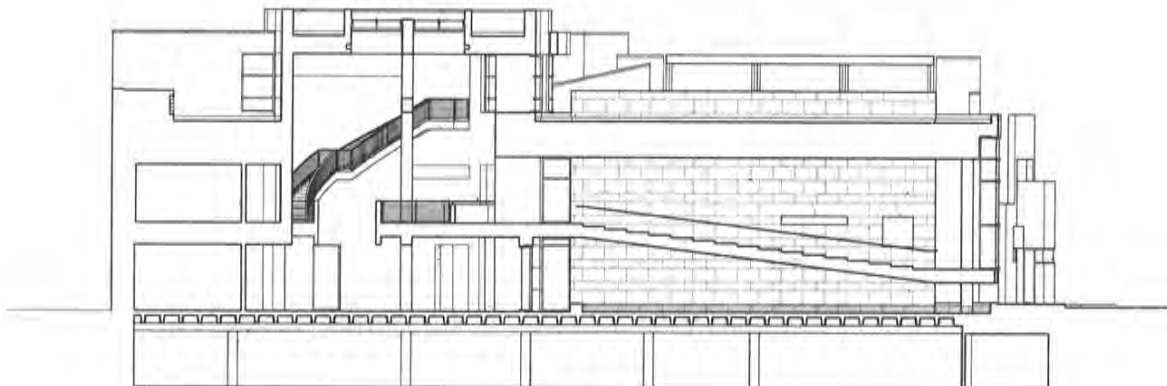
Il fronte principale visto in due diversi momenti della giornata



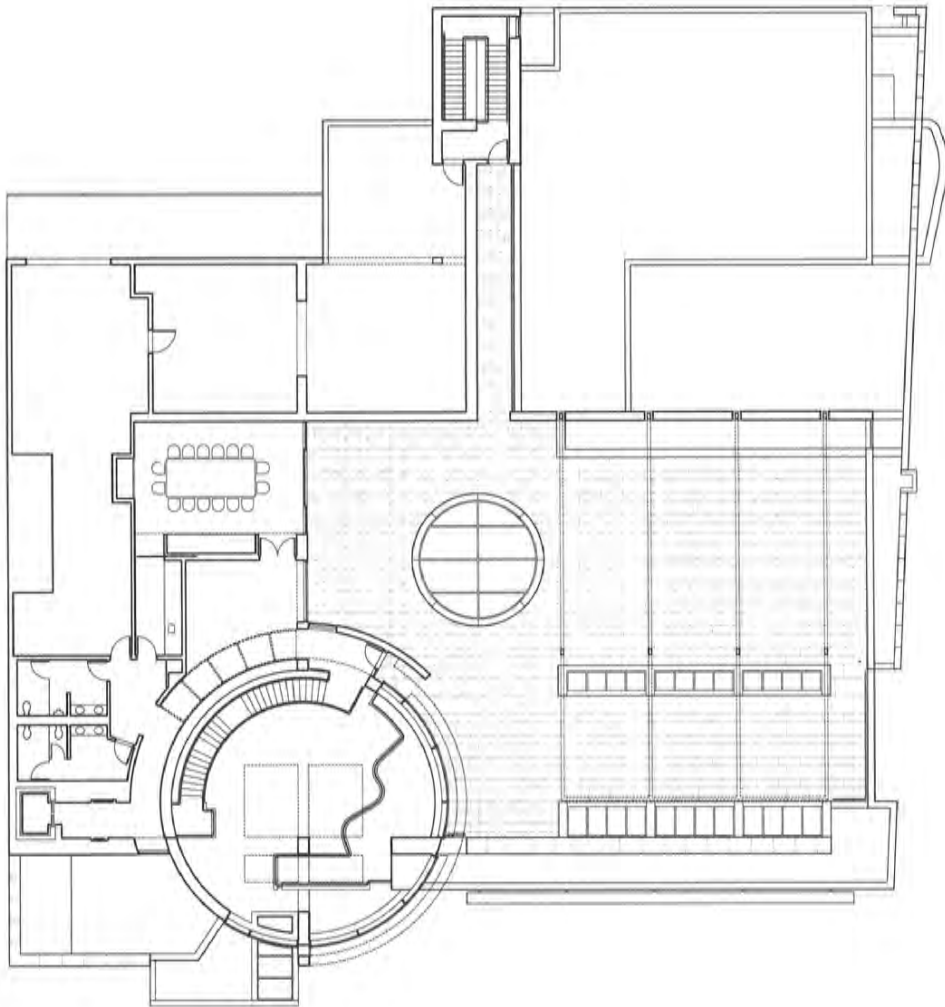




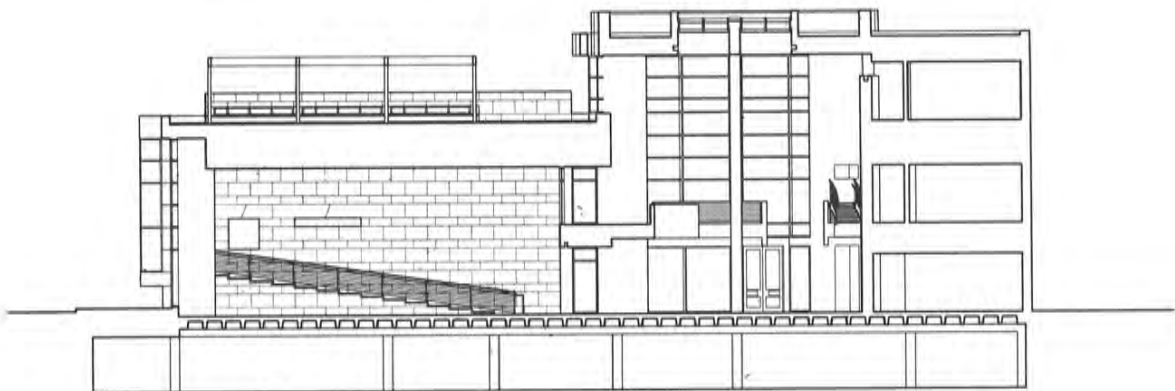
Pianta piano primo



Sezione AA'



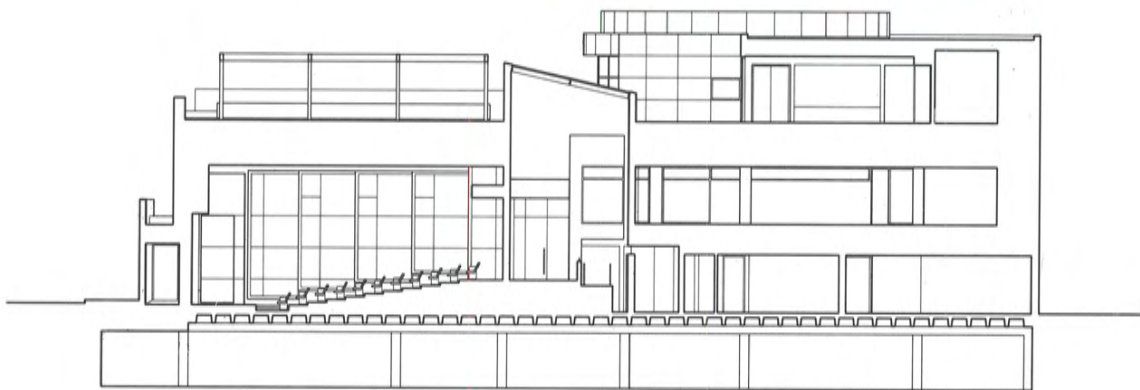
Piano mezzanino



Sezione BB'



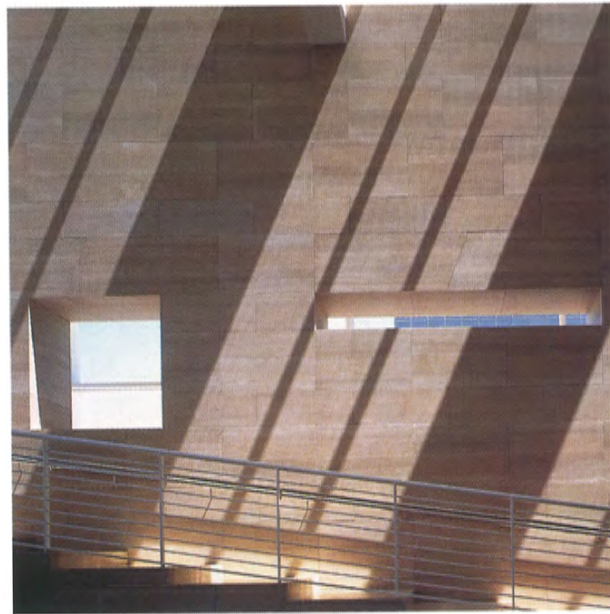
Vedute della hall d'ingresso ai vari livelli



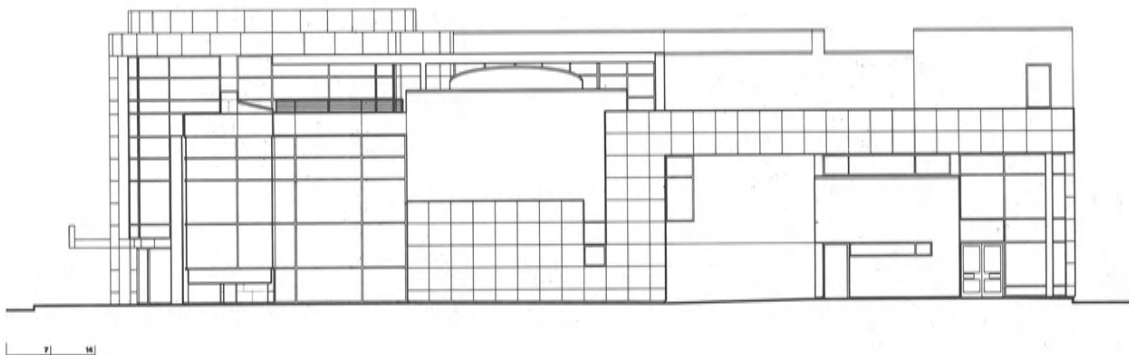
Sezione CC'



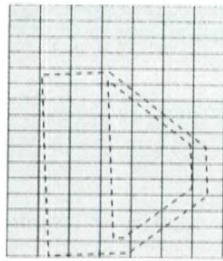
Vedute del fronte principale



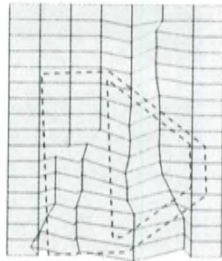
Dettaglio lungo il percorso della rampa interna



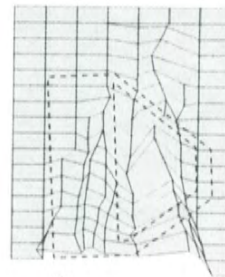
Prospetto nord



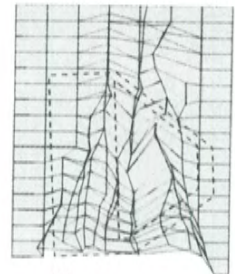
D1



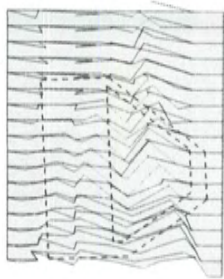
D2



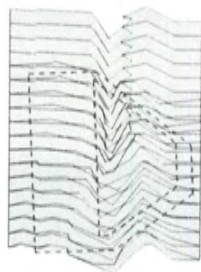
D3



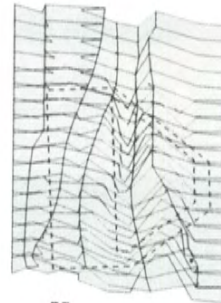
D4



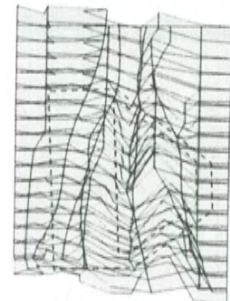
D5



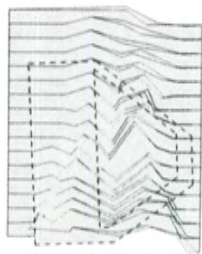
D6



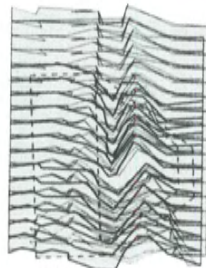
D7



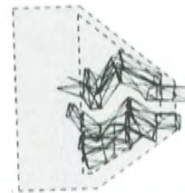
D8



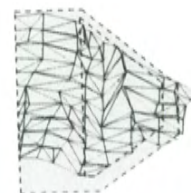
D9



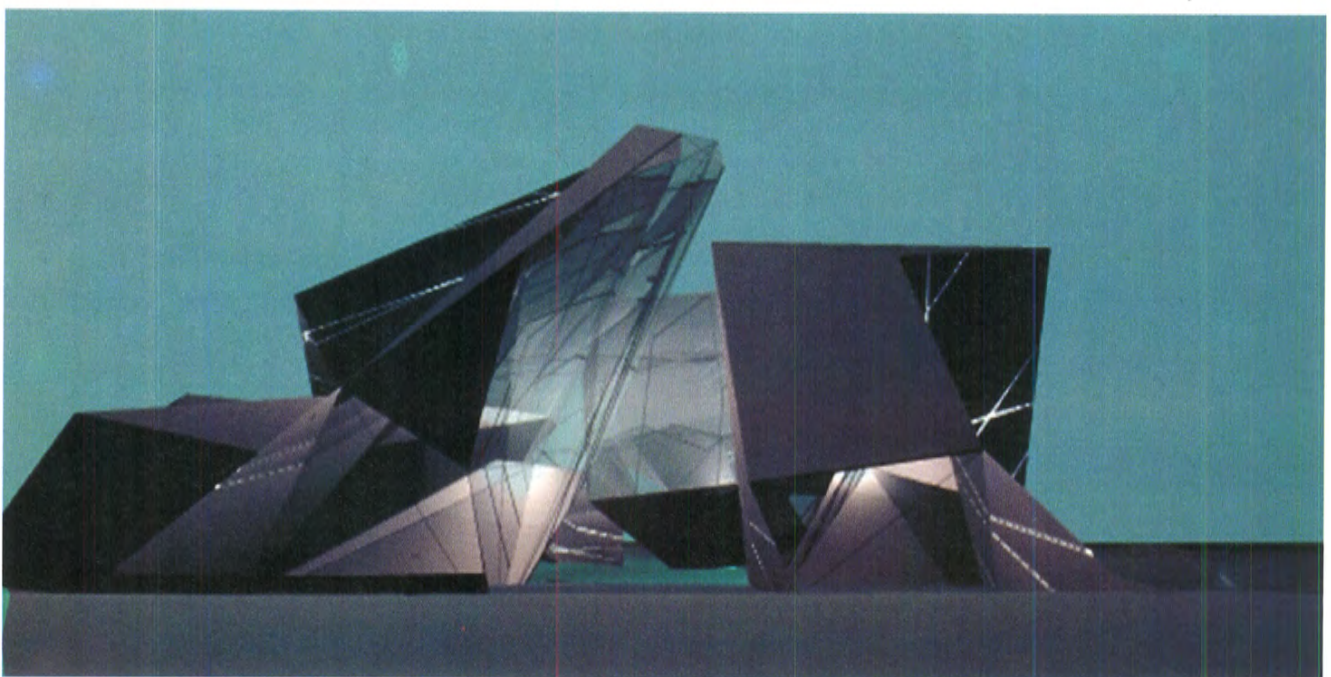
D10



D11



D12



Una chiesa per il Duemila a Roma

Eisenman Architects

La chiesa nell'era informatica

Il concetto fondante di chiesa fu l'*ecclesia*, la comunità cristiana, che non aveva bisogno di spazi o edifici prestabiliti per proclamare la propria fede: era la gente la sua architettura. Col passare dei secoli la struttura ecclesiastica divenne praticamente un sostituto del Paradiso, cui accedere la domenica e le altre feste comandate. Il pellegrinaggio e la sua chiesa hanno un ruolo particolare nella storia dell'evoluzione del luogo ecclesiastico, in un'ottica funzionale ancora più complessa.

Il pellegrino si rendeva conto che le sue invocazioni non sarebbero state esaudite né durante la sua vita quotidiana né nell'ambito della chiesa locale e sentiva che c'era bisogno di qualcosa di più, di un che di "lontano". Il rimedio era il rito del pellegrinaggio, che conciliava la "lontananza reale" con le "gioie della vicinanza". Il pellegrinaggio fungeva così da terapia "spaziale": infatti, l'idea della distanza simboleggiava bisogni insoddisfatti e il pellegrinaggio esprimeva la voglia di intimità. Molte chiese meta di pellegrinaggi incarnavano l'effetto architettonico di questi desideri e circostanze al rovescio, in quanto acuiscono il senso di desiderio e di soddisfazione replicando il pellegrinaggio in versione ridotta, cioè all'interno del corpo architettonico dell'edificio chiesa.

Ai nostri giorni, i viaggi aerei e i mezzi di comunicazione hanno drasticamente ridotto le distanze insite nei pellegrinaggi e tutti possono accedervi. Ma, come per il passato, è la chiesa a dover fornire al pellegrino la possibilità di sperimentare distanza e vicinanza. Ecco perché il nome della nostra chiesa assurge a simbolo di vicinanza e distanza, due percorsi diversi. Di conseguenza, la navata vera e propria si sdoppia per così dire in due navate laterali e ciascuna di esse consente il passaggio come in uno spazio peregrinante di comunione. Questi due passaggi, ai lati dello spazio centrale senza tetto, sono chiusi, accrescendo così il contrasto tra luce e ombra, spazio e massa, così esprimendo il lontano mistero del sacramento. La chiesa diventa quindi elemento che in sé racchiude due percorsi: quello secolare e quello ecclesiastico, attraverso lo spazio della comunione. La messa quotidiana si celebra nella cappella, la messa domenicale in una delle due navate laterali e la messa delle feste comandate in tutte e tre le zone, attraverso i media.

Le reliquie si trovano in una teca al centro del passaggio senza tetto. Nella maggior parte delle chiese meta di pellegrinaggi, i reliquiari erano o del tutto nascosti alla vista o visibili solo attraverso delle finestrelle. La superficie opaca accresce la consapevolezza

dell'estrema irraggiungibilità (in questa vita) del santo, per toccare le reliquie del quale il pellegrino ha compiuto un viaggio così lungo. Questa tensione tra distanza e prossimità, accuratamente mantenuta, assicura l'esperienza della *praesentia*, la presenza fisica del sacro, percepita come ricompensa spirituale finale.

La chiesa diventa l'equivalente terreno del paradiso, con lo scopo non tanto di creare uno spazio quanto di far nascere la sensazione di uno spazio ancora più grande. Tutto è misterioso e seminascosto, eppure tutto è svelato: la chiesa con le sue attuali contraddizioni tra mistero e chiarezza, spazio e massa.

La chiesa centro della comunità

La chiesa ha due componenti: lo spazio eucaristico e lo spazio della comunità. Qui la navata della chiesa si espande fino al centro per consentire il passaggio della comunità attraverso l'edificio e al suo interno. La nuova navata è uno spazio comunitario aperto verso l'esterno – simile in questo allo spazio centrale della chiesa per pellegrini di San Menas vicino Alexandria – e collega fra loro il centro della comunità, la sala per le conferenze, le aule e una cappellina.

La chiesa mezzo di comunicazione

Nel Medioevo e nel periodo delle cattedrali gotiche, la chiesa fungeva da tramite tra il celebrante e i fedeli, che non capivano il latino della messa, ma l'iconografia della chiesa, le sue cappelle, le sculture, gli intarsi, gli arazzi e i quadri trasmettono il significato della messa alla gente comune. In quel periodo, l'architettura ecclesiastica era un potente mezzo di comunicazione.

Oggi, ci si sta spostando da un mondo in cui la tecnologia e i suoi meccanismi erano il tramite ad un mondo in cui l'informazione sta diventando il nuovo tramite tra Dio, l'uomo e la natura. Non possiamo più ignorare il mutamento, ma dobbiamo venire a patti con esso. Come si muove la Chiesa nell'ambito dell'informazione per trasmettere il proprio messaggio religioso? Il presente progetto riflette questo mutamento culturale e il suo effetto sull'architettura ecclesiastica, in particolare l'architettura di questa chiesa per pellegrini – in questo luogo, in questo momento e per questa particolare funzione.

Così come le finestre istoriate delle cattedrali gotiche erano una forma primaria di mezzo di comunicazione, la nostra chiesa introduce una forma contemporanea di "vetto istoriato", una parete-media in ciascuna navata laterale visibile sia dallo spazio centrale esterno che da ciascuna navata laterale. La parete-media consente l'ingresso sia della luce che dei media nel corpo dell'edificio e permette a tutti di assistere ai sacramenti nei

giorni di particolare affollamento delle funzioni. Questa parete si compone di pannelli a cristalli liquidi che ricordano l'iconografia della chiesa.

La chiesa come iconografia

Che aspetto ha una chiesa oggi? O, meglio, che aspetto ha l'architettura oggi? In un certo senso l'architettura avrà sempre l'aspetto di architettura: gli edifici devono stare in piedi, devono riparare e racchiudere, devono rappresentare le funzioni per cui sono stati fatti. È però vero che oggi la rappresentazione dell'opposizione alle forze della natura non ha più lo stesso potere iconico che aveva qualche secolo fa. Il dialogo tra uomo e natura non è più fondamentale in una iconografia architettonica significativa. Oggi il linguaggio per immagini dei media è molto efficace e più adattabile di quello architettonico. Per tenere alto il suo valore culturale, sociale e morale di fronte ai media, l'architettura non può più fare affidamento solo sul suo linguaggio per immagini, sulla sua iconografia. Qual è allora la funzione iconica dell'architettura e in particolare la funzione iconica di una chiesa cattolica? Per dirla in breve, la chiesa deve diventare una diversa forma di media.

L'iconografia di questa chiesa si basa su due concetti paralleli: prima di tutto la vicinanza e la distanza insite nell'idea stessa di pellegrinaggio e di media e, in secondo luogo, il nuovo rapporto tra l'uomo, Dio e la natura.

Questo progetto utilizza un aspetto della natura per simboleggiare una condizione intermedia, "tra" vicinanza/distanza della chiesa per pellegrini.

La più esatta condizione di "tra" in natura, è quella del cristallo liquido, cioè una sospensione tra il cristallo statico e lo stato del liquido di sospensione. Gli schemi che seguono mostrano anche in che modo la chiesa è letteralmente spuntata dal suolo secondo l'ordine molecolare di un cristallo e rappresentano la graduale alterazione di una fase originale come cristallo fino ad uno stato nematico, cioè una fase intermedia dell'ordine molecolare prima che raggiunga lo stadio isotropico o liquido.

I diagrammi rappresentano anche un altro aspetto del cristallo liquido, cioè gli strati multipli e le sovrapposizioni, viste come deformazioni di parecchi strati diversi. Sono tutti presenti nella forma dell'edificio in continua evoluzione e nel paesaggio. L'iconografia è chiara, la forma della chiesa si sviluppa sorgendo dal terreno, innalzandosi da una realtà palpabile fino al cielo e all'infinito.

La chiesa in quanto tale diventa il tramite tra la natura e Dio, tra il fisico e l'infinito.

Questo è quindi il percorso iconografico della nuova chiesa per pellegrini – la chiesa come modello del nuovo rapporto tra l'uomo, Dio e la natura alla fine del millennio.

Una chiesa per il Duemila a Roma

Progetto: Eisenman Architects

Responsabile del progetto: Peter Eisenman

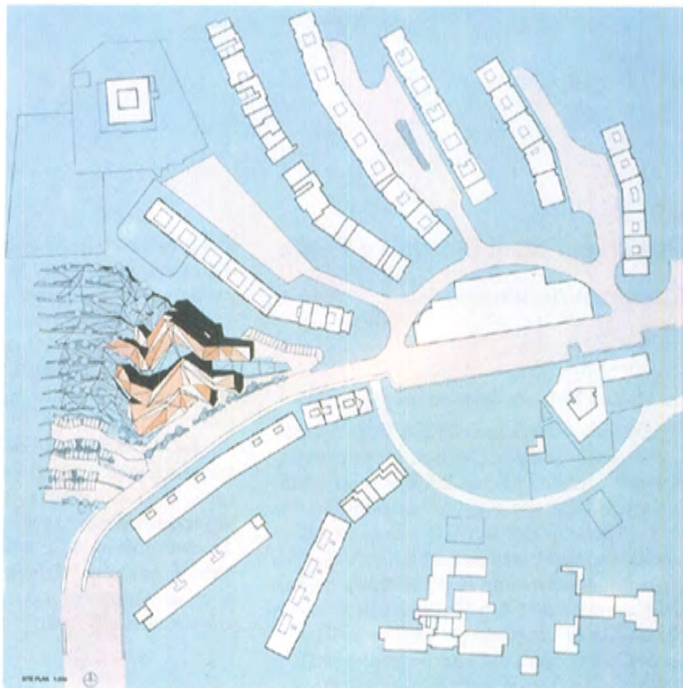
Contitolare: Richard Rosson

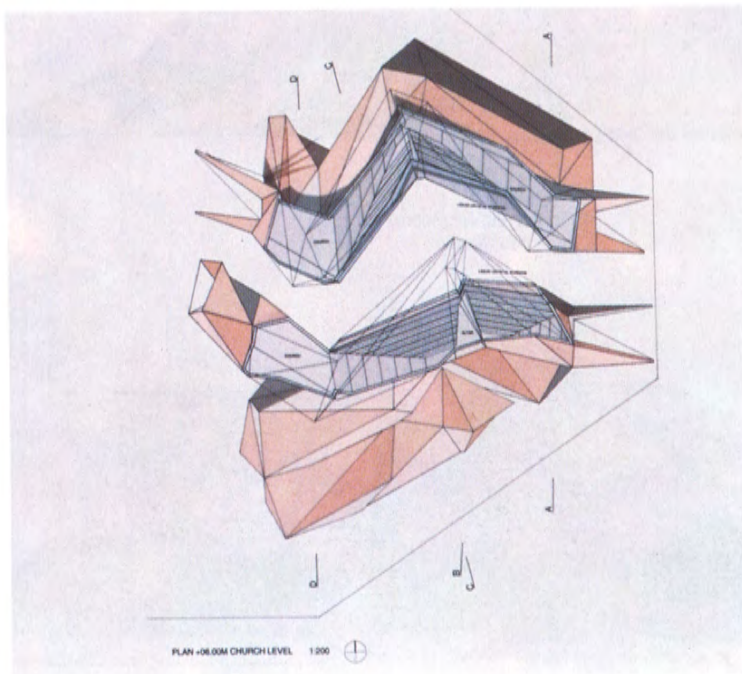
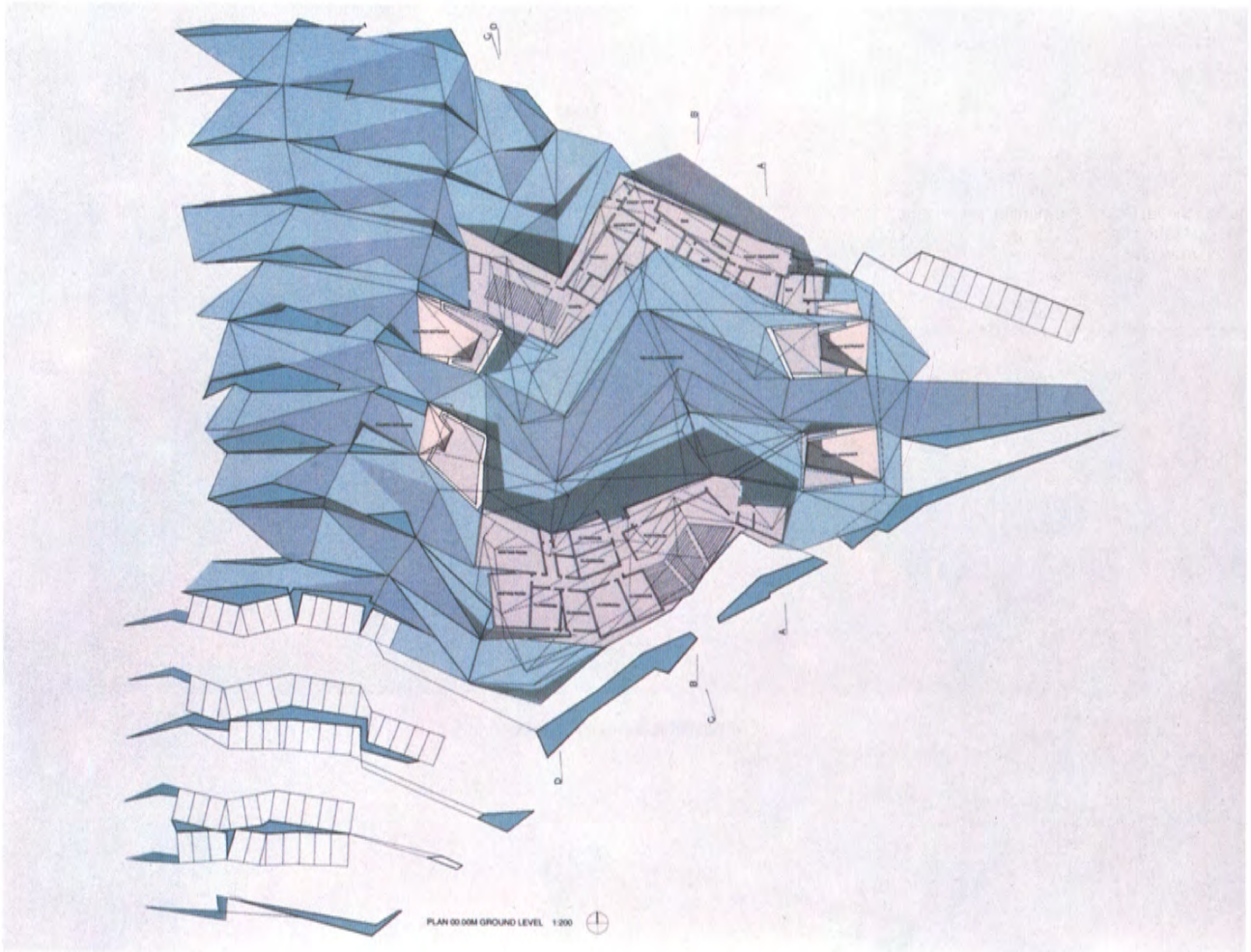
Architetti progettisti: Sergio Bregante, Diana Ibrahim

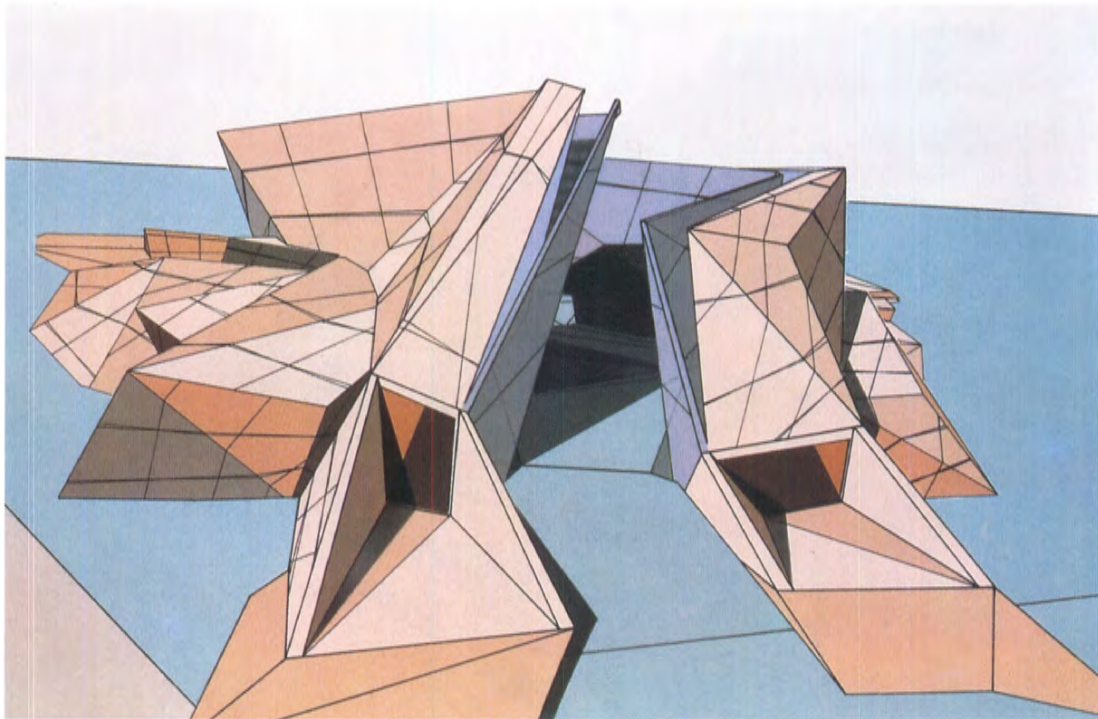
Collaboratori: Massimiliano Bosio, Stanislas Dorin, Lars Filmann, Jean-Cedric de Foy, Matthias Hollwich, Yasmin Nicoucar, Elisa Rosana Orlanski, Boris Paschotta, Celine Parmentier, Maria-Rita Perbellini, Matteo Pericoli, Christian Pongratz, Olaf Schmidt, Susanne Sturm, Bettina Stolling, Martin Ulliana, Selim Vural, Ian Weisse

Fotografie del modello: Dick Franck Studio

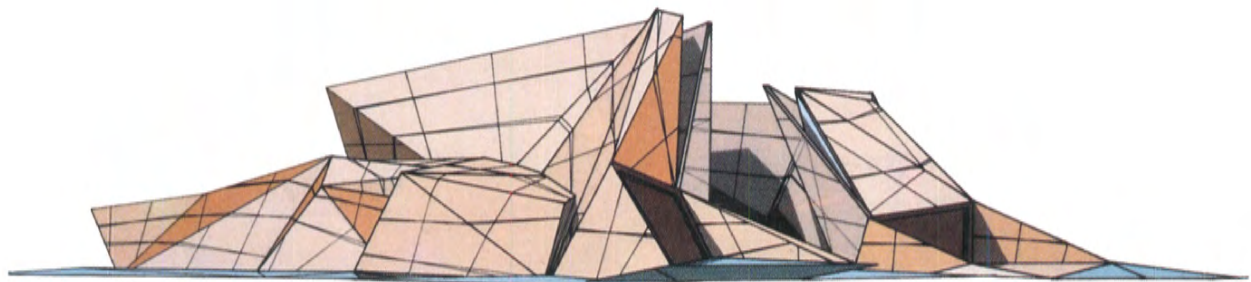
Realizzazione al computer: Ingeborg Rocker



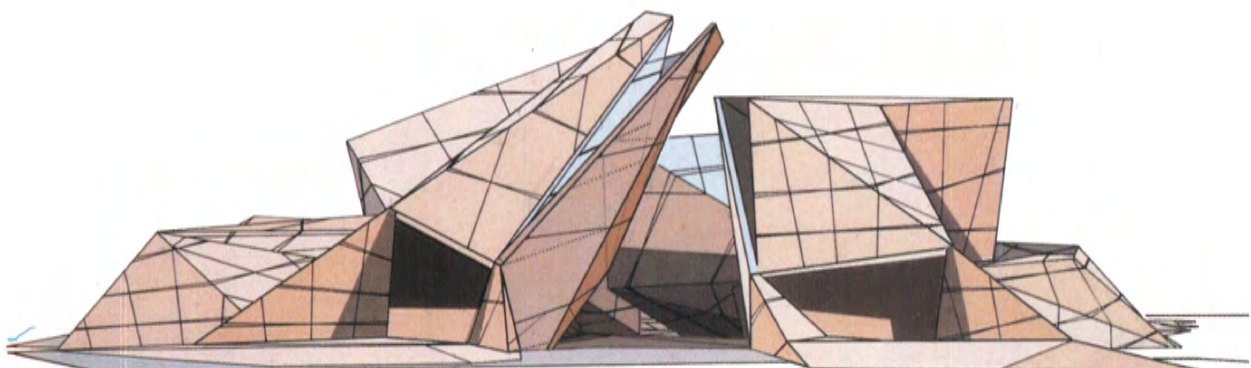


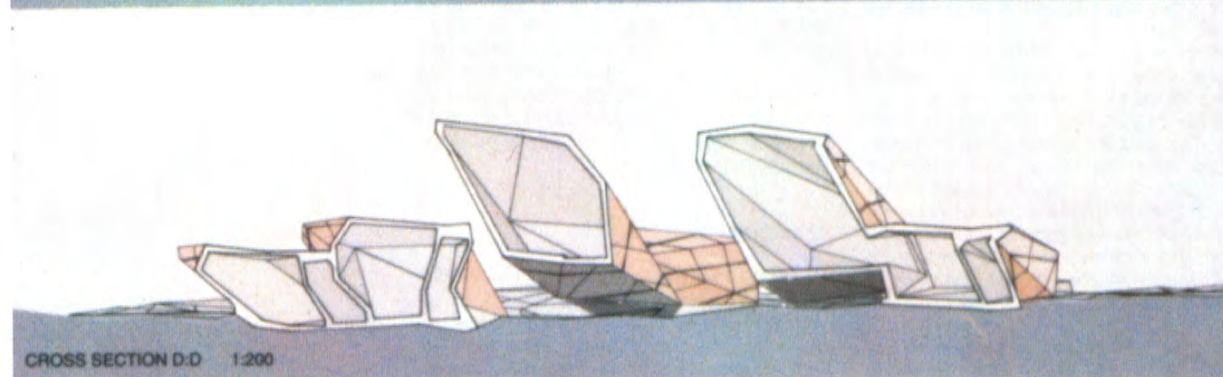
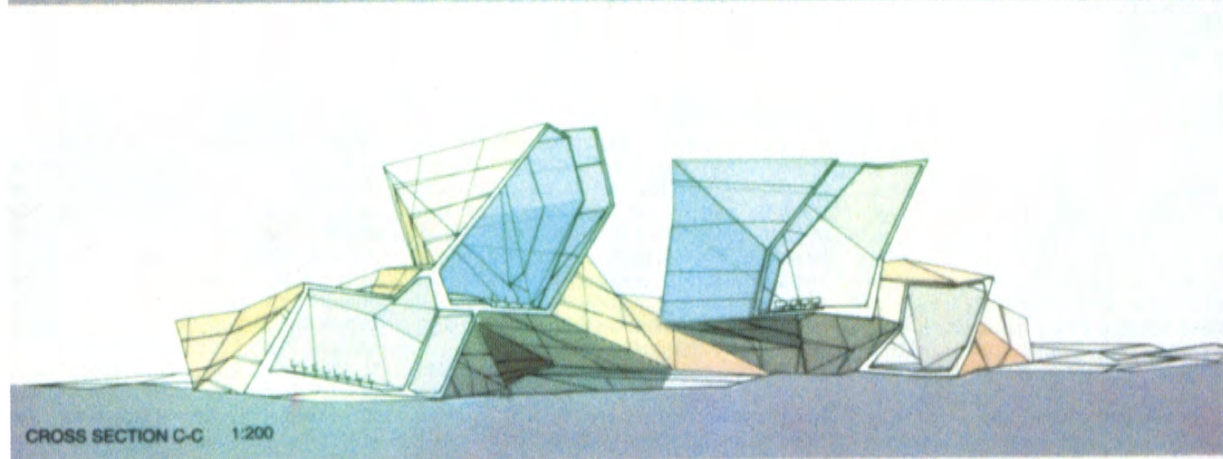
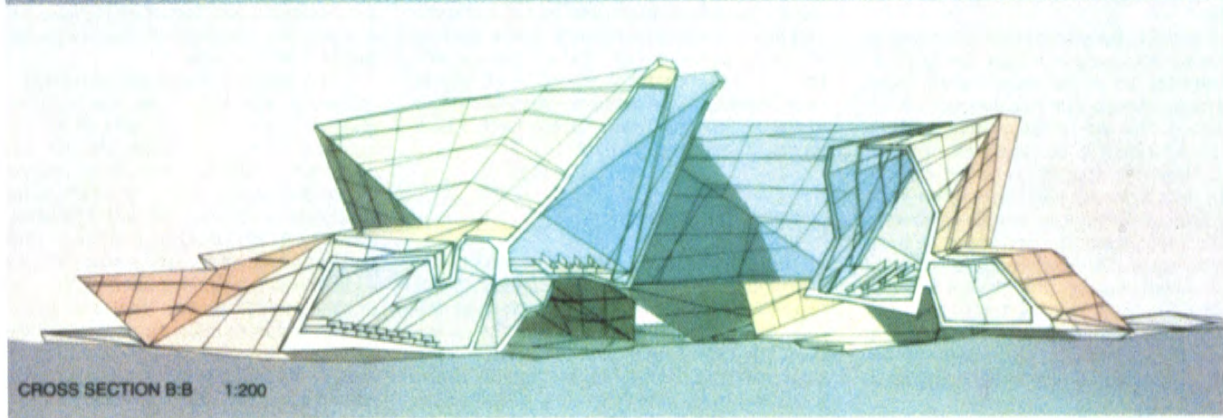
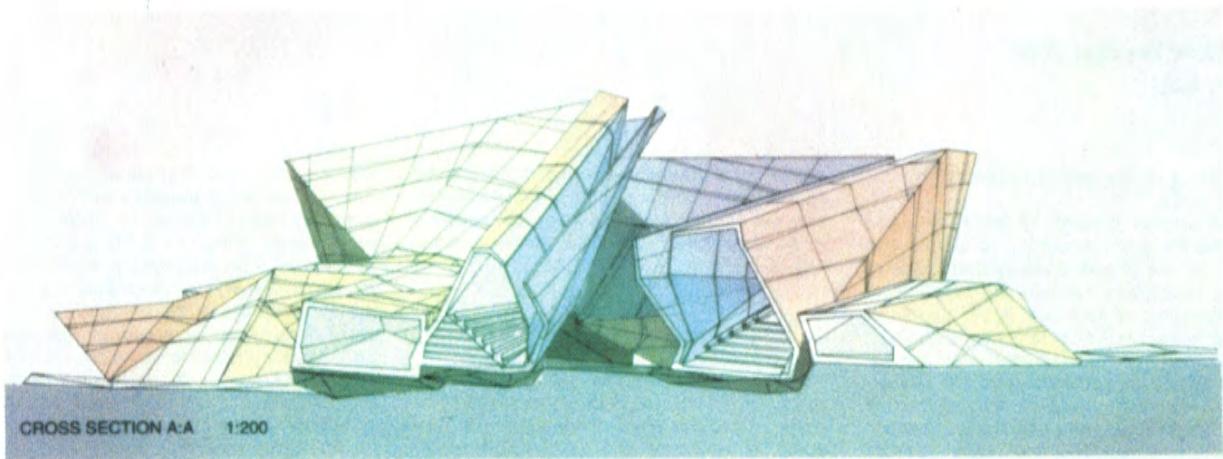


Prospettiva sul vuoto centrale



Prospetti sud est (sopra)
ed est (sotto)





Church of the Year 2000 Rome, Italy

The church in the age of information

The original concept of the church was the *ecclesia*, the community of Christ. The church did not require a prescribed space or building to proclaim the faith: the people were its architecture. It was only in the course of centuries that church structures became, in effect, surrogate heavens that could be entered on Sundays and feast days. The pilgrimage and its church occupy a special place in the history of the development of ecclesiastical place, serving yet another, more complex function.

The pilgrim recognized that what she or he had wished for was not to be had in either their everyday life or the local church; there was something more that was needed, something distant. The rite of the pilgrimage functioned as a remedy, to conciliate the "facts of distance" with the "joys of proximity." The pilgrimage was a therapy through space. The idea of distance symbolized needs which were unsatisfied; the pilgrimage expressed a yearning for intimacy. The architectural effect of these inverted desires and conditions was found in many pilgrimage churches. These churches sharpened the sense of desire and fulfillment by playing out the process of the pilgrimage in miniature, within the body of the church itself.

Today, air travel and media have collapsed the distance of the pilgrimage and created universal access to its experience. Again, as in the past, the church itself must provide the pilgrim's experience of distance and proximity. The name of our church becomes symbolic of proximity and distance, two routes. Therefore the actual nave of the church becomes, as it were, two side aisles, each providing passage as in a pilgrimage space of communion. These two passages, on either side of the roofless central space, are enclosed, heightening the contrasts of light and shadow, space and mass to express the distant mystery of the sacrament. Thus the church becomes two routes, one, the secular route, the other, the ecclesiastical route through the space of communion. The mass is celebrated in the chapel for daily mass, and in one of the two side aisles for Sunday mass, and in all three areas via media for feast days.

The relics are kept under the shrine in the center of the roofless shrine. The shrines of most pilgrimage churches were either totally hidden or glimpsed through narrow apertures. The opacity of the surface heightens the awareness of the ultimate unattainability (in this life) of the saint whose relic the pilgrim has traveled so far to touch. This carefully maintained tension between distance and proximity ensures the experience of *praesentia*, the physical presence of the holy, perceived as the ultimate spiritual reward.

The church becomes an earthly analogue to heaven. Its aim is not so much to create

space as to create the feeling of still greater space. Everything is mysterious and half-hidden, yet everything is revealed; the church in its contemporary contradictions between mystery and clarity, space and mass.

The Church as Community Center

The church has two components, the space of communion and the space of community. Here the nave of the church is split down the center to allow for the passage of the community through and into the church. The new nave is a community space open to the outside (similar to the roofless central space of the pilgrimage church of St. Menas near Alexandria). It also provides connection to the community center, auditorium, classrooms, and a small chapel.

The Church as Media

In the Middle Ages and the period of the Gothic cathedrals, the church mediated between the celebrant of the mass and the congregant. The congregants did not understand the Latin language of the mass, but the iconography of the church, its chapels, sculptures, carvings, tapestries, and paintings related the religious significance of the mass to the people. At this time, church architecture was a strong media.

Today, we are experiencing a cultural shift from a world in which technology and its mechanisms were the mediators to one in which information is becoming the new mediator between God, man, and nature. We can no longer ignore the change but must come to terms with it. How does the church sort through this information to relay its religious message? This project reflects this cultural shift and the effect it has on the architecture of the church, and in particular the architecture of this pilgrimage church at this place, at this time, for this particular function.

As the stained glass in the Gothic cathedrals was a major form of media, our church introduces a contemporary form of "stained glass," a media wall in each side aisle which can be seen from both the central outdoor space and each side aisle. The media wall allows for both light and media to penetrate the body of the church, and allows for everyone to witness the sacraments during days of large assembly. The media wall is made up of panels of liquid crystals which lead us to the iconography of the church.

The Church as Icon

What does a church look like today? Perhaps the better question is, what does architecture look like today? In one sense, architecture will always look like architecture. Buildings must stand up, they must shelter

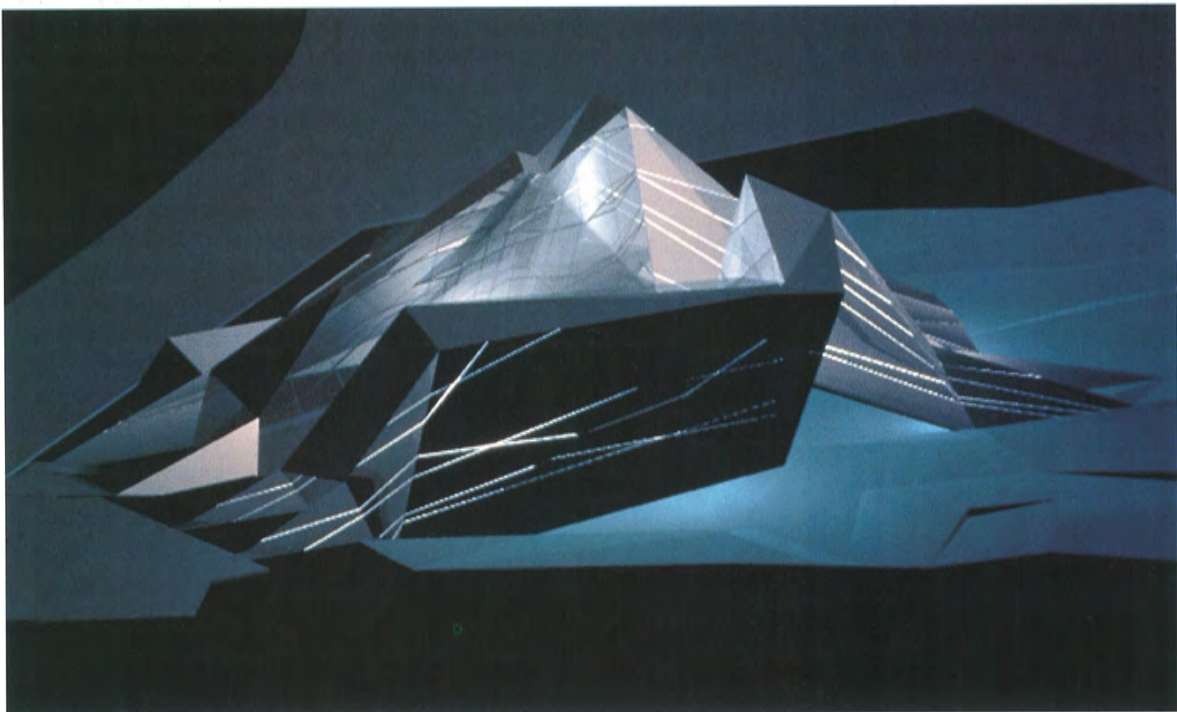
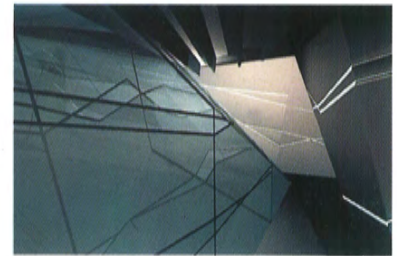
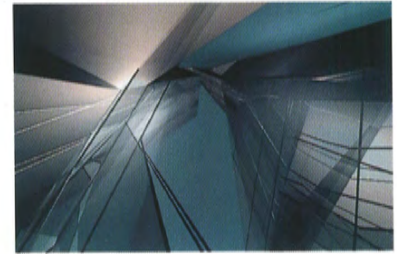
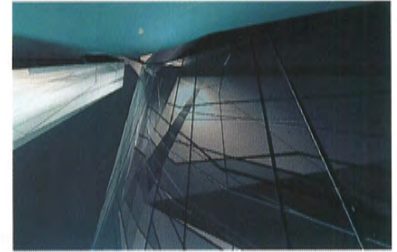
and enclose, and they must represent this function. But today the representation of withstanding natural forces no longer has the same iconic power as it did a few hundred years ago. The man/nature dialogue is no longer central to any relevant iconography for architecture. Today the imagery of media is more expressive, more changeable, than architecture can be. To maintain its cultural, social, and moral value in the face of media, architecture can no longer rely on its imagery, its iconicity, alone. What then is the iconic function of architecture and in particular the iconic function of a Catholic church? In short, the church itself must become a different form of media.

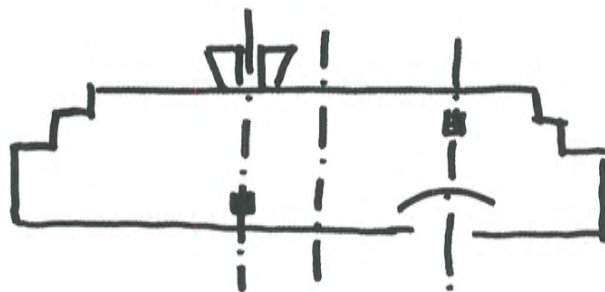
The iconography of this church is based on two parallel ideas: one, the proximity and distance inherent in the idea of the pilgrimage and the idea of media; and two, the new relationship between man, God, and nature.

In this project a form of nature is used to symbolize a condition between proximity and distance of the pilgrimage church. The most precise condition of between in nature is the condition of the liquid crystal, which is a state of suspension between the static crystal and the flowing liquid state. The following diagrams also show how the forms of the church grow literally out of the ground of the molecular order of a crystal. They represent the gradual distortion of an original crystal phase to a nematic state, which is a between phase in the molecular order before it reaches the isotropic or liquid phase.

The diagrams also represent another aspect of the liquid crystal, that of multiple layers and overlaps. These are seen as the deformations of several different layers. These are all present in the evolving form of the building and the landscape. The iconography is clear. The form of the church evolves out of the ground, out of palpable reality toward heaven and the infinite. The church as such becomes the mediator between nature and God, between the physical and the infinite.

This then is the iconographic derivation of the new pilgrimage church. The church as a model for the new relationships between man, God, and nature at the end of the millennium.





Centro Accademico Harold M. Nestor a Columbus, Ohio

Robert Livesey per NBBJ

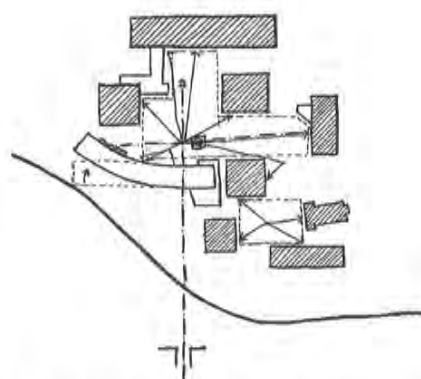
In quanto ingresso al campus cittadino, questa struttura di riferimento abbellisce garbatamente l'esperienza collegiale. Persiane, finestre e archi si fondono allineandosi lungo un'ampia curva. Un vasto assortimento di materiali unisce questi elementi asimmetrici, integrando il Centro Accademico nella cittadella universitaria già esistente e permettendogli al contempo di mantenere la propria distinta personalità.

Nella sua valenza di insieme barocco di elementi numerici, materiali, architettonici e programmatici, l'edificio tenta di risolvere le energie conflittuali relative ad un centro accademico urbano, senza per questo ridurle in una, per quanto raffinata, sottomissione. Nel suo essere sia contenitore che oggetto, esso rappresenta la situazione urbana americana. Situato al limite del centro urbano, esso funge sia da mura cittadina che cerca di addensare il tessuto urbano "rinnovato" (e "suburbanizzato"), che da indicatore (tablettone o antico manufatto) della comunità accademica che vi si trova oltre. È uno dei centri della cittadella universitaria, ma anche il passaggio obbligato tra civili e togati universitari. L'edificio si affaccia alla città con una "grand facade" mentre - rivolto a studenti e al campus in generale - si presenta in una veste più informale e scherzosa. La massa dell'edificio è una curva non ideale che lega il "tassello" del campus al restante contesto urbano mediante un passaggio figurale.

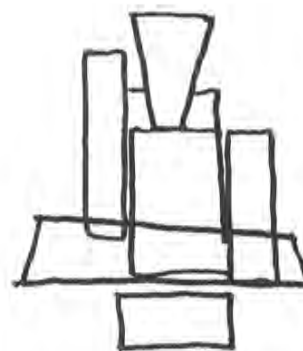
La costruzione contiene un centro per seminari, alcune sale, un'aula per le rappresentazioni, classi più o meno grandi, dei laboratori e gli uffici della facoltà. La sezione si presenta come un rompicapo cinese. Il vetro bombato, così come gli archi, il complesso teatrale, la rampa elicoidale e le trombe "sculptate" degli ascensori esprimono le "forze brute" che operano all'interno dell'edificio. Tuttavia, la coreografia degli elementi architettonici trova la sua massima espressione nella vetrata; proporzionata alla facciata sud, prima divisa e poi moltiplicata per quattro, denudata, privata dei montanti, perforata, piegata e in ultimo stesa orizzontalmente a riposo. Il materiale primario utilizzato per i muri esterni è mattone beige con sfumature ruggine, comune a tutto il campus. Tuttavia, esso viene rinforzato da montanti nel prospetto sud e potenziato altrove con del mattone rosso modellato, del granito nero levigato e del metallo ondulato. L'ordine numerico è in costante mutamento. L'edificio è

composto allo stesso tempo da 10, 12 e 14 campate. La curva scardina i pezzi dal loro allineamento. Le persiane seguono un ordine diverso da quello degli archi inferiori; i vetri sono a risega; la struttura diagonale dei montanti fa sì che questi si incastrino l'un l'altro: la campata strutturale è a sei moduli, ma il modello del pavimento è a quattro. La corrispondenza è sempre un avvenimento.

Di regola, le aule andrebbero utilizzate per realizzare un edificio armonizzato. Dato che il campus esistente è inespressemente anni '60, una specie di architettura ad uniforme carceraria, il nuovo edificio si caratterizza per un rapporto più complesso con il suo contesto. Con la creazione di una seconda corte quadrangolare e con l'aggiunta di una sala per gli studenti alla fine del rudimentale asse amministrativo, trova compimento il doppio precetto di elaborazione ed opposizione. La partita è giocata moltiplicando i centri, capovolgendo le parti e spaziando all'interno della tavolozza dei materiali disponibili. Ne deve risultare un edificio comodamente inserito nel suo ambiente, ma in niente e per niente limitato da esso.



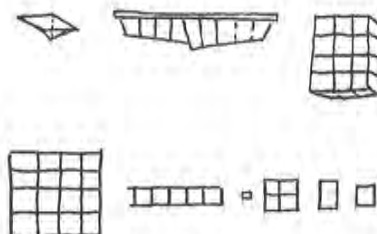
Schema della zona che illustra il collegamento con la città, il nuovo cortile e l'equidistanza degli ingressi degli edifici verso l'entrata del campus



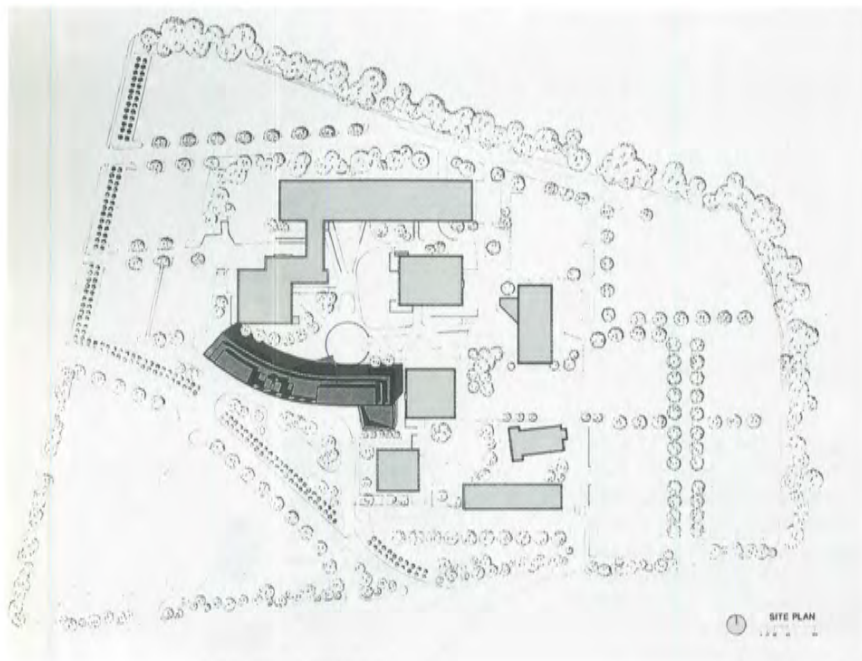
Sezione tipo rompicapo cinese

Harold M. Nestor Academic Center (Centro Accademico Harold M. Nestor)

Progettista: Robert Livesey per NBBJ
Gruppo di progettisti: Eric Lagerberg, Jim Shirtzinger, Jim Lehnert, Rudi Widjaja, Bill Wagner, Der-An Van
Partner coinvolto: Friedl Bohm
Capo progettista: Jack Pettit
Architetto progettista: Dimitrios Smirniotopoulos
Architetti associati: Spencer and Spencer, Inc.
Impresa di ingegneri strutturalisti: Paul J. Ford and Co.
Impresa di ingegneri meccanici: Heapy Engineering
Impresa di ingegneri civili: Korda/Nemeth Engineering, Inc.
Fotografi: Timothy Hursley, Steve Elbert
Committente: Columbus State Community College
Impresa edile: Sherman R. Smoot Company
Periodo di costruzione: Gennaio 1992 / Marzo 1993
Costi stimati: \$ 14.000.000
Costi effettivi: \$ 14.000.000



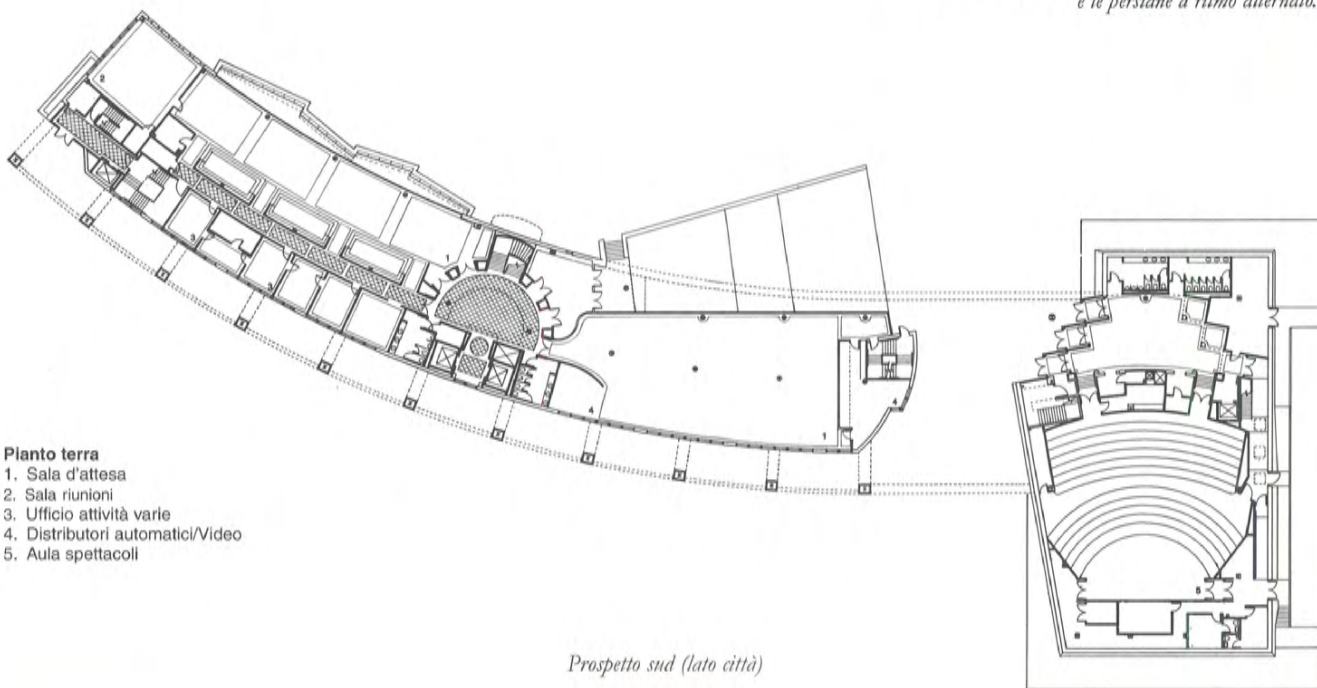
La storia delle finestre



*Planimetria del Campus;
il nuovo edificio funge da ingresso
alla cittadella universitaria
e da elemento
perimetrale della corte interna*

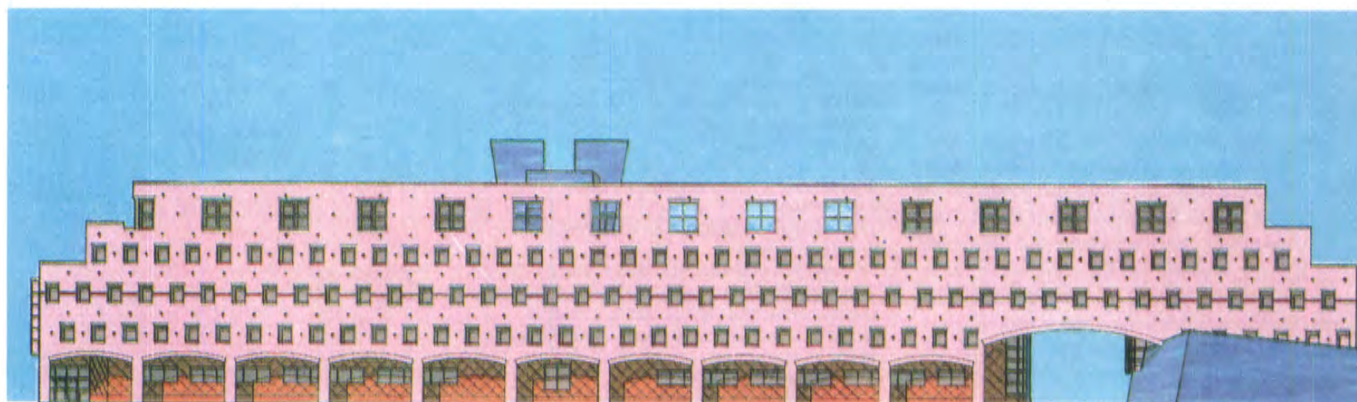


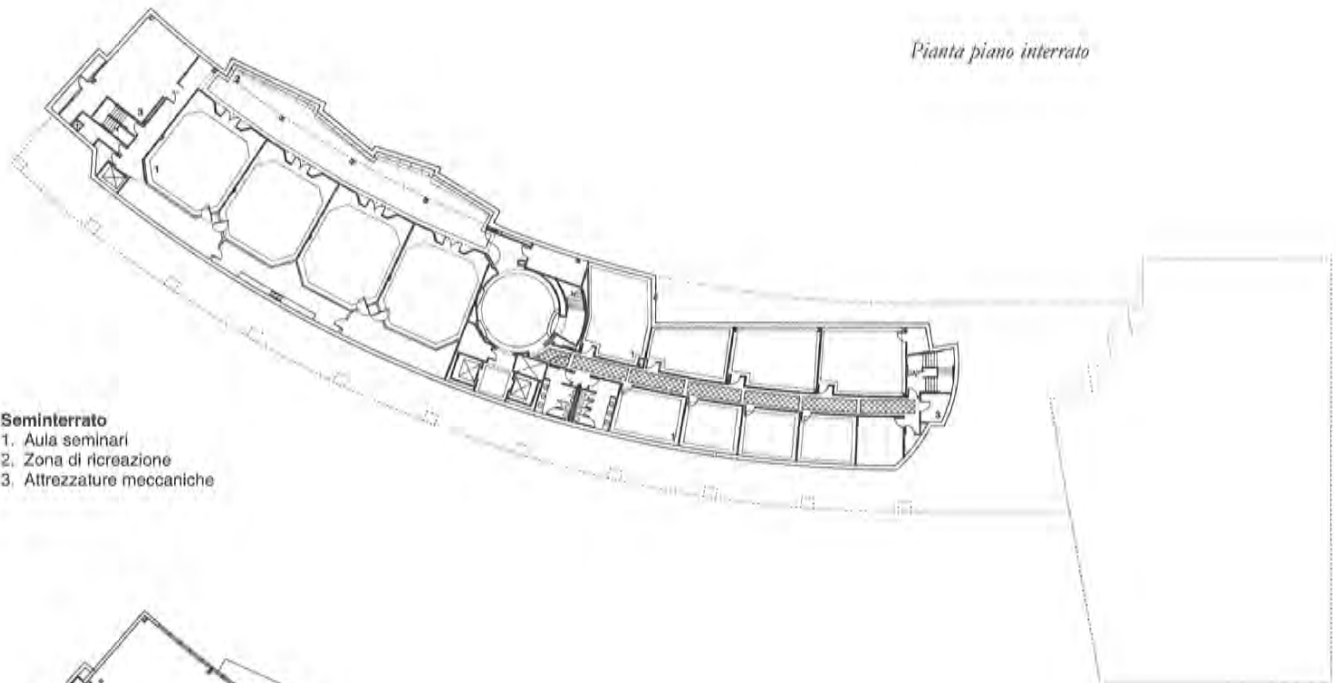
*Particolare della facciata sud con i vetri a risega
e le persiane a ritmo alternato.*



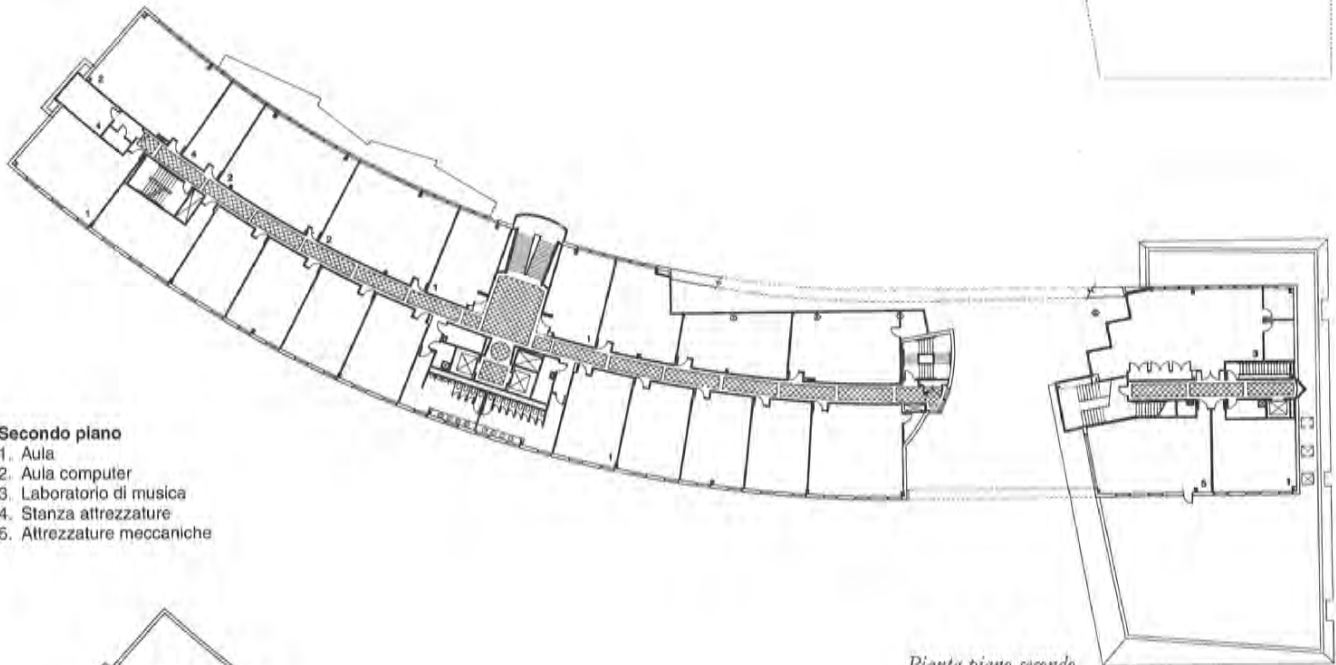
- Planto terra**
1. Sala d'attesa
 2. Sala riunioni
 3. Ufficio attività varie
 4. Distributori automatici/Video
 5. Aula spettacoli

Prospetto sud (lato città)

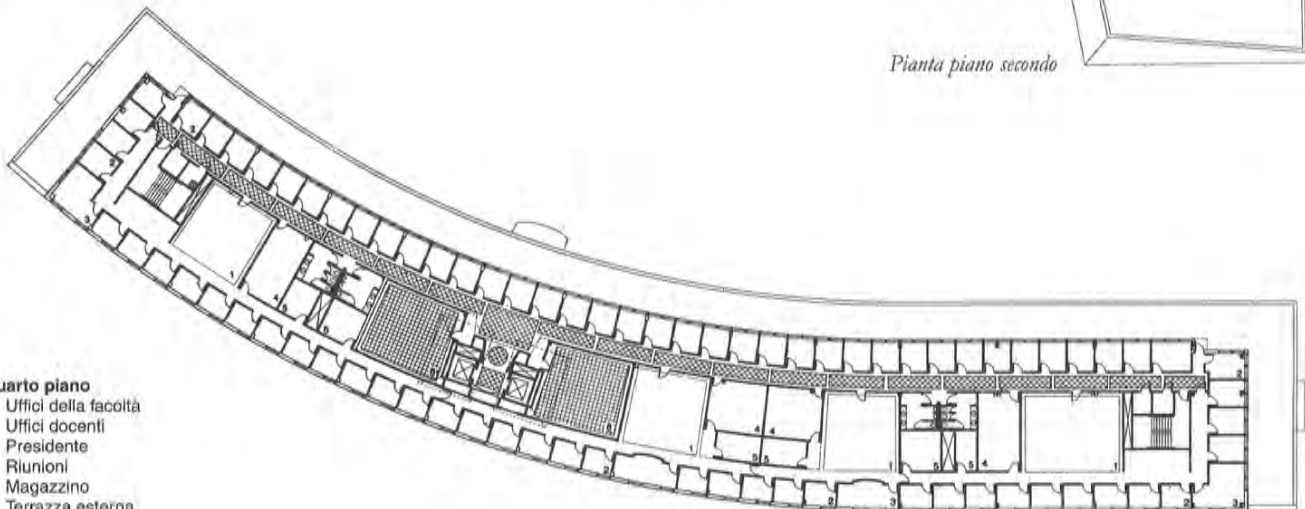


Pianta piano interrato**Seminterrato**

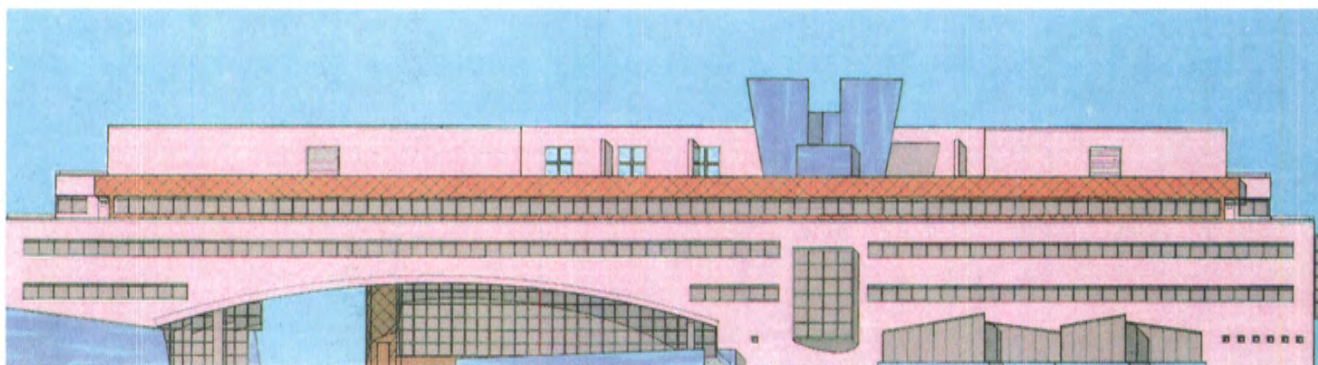
1. Aula seminari
2. Zona di ricreazione
3. Attrezzature meccaniche

**Secondo piano**

1. Aula
2. Aula computer
3. Laboratorio di musica
4. Stanza attrezzature
5. Attrezzature meccaniche

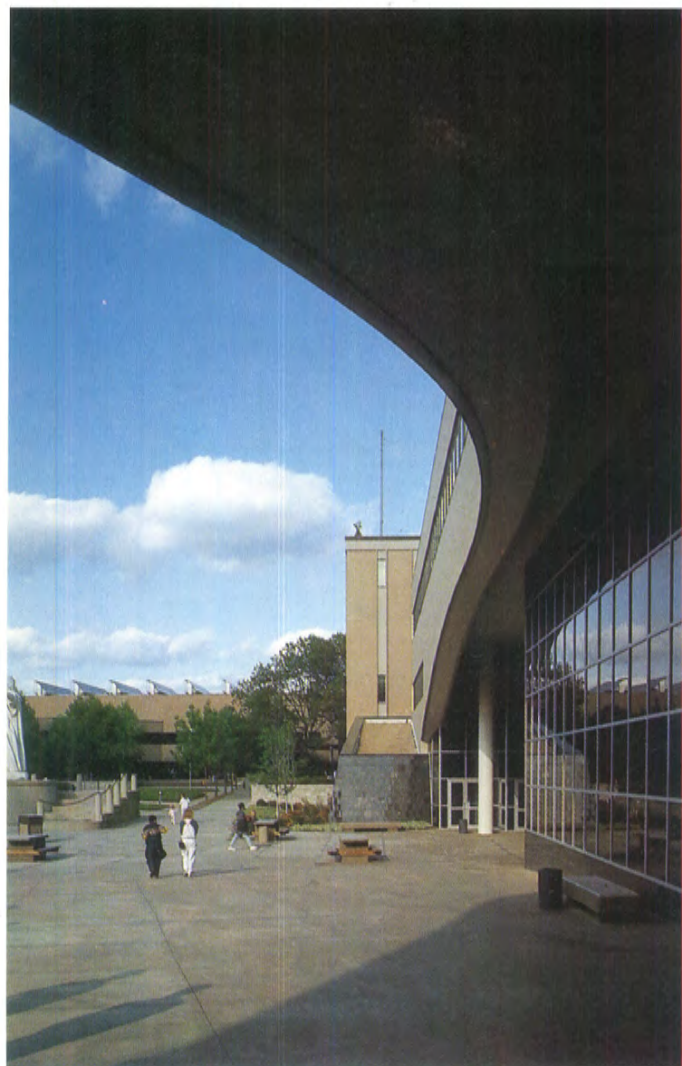
Pianta piano secondo**Quarto piano**

1. Uffici della facoltà
2. Uffici docenti
3. Presidente
4. Riunioni
5. Magazzino
6. Terrazza esterna



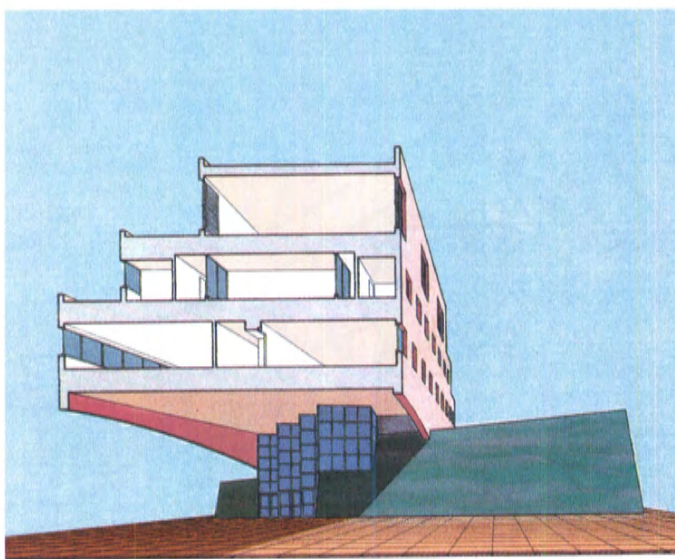
Prospetto nord (verso il campus)

Veduta dall'ingresso dell'edificio all'entrata nel campus



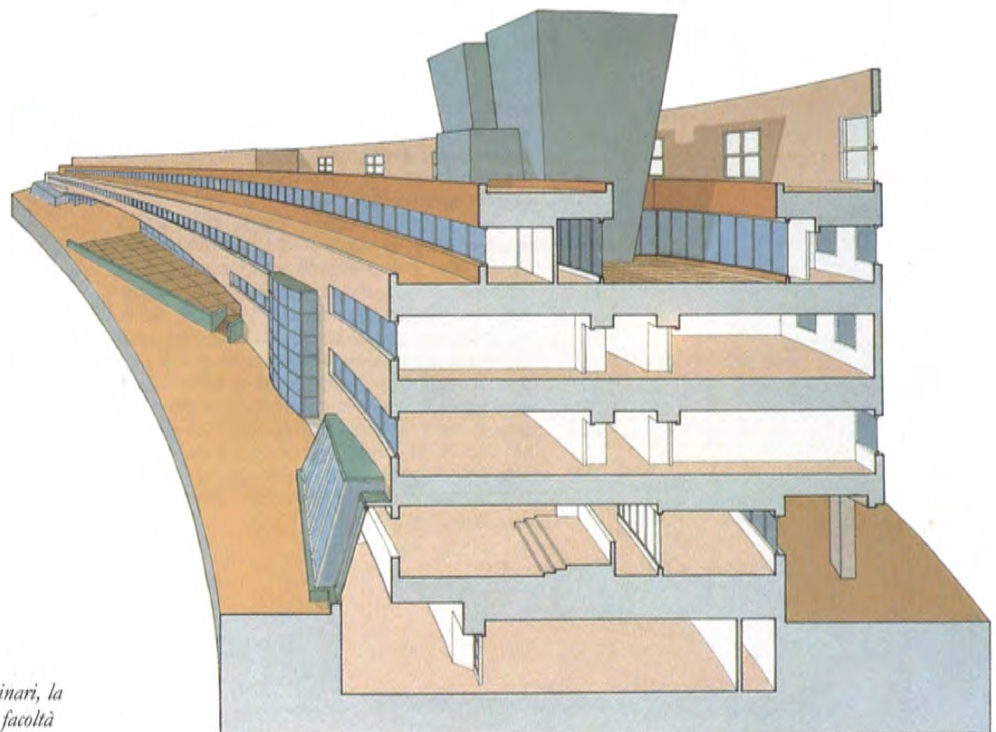
*Ingresso aula delle
rappresentazioni*

*Sezione dell'ingresso
al campus*





Veduta lungo il prospetto nord da "Crushed Windows" fino a "Graphic Arch"



Sezione dell'edificio con il centro per i seminari, la sala per gli studenti le aule e i cortili della facoltà



Varco sotto "Crushed Windows" al piano inferiore

**Harold M. Nestor Hall
Columbus State Community College
Columbus, Ohio, USA**

As a B(a)roque ensemble of numerical, material, architectural and programmatic elements, the building attempts to resolve the conflicting energies bearing on an urban academic center without taming them into genteel submission. It represents the American urban situation by being both infill and object. At the edge of the downtown, it is both a city wall trying to densify an urban "renewed" (suburbanized) city and an announcement (billboard or ancient artifact) of the academic community beyond. It is a center of campus and a gateway between town and gown. To the city the building presents a "grand" facade, for the campus and students it is more informal and playful. The massing of the building is a non-ideal curve which sutures the overall campus grain to the urban context with a figural gateway.

The building contains a seminar center, lounges, a performance classroom, large and small classrooms, laboratories, and faculty offices. The section is a Chinese puzzle. The sculptured elevator shafts, arches, theater mass, rotated ramp and bulging glass express the feral forces operating within the building. However, the choreography of the architectural elements is best articulated in the window: proportioned for the south facade, quartered and quadrupled, stripped, de-mullioned, punched, bent and finally laid horizontal to rest. The primary material for the outer walls is the iron spot beige brick used on campus. However, it is studded on the south elevation and elsewhere augmented with patterned red brick, polished black granite and corrugated metal. Numerical order is constantly changing. The building is at once 10, 12 and 14 bays. The curve has thrown the pieces out of alignment. The louvers have an order different than the arches below; the windows are offset; the diagonal pattern of the studs stitches them together; the structural bay is six modules, but the floor pattern is four. Correspondence always marks an event.

Normally, classrooms would be used to make a blend-in building. Because the existing campus is deadpan 60's, a type of prison garb architecture, the new building has a more complex relationship with its context. By forming a second academic quadrangle and ending the vestigial administrative axis with a student lounge, the double rules of elaboration and opposition are established. The game is played out in multiple centers and edge reversals and in the expansion of the material palette. The result is meant to be a building which is comfortable in its environment, but is in no way limited by it.

Topic: Harold M. Nestor Academic Center

Designer: Robert Livesey for NBBJ

Design Team: Eric Lagerberg, Jim Shirtzinger, Jim Lehnert, Rudi Widjaja, Bill Wagner, Der-An Van

Partner in Charge: Friedl Bohm

Project Manager: Jack Pettit

Project Architect: Dimitrios Smirniotopoulos

Associate Architects: Spencer and Spencer, Inc.

Structural Engineer: Paul J. Ford and Co.

Mechanical Engineer: Heapy Engineering

Civil Engineer: Korda/Nemeth Engineering, Inc.

Architectural Photography: Timothy Hursley, Steve Elbert

Customer: Columbus State Community College

Contractor: Sherman R. Smoot Company

Construction Period: January 1992 / March 1993

Estimated Cost: \$. 14,000,000.

Actual Cost: \$. 14,000,000.



Veduta interna dell'aula delle rappresentazioni

Veduta del cortile di facoltà



La speranza dell'antiutopia nel governo del territorio

Pierluigi Giordani
Maggioli Editore, Rimini, 1996
pp.132

La pratica del "nessun luogo" nella gestione del territorio.

L'utopia, in quanto alternativa ad un sistema di valori esistenti (di cui si propone il superamento) difficilmente può prestarsi ad un compromissorio confronto con la realtà, trovando un più appropriato contesto di verifica nel mondo dell'immaginario. Se il discorso viene trasferito nello specifico urbano e territoriale, il "difficile punto di contatto tra realtà e utopia", parafrasando Pierluigi Giordani, comporta inevitabilmente il conflitto del "non luogo" utopico con la realtà, la perdita del tradizionale rapporto tra "contenuti", economici, sociali, storici, culturali e città intesa come "forma" rappresentativa dei predetti contenuti.

L'autore manifesta interesse per tutte le situazioni storiche in cui, a diverso titolo, si è tentata una mediazione possibile fra utopia e realtà, senza rinunciare tuttavia alla impietosa critica di quelle esperienze nelle quali l'imposizione d'autorità dell'utopia al reale ha irrimediabilmente prodotto, nei fatti, una deformazione distopica. Le esperienze del "socialismo prescientifico" e le "città ideali" possono, nel merito, considerarsi invece esemplificazione di una compatibilità accettabile; raggiunta, nel primo caso, attraverso una dichiarata uscita dal corso della storia (e conseguente "vacanza" nei valori di "contenuto" del sistema), nel secondo attraverso una rappresentazione, non totalizzante, che deliberatamente rinuncia ai contenuti.

La ricerca del "luogo perfetto" fisico si rivela infatti in modo immediato nel progetto della città rinascimentale. Qui la matrice utopica, per definizione ostile al divenire della storia, persegue la fissità ed atemporalità della geo-metria nel disegno urbano. La città, in quanto proiezione delle ragioni dell'uno, il Principe, rispetto a quelle dei più, i sudditi, viene recepita quale aspetto parziale di una realtà indubbiamente più complessa. Al contrario la città fortezza, erede della città ideale, si



traduce in una utopia di "contenuti", in quanto espressione "fuori scala" di una "funzione difensiva" prevaricante rispetto all'uso che concretamente viene fatto dell'organismo urbano. Di conseguenza, venuta meno la finalità militare, la città si riduce a mero documento-monumento del proprio passato. Giordani riconosce nella riattualizzazione il rischio di una nuova "utopia dei contenuti" che può ridurre tali città a musei, a simulacri totalizzanti di una memoria che rischia di appannare la vitalità degli stessi centri.

La deformazione distopica, specie nella maturità dell'industriale, emerge allorché l'"alterità" del programma utopico tenta il confronto con il reale, visto nella sua dimensione mutevole. Il piano diventa lo strumento attraverso il quale viene praticato questo rischioso esercizio, momento consolatorio rispetto all'attualità attraverso la prefigurazione di un "quadro fisico" diverso. Tale previsione, per risultare credibile, ha bisogno della compresenza di tre fattori, che tuttavia vengono puntualmente sconfessati nello stesso istante in cui entrano in contatto col reale: la distanza temporale e l'"alterità", contraddette dalla dinamicità del quadro economico e sociale; la lunga durata, superata dalla rapidità di trasformazione dei valori; la presenza del soggetto individuale, al quale si sostituisce il pubblico quale unico referente delegato a gestire, nell'astrazione burocratica, l'applicazione del programma utopico al reale.

La realizzazione dell'utopia è inevitabilmente distopica e presenta declinazioni molto diverse; accomunate peraltro, dal XVIII secolo in poi, da una fiducia illimitata nella prospettiva del "progresso", vero e proprio paradigma epocale. Se l'800 si limita a promuovere soluzioni tecniche al caos

paleo industriale, di ben altra portata sono le istanze del "socialismo scientifico" e del "razionalismo". Il primo si fa portavoce di una "fissità" economico politica quale antidoto alla dinamica sociale implicita nella nozione positivista di "progresso"; il secondo propone l'ordine della stabilità dello spazio quale "garanzia" alla mobilità imprevedibile della logica del mercato. Nella congiuntura storica attuale, caratterizzata dai costrutti epocali della "complessità" e dell'incertezza, per ovviare alle crescenti insufficienze e contraddizioni l'autore propone un ruolo dello Stato più modesto, dove pubblico e privato si confrontino sul piano della realtà. Se l'attuale condizione è dettata dalla complessità, diventano prioritari i "luoghi" (o meglio, "non luoghi") dell'incertezza, dell'imprevedibilità del divenire e della modificazione. Alla prefigurazione degli obiettivi si deve sostituire la razionalità plurivoca delle procedure, parafrasando l'autore, alla "meta" si deve contrapporre il "viaggio". Giordani parla del piano come "squilibrio organizzato" della molteplicità delle scelte, della pluridecisionalità, in un quadro temporale delle previsioni necessariamente limitato, finalizzato ad una maggiore credibilità dello strumento rispetto alla dinamica della realtà.

La visione utopica, purtroppo, non si è limitata a produrre evidenti distorsioni all'interno della cultura del "moderno", ma è rimasta quale pesante eredità anche in quella postmoderna. Pierluigi Giordani rivisita le grandi tematiche emergenti nel dopoguerra (e, implicitamente, le vicende urbane e territoriali) prendendo le distanze dai modi di pensare prevalenti, particolarmente nel nostro paese. Ritiene infatti che la politica dei centri storici sia un caso estremamente significativo di pratica della "rinuncia", ossia di perdita intenzionale di correlazione tra "contenuti" e "forma" nel divenire urbano. Postulando la conservazione di un presunto tessuto sociale è stata infatti promossa una salvaguardia ad oltranza dei relativi tessuti urbani; elevando la città pre-industriale intera al rango di bene non più riproducibile di fatto se ne è favorita la inevitabile falsificazione e museificazione. Tra le conseguenze più macroscopiche di tale atteggiamento possiamo rilevare una progressiva e dannosa esclusione di tutto ciò che non appartiene al centro storico dalla "urbanità" e la sottrazione degli stessi centri "stratificati" al divenire che ne ha da sempre rappresentato la ragione costitutiva.

Un altro settore dove l'utopia ha praticato il proprio esercizio è nella tutela del paesaggio. Giordani ricorda come dalla 1497/39 alla 431/85 l'estensivazione sistematica del vincolo di tutela abbia di fatto appiattito le differenze su cui si reggeva la salvaguardia dei valori del territorio in nome di un isotropismo (chiamata la "cultura dell'uniformità") che non trova riscontro nella realtà. Il "fisico-geografico" ha prevalso sulla "natura-cultura". Quale evidente conseguenza il "paesaggio" ha perso i suoi connotati di "articolata" espressione, regredendo irreversibilmente a "muta cosa di natura". La dimensione "estetico-percettiva" del "paesaggio" ed i suoi valori figurati sono stati sacrificati ad una egualitaria dimensione "contenutistica". Quale ulteriore paradosso la cultura del vincolo ad oltranza non ha compreso che la tutela generalizzata appartiene al "nessun luogo", contraddicendo in partenza i presupposti che una logica della conservazione dovrebbe perseguire.

In questa situazione complessa Giordani propone, citando il termine di Crozier, un pubblico "modesto", una logica della negoziazione pubblico/privato contrapposta all'imperante autoritatività e discrezionalità del pubblico; delinea pertanto una sorta di piano "residuale" in cui "domanda" dei privati e "offerta" del pubblico abbiano pari opportunità, e in cui l'orizzonte delle previsioni sia necessariamente ridotto, in ragione del margine temporale sempre più ristretto fra congetture e confutazioni. Se è vero che la "città aperta" (antitetica a quella "chiusa") rimane l'unica opportunità credibile per un ritorno al divenire storico, ad una concreta relazione "forma"/"contenuti", è altrettanto vero che la complessità del mondo contemporaneo, più che pluralizzare, pare essere pluritemporale, e con tale quadro di riferimento deve necessariamente confrontarsi un progetto organizzativo-territoriale che non intenda evadere dalla realtà.

Per concludere Giordani, in questo lavoro concettualmente intenso ed anticonformista, opera una revisione critica (talvolta dirompente) dei miti e dei riti praticati (soprattutto nel nostro paese) nel dopoguerra, in una ottica non strettamente disciplinare ma attenta alla "trasversalità" dei fenomeni. Un invito alla considerazione degli attuali riferimenti epocali anche nel governo della città e del territorio.

Nicola Marzot

Presenze utopiche nell'organizzazione del territorio in Italia

Pierluigi Giordani, Piera Treu, Vittorio Pollini, Piero Pedrocchi, Giovanni Manaresi, Pasquale Boschetto. Longo Editore Ravenna, 1996 pp.148

Dinamica del reale, utopia del piano e dissoluzione del territorio

In questo volume, curato da Pierluigi Giordani, viene esaminata la divaricazione tra norma urbanistica e dinamica della realtà verificatasi nel nostro paese nel dopoguerra. La "summa" delle contraddizioni è palese nel piano urbanistico, (strumento al quale la società ha da tempo affidato il governo del territorio) che rivela, sempre più, una cronica incapacità di adattamento alla continua evoluzione del reale, promuovendo così evidenti deformazioni nell'organizzazione della città e del territorio.

Pierluigi Giordani ha ripercorso le fasi più significative dell'"involuzione" del piano, attraverso una attenta lettura in cui la narrazione storica si coniuga alle più significative ed attuali tematiche della materia.

Al proposito, al fine di una organica comprensione del processo in atto, diventa prioritaria la corrispondenza (traslata dalla linguistica ai fenomeni urbani) tra "contenuto" e "forma", espressione del rapporto dialettico tra istanze economico-sociali, storico-culturali etc. e relative manifestazioni nell'organizzazione dello spazio antropizzato.

Se tale correlazione ha coerentemente contraddistinto l'epoca pre-industriale, in ragione della lentezza con cui i comportamenti acquisiti si sono modificati e della tendenziale inerzia alla trasformazione del costruito nel suo manifestarsi, l'Illuminismo e la rivoluzione industriale hanno di fatto provocato una frattura nella continuità di relazione, da addebitarsi fondamentalmente alla graduale accelerazione impressa ai tradizionali ritmi di vita.

L'incapacità di adattarsi a tale nuova situazione, nel corso del XIX secolo, si rivela in una duplice direzione: da una parte "il socialismo utopi-



co", che tenta di recuperare la corrispondenza perduta rifiutando il sistema ed uscendo dal corso della storia; dall'altro "l'utopia dell'ordine" della società borghese, che invocando ragioni tecniche, igienico-sanitarie e di decoro cerca di minimizzare, con il piano "neutrale" (rispetto ai contenuti), gli effetti indesiderati del paleo-industriale.

Il XX secolo esaspera la valenza utopica del piano attraverso due grandi ideologie a diffusione sopranazionale: la cultura del "liberalismo", che fa propria una "utopia dello spazio" con il piano razionale, e quella del "socialismo" che promuove una evidente fissità nei comportamenti attraverso una "utopia dei contenuti". Le valenze utopiche "attraversano" i piani del nostro paese: dalla proposta razionalista degli anni '40 (legge 1150/42) con la breve parentesi della ricostruzione, alla ideologia dei quartieri e del populismo delle unità di vicinato degli anni '50; dall'espansione dello "statalismo" alle contestazioni del mercato degli anni '60 alla politica del *welfare* e giustizialista (v. equo canone) degli anni '70. Utopie delle forme e dei contenuti si intrecciano costantemente. Le timide prove di negoziazione pubblico-privato degli anni '80 e la crisi delle certezze esplosa negli anni '80-'90 fanno inevitabilmente ripensare in chiave critica le distorsioni ereditate dalle precedenti stagioni culturali, con particolare riguardo all'utopia regressiva sessantottina: l'equivoco egualitario implicito negli standard urbanistici, l'avversione contro il mercato alla base anche delle politiche della casa, la pseudo-conservazione dei centri storici, l'unità ambientale sono tutti aspetti, tradotti in norme, del rifiuto della

complessità del contemporaneo e della sua inconciliabilità con i modi di pensare propri di una confusa commistione sistema-antisistema.

La "cultura della rinuncia" (nei centri storici), parafrasando l'autore, si traduce nella incapacità della mano pubblica di riconoscere e comprendere i fermenti del mutamento in atto, tanto dal punto di vista dei "contenuti" economico-sociali e storico-culturali, quanto da quello delle "forme" spaziali attraverso cui si manifestano.

La "città chiusa" diventa così il capolinea di una prassi "distopica", in quanto applicazione al reale di un pensiero utopico, che oppone alla logica storica del divenire delle cose una pericolosa quanto astratta "fissità" di comportamenti; atteggiamento conseguente a preconcetti di natura ideologica che "politicizzano" tutti gli aspetti del quotidiano.

Quale antidoto alla situazione Pierluigi Giordani prospetta un "orizzonte residuale" del piano, nel quale attraverso la contrattazione pubblico/privato siano recepiti i fondamenti del mercato, non più prevaricati dal "dirigismo" del pubblico.

I coautori del volume sono abitualmente ricorrenti nei lavori a più mani coordinati da Giordani (v. ad esempio "Telecomunicazioni e territorio", "Regioni che fare" etc.)

Aprè Piera Treu con un contributo sulla spregiudicatezza della scuola sansimoniana nell'affrontare il problema della crescita e del mutamento della società e delle sue istituzioni. Saint Simon, partendo dal riconoscimento di una "fisiologia sociale", arriva ad una prefigurazione della forma che dovrebbe acquisire la nuova Parigi. L'immagine del corpo umano diventa pertanto una idea guida del processo, evitando così di cadere nell'equivoco di una utopia dello spazio. Il movimento promuove una progettualità di gruppo nelle diverse fasi della decisionalità in cui si esprimono tutte le categorie sociali. Di estremo interesse è la visione organica di un movimento che, pur intriso di un simbolismo talvolta ingenuo, promuove una visione politica quale alternanza fra momenti di distruzione (dell'ordine sociale acquisito) e fasi di evidente ricomposizione.

Successivamente Vittorio Pollini analizza le componenti utopiche all'interno della normativa per la salvaguardia dei centri storici. Alla fine

degli anni '60 si creano infatti condizioni favorevoli al dibattito sulla cultura delle città; le distorsioni prodotte da una modernità incurante dei valori della tradizione e l'inversione di tendenza nei processi di crescita demografica promuovono insieme un maggior interesse per il patrimonio esistente. La soluzione proposta appare tuttavia fortemente politicizzata. Al riconoscimento della naturale logica di auto-trasformazione e di recupero urbano, si contrappone una teoria ibernativa dei centri storici, eleggendo l'intero tessuto "stratificato" al rango di monumento. Il tentativo di recupero della continuità tra "contenuti" e "forma" si traduce nel caso bolognese, assunto a testo paradigmatico, in una doppia utopia, che per giustificare la permanenza dei manufatti promuove la conservazione del tessuto sociale e dei comportamenti. La fissità dei valori diventa così presupposto ideologico mistificante la conservazione sociologica. Attraverso l'adozione (all'interno del centro storico) prima di un piano di zona (in base ad una lettura forzata della legge 167/62) e con l'adozione poi del PEEP/Centro storico (dopo la legge 865/71) la teoria si concretizza in distopia, dando luogo ad una città per "parti" (il centro storico, le periferie e le aree produttive ed infrastrutturali).

Piero Pedrocchi analizza gli standard urbanistici, evidenziando come la norma produca una astratta e "dirigistica" "deviazione" dalla realtà, derivabile dall'eredità dello *zoning* all'interno di aree definite (v. D.M. 1444/68 e le zone territoriali omogenee); presupponendo per lo più una paradossale eguaglianza di comportamenti su tutto il territorio nazionale. Lo *zoning*, nato come strumento di carattere previsivo-indicativo, si trasforma così in prescrittivo e vincolante; il presumibile intendimento di creare le condizioni per la dotazione di servizi per la collettività determina il fraintendimento di quantità e qualità ed un sempre più marcato disinteresse per la fisicità urbana. Di fronte a tale scenario viene ipotizzata una più approfondita comprensione delle specificità dei "luoghi" ed una maggior aderenza alla dinamica della realtà.

Giovanni Manaresi ripercorre invece la vicenda dello strumento locativo, attraverso un'accurata e approfondita ricostruzione cronologica

del regime vincolistico che, senza apprezzabili soluzioni di continuità, si è protratto dalla fine del primo conflitto mondiale fino alla legge dell'"equo canone", la 392/78. Anche in questo caso assistiamo alla progressiva prevaricazione, nell'atteggiamento del pubblico, di un partigiano disegno ideologico. Infatti dalle richieste di garanzie dei conduttori a fronte di emergenze eccezionali, il "diritto alla casa" si è sempre più tradotto in uno slogan politico che, in aspra contraddizione alla logica di mercato, ribalta il rapporto tra locatore e conduttore a svantaggio del primo. La conseguenza più evidente è stata un interminabile blocco degli affitti cui ha posto parziale rimedio l'introduzione dei patti in deroga (con la legge 359/92). Il confronto con la situazione europea dimostra che la concezione utopico-collettivistica della casa come servizio sociale da garantire a tutti, indipendentemente dalla realtà del mercato è atteggiamento mistificante e regressivo.

Pasqualino Boschetto evidenzia infine le ricadute normative di un utopismo ecologista nella tutela del territorio, attraverso la ricostruzione del percorso storico che dalla 1497/39 arriva alla 431/85 e prosegue nella 349/1986 e la 394/1991. Se infatti nella prima legge si può riconoscere un ingenuo afflato estetico, intriso di idealismo e romanticismo carente di contenuti fisico-geografici, la seconda generalizza invece il vincolo paesaggistico, ignorando le differenze rispetto al "bel paesaggio"; per di più se le responsabilità attribuite al Ministero dell'Ambiente ripropongono un approccio dirigistico inattuabile, la legge 394/91 (tentativo di attuare le direttive programmatiche della 349/86) disconosce di fatto il ruolo di trasformazione proprio dell'uomo, opponendo all'evoluzione integrata dell'ambiente una conservazione meramente protezionistica e passiva.

Nel tracciato indicato dall'intervento iniziale di Giordani, i vari contributi sono coerenti all'obiettivo (utopico?) di tradurre le sollecitazioni "creative" della dinamica del quotidiano e del mercato, in una interpretazione normativa più congrua, scevra dall'accettazione impositiva della staticità e dalle prefigurazioni ideologiche.

Intonaci Requisiti Criteri progettuali Esecuzione Prestazione

Pietromaria Davoli
Hoepi, Milano, 1996.
pp. 124 - L. 34.000

"Gli intonaci, grandi sconosciuti dell'architettura italiana" scriveva il Prof. Andrea Emiliani nel 1985, per denunciare la lenta ed inesorabile trasformazione dell'immagine delle città nei colori e nella qualità degli intonaci della scena urbana.

L'intonaco, "interfaccia" verso l'esterno della struttura muraria, va considerato un componente a tutti gli effetti dell'intero corpo di fabbrica, con funzione sia estetica che di protezione non disgiunta da quella strutturale. Infatti, l'utilizzo di un intonaco compatibile con la struttura muraria può evitare vari fenomeni di degrado (come, per esempio, distacchi e fessurazioni del rivestimento). Il sistema muratura-intonaco-tinteggiatura va perciò concepito in totale equilibrio, perché l'eventuale presenza di incompatibilità comporterebbe prima un degrado per l'intonaco e la tinteggiatura e poi per la stessa muratura. Nella prassi operativa attuale, salvo che per gli edifici di valore storico-monumentale, dove anche gli intonaci come gli altri componenti della fabbrica sono oggetto di approfondite indagini conoscitive, si è purtroppo in gran parte persa quella "conoscenza pratica", ampiamente sperimentata, di materiali e soluzioni tecniche per la realizzazione di rivestimenti a intonaco perfettamente aderenti e compatibili con la struttura muraria.

Infatti, come scrive nel suo libro Pietromaria Davoli, "l'intonaco, nonostante tutto copra e renda pulito e omogeneo, non perdona in realtà una scarsa conoscenza della sua tecnologia e una verifica di compatibilità con il supporto sottostante. Prima o poi i difetti verranno alla luce creando contenziosi fra le parti". È pertanto del tutto condivisibile l'opinione dell'autore, maturata alla luce di un'attenta conoscenza dei problemi di cantiere,



Manualetto RDB

Guida per la progettazione
e la costruzione edilizia
Edizione FAG, Milano, 1997
pp. 920, L. 38.000

Destinato principalmente a progettisti e costruttori, il *Manualetto* contiene informazioni sulla progettazione e costruzione che possono essere preziose anche per enti amministrazioni pubbliche, per gli istituti tecnici e di architettura e ingegneria.

Dal 1954, quando venne pubblicato per la prima volta sotto forma di pamphlet di una ventina di pagine dedicato essenzialmente ai prodotti in laterizio, il *Manualetto* si è progressivamente arricchito fino a costituire, in questa undicesima edizione di oltre 900 pagine, corredata di altrettanti disegni, grafici e tabelle, un vero e proprio *vademecum* per definire un progetto, scegliere una tipologia strutturale, confrontare prestazioni di comfort ambientale, prefigurare la soluzione integrata di un edificio prefabbricato.



Vi si troveranno quindi le principali specifiche della normativa europea sull'edilizia, gli aspetti fondamentali dei parametri di fisica-tecnica con relative tabelle, la presentazione dei nuovi prodotti con approfondimenti sulle modalità di posa in opera e sui criteri di scelta prestazionali, funzionali ed economici, oltre alle modalità di collaudo e ai requisiti di accettabilità.

Si tratta, insomma, di una guida pratica onnicomprensiva molto attesa tra gli operatori del settore, che testimonia cultura tecnica e la vocazione alla ricerca del gruppo industriale che ne è l'autore.

RDB è infatti oggi il maggior produttore italiano di componenti e prodotti strutturali nel settore dell'edilizia. Costituitasi nel 1908 con l'acquisizione di alcune fornaci nel territorio piacentino, attualmente ha un giro d'affari di 350 miliardi, 30 centri di produzione, 1800 dipendenti e 150 centri di vendita e assistenza tecnica dislocati su tutto il territorio nazionale.

secondo la quale un incontro fra conoscenza progettuale, di produzione e di cantiere eviterebbe imperfezioni ed errori costruttivi.

L'autore fotografa le situazioni tipiche che si riscontrano in cantieri di nuova costruzione e di recupero, ed esclude volutamente gli interventi su edifici di valore storico-monumentale. Nel testo si affronta in modo efficace non solo la descrizione dei materiali oggi disponibili sul mercato, il lettore viene anche guidato nella realizzazione delle opere di cantiere, dalla tecnica di preparazione fino all'applicazione dell'intonaco sulle pareti. In sintesi il testo può essere considerato un vero e proprio manuale operativo, un "codice di pratica", come scrive il Prof. Graziano Trippa nella presentazione, in grado di guidare il progettista nella scelta dei materiali e nella esecuzione delle opere, anche in virtù di un adeguato apparato iconografico. Il volume è, inoltre, ricco di schede pratiche riguardanti i materiali, i criteri di produzione, i campi di utilizzazione, la fornitura e il deposito in cantiere, le tecniche di preparazione e di realizzazione, le patologie di degrado, fino alla indicazione dei riferimenti normativi vigenti. Estremamente utili risultano infine, i quadri sinottici per una comparazione delle caratteristiche dei diversi tipi d'intonaco. In definitiva, un volume convincente, sia perché rivaluta il ruolo e le potenzialità progettuali dell'intonaco, sia perché, soprattutto, è in grado di guidare direttamente l'operatore nella valutazione dei prodotti offerti dal mercato e nella realizzazione delle opere in cantiere, presentandosi come uno strumento pratico e completo per gli operatori del settore.

Nicola Santopuoli

La responsabilità del professionista tecnico Ingegnere, Architetto, Geometra

Giuseppe Musolino
Maggioli Editore, Rimini,
2^a ed. pp. 240, 1997



Con questa seconda edizione, giunta dopo diverse ristampe della prima, il volume di Musolino sulla responsabilità dei professionisti tecnici si ripresenta aggiornato ed arricchito nei contenuti.

Anche negli ultimi anni l'attenzione dei giuristi si è concentrata soprattutto sulla professione medica e su quella legale, lasciando scoperto un campo come quello dell'ingegnere, dell'architetto, del geometra che riveste sempre maggiore importanza.

Il volume di Musolino colma, dunque, validamente la lacuna derivante dall'assenza di adeguati strumenti per aiutare il professionista tecnico nella sua attività, onde far fronte non solo con lo strumento dell'assicurazione della R.C., ma anche con l'adeguata conoscenza delle norme e delle loro applicazione giurisprudenziale, alla crescente complessità delle prestazioni richieste al professionista medesimo dal cliente pubblico o privato che sia.

L'opera inquadra, dapprima, la questione della responsabilità professionale in generale, in cui anche l'inadempimento da parte di architetti, ingegneri e geometri si inserisce.

Si passa, poi, all'esame dei contorni dell'attività dei professionisti tecnici, mettendo a fuoco le rispettive competenze (con riferimento, fra l'altro, al concetto di "modeste costruzioni civili", alle costruzioni in cemento armato, ai piani di lottizzazione, alle opere pubbliche, alle costruzioni in zone sismiche), quali presupposto di responsabilità.

L'autore analizza, quindi, la funzione degli ordini e collegi professionali e l'insieme dei doveri rientranti nelle norme di deontologia professionale per i tecnici.

Considerato in un apposito capito-

lo il ruolo che il professionista può avere nell'appalto di costruzioni, in quanto progettista, direttore dei lavori, direttore del cantiere, collaudatore, i quattro capitoli centrali del volume sono dedicati all'esame dell'attività di progettista e di direttore dei lavori e della responsabilità da tali incarichi derivante.

L'esposizione, caratterizzata da lodevole dettaglio e precisione, consente di risolvere le molteplici questioni giuridiche che si incontrano nell'esercizio delle attività progettuali e di sorveglianza dei lavori.

Dopo il capitolo dedicato alla figura, estranea al rapporto professionale in senso stretto, ma tutt'altro che infrequente, del professionista "ausiliario del giudice", in quanto nominato consulente tecnico d'ufficio, si passa all'esame di altri argomenti di particolare attualità: le società di ingegneria (ed il ruolo - con la relativa responsabilità - che in esse riveste il professionista tecnico) ed i rapporti fra Comunità Europea ed architetti, ingegneri, geometri.

Con riferimento a tale ultimo capitolo, si esamina, fra l'altro, la direttiva CEE "Architetto", direttiva fondamentale per l'esercizio della propria attività nei paesi aderenti alla Comunità da parte dei professionisti italiani.

Il linguaggio chiaro ed il vasto e puntuale aggiornamento con cui ogni argomento viene trattato fanno di questo volume un valido strumento utilizzabile dai professionisti tecnici, dalle pubbliche amministrazioni, dagli operatori del diritto, oltre che da coloro i quali entrano, comunque, in rapporto con l'attività di ingegneri, geometri ed architetti.

Nicola Assini

Aree naturali protette

G. Ceruti
Editoriale Domus, Rozzano, 1996



Il volume curato da G. Ceruti, e ormai giunto alla seconda edizione, ripercorre, in prospettiva diacronica, il processo che ha condotto all'approvazione della legge 6 dicembre 1991, n. 394, in materia di aree naturali protette, di cui lo stesso Ceruti è stato promotore in Parlamento.

Il lavoro è suddiviso in tre parti: una storica, in cui il curatore ripercorre, anche con riferimenti comparatistici, l'evolversi della legislazione in tema di conservazione della natura; una seconda parte di commento, articolo per articolo, curata da autorevoli studiosi della materia, tra i quali si segnalano P. Maddalena, P. Giampietro, A. Postiglione; una terza parte è dedicata, infine, ad un'accurata documentazione.

Uno dei pregi del lavoro è dunque quello di consentire una lettura d'insieme della complessa problematica legata alla protezione e alla valorizzazione del patrimonio naturale del nostro paese. Nella parte introduttiva possono cogliersi sia gli sviluppi dei concetti di *bellezza naturale* e di *paesaggio* nei lavori parlamentari animati prima da Giovanni Rosadi e poi da Benedetto Croce, come anche l'esigenza che la materia dei parchi nazionali fosse oggetto di uno specifico intervento legislativo. La Costituzione del 1948, all'art. 9 - definito come la *létte de chapitre* della costituzione culturale (A. Pizzorusso) - stabilizza il concetto di tutela del paesaggio quale principio fondamentale dell'ordinamento, anche se non fa riferimento ai parchi nazionali e alle aree naturali protette. Nell'interpretazione dell'art. 9, la Corte costituzionale, a partire dalle sentenze n. 36 e 151 del 1986, privilegia una concezione ampia di *paesaggio* comprensiva di *ogni elemento naturale e*

umano attinente alla forma esteriore del territorio.

Ancora nella prima parte, vengono illustrati i passaggi più significativi che porteranno, dopo l'avvento delle regioni e del processo di trasferimento delle funzioni amministrative avvenuto con il d.P.R. 616 del 1977, all'approvazione della legge n. 394 del 1991.

La seconda parte del volume è dedicata al commento analitico della legge, cui fa seguito nella seconda edizione un ampio quadro dello stato di attuazione della legge 394, aggiornato al febbraio 1996 e curato da A. Ferraretto e N. Martino, con particolare attenzione agli strumenti generali, agli organismi centrali, alle aree naturali protette.

La terza parte è dedicata ad un'ampia documentazione di indubbio interesse storico tra cui l'atto legislativo istitutivo del Parco nazionale di Yellowstone (1 marzo 1872) e la relazione di Benedetto Croce al disegno di legge n. 204 del 25 settembre 1920. Ampio spazio, infine, viene dato alla legislazione regionale e alle dichiarazioni finali delle conferenze mondiali sui parchi nazionali, da Seattle (1962) a Caracas (1992).

Per la sua impostazione e la ricchezza della documentazione contenuta e in parte inedita, il volume è destinato ad un pubblico ampio.

Roberto Scarciglia



Architettura e Ambiente

Dall'aurora al crepuscolo
un giro di sole sopra Sampieri
Pasquale Bellia
Scientific Press, Firenze
1996

La raccolta di scritti che, con angoli diversi, svolgono un insieme di riflessioni su Sampieri, Scicli e la fornace del Pisciotto, testimonia di una appassionata, paziente e continua ricerca tesa a riconoscere, catturare e trattenere elementi di identità e di senso dei luoghi nel fluire delle trasformazioni più o meno visibili che interessano anche quei territori.

Un desiderio sempre più urgente di rappresentare quadri di coerenze e rapporti fondativi "virtuosi" tra attività umane, luoghi e architetture, per sottrarli, forse, alla erosione esogena di modelli senza tempo, alla decontestualizzazione ed allo spaesamento. Urgente, perché consapevole della irreversibilità, non tanto o solo delle aggiunte edilizie in senso assoluto, quanto delle lesioni o fratture che molte di queste producono nelle strutture profonde e durevoli del territorio.

Attenzioni, queste, non nuove: la tutela, il recupero ed il riuso concorrono infatti sempre più spesso nelle dichiarazioni di ogni piano e progetto contemporaneo, salvo costituire poi, soprattutto, un apparato esornativo, propiziatorio di consensi intorno ad interventi che, del senso della storia, fanno più che altro elementi di una più aggiornata "confezione" gradita anche al mercato.

Non sembra superata infatti, nella maggior parte dei casi, la dicotomia, molto spesso strumentale tra trasformazione e conservazione e tutela. La lunga stagione "sviluppista" ha depositato delle incrostazioni culturali che riportano inesorabilmente la concezione del territorio a quella di un insieme di fatti separati e specializzati che, da qualche anno, include anche aspetti della storia e dell'ambiente, sotto la spinta della diffusione di una coscienza collettiva più attenta a questi elementi, ma che ancora non si è sufficientemente inoltrata a considerare la profondità e la coerenza della struttura complessiva.

Architettura e ambiente: aspetti mirabilmente coniugati nella storia quanto antitetici nella stagione delle crescite recenti; elementi dispersi che, a secondo della loro rarità e qualità, entrano o meno nella banda di attenzioni del mercato o delle istituzioni di governo

del territorio. Raramente l'interpretazione e la progettualità si rivolgono infatti al telaio che connette territorialmente tali elementi, alla loro natura di insieme coerente, di configurazione visibile di rapporti fondativi, espressione di un sapere diffuso costruito dentro un tempo lungo e lento della storia.

Il paese, lo stagno, la spiaggia, la fornace, le sistemazioni agricole, sono partecipi di un disegno articolato, continuo e coerente, al di fuori del quale cessano di essere persistenze per diventare, quando conservate, isolate permanenze. La progettualità più diffusa ed accettata, schiacciata su obiettivi miopi di scarsa prospettiva - derivazione acritica dei paradigmi funzionalisti completamente inadattabili a complessi storico-ambientali come quello "raccontato" - propone continuamente azioni di improbabili "sviluppi", "valorizzando" parti ed abbandonando il resto, barattando valori durevoli e rinnovabili con improprie trasformazioni irreversibili.

Le osservazioni, ma anche le suggestioni, raccolte negli scritti e nelle immagini che seguono, sembrano tendere proprio a cogliere e ricomporre il senso interno che lega gli elementi in una interazione morfogenetica di lunghissimo periodo.

Proporzione e misura come qualità riconoscibili delle parti più leggibili e negli aspetti più rilevanti e conclamati del luogo. Ma anche proporzione e misura come fattori progettuali da reperire nel luogo stesso per una strategia di riordino dei contesti degradati e di bonifica delle deformazioni subite, puntando ad assumere come caposaldi le qualità persistenti ed operanti.

Costruzione, in sostanza, di un approccio progettuale fondato su elementi "sostenibili", in sintonia con i tempi e i modi propri dell'ambito localizzato, attento a interpretare rapporti più che ad aggiungere eterogeneità ad eterogeneità.

Così il prevalente carattere descrittivo del testo, lungi da essere neutrale, attraverso angolazioni diverse, indirette e non "didascaliche" dei luoghi, può assumere il ruolo di riconoscimento penetrante, utile alla elaborazione e "cattura" di codici progettuali specifici, che contengano già, come fossero cromosomi, i principi insediativi dell'ambito progettuale di appartenenza.

Gianfranco Gorelli



Ambiente Italia 1996

Rapporto sullo stato del Paese a confronto con l'Europa
formato 15x23 cm
pp. 212
L. 36.000

Rapporto annuale di Legambiente a cura dell'Istituto di Ricerche Ambiente Italia

Giunge al suo ottavo anno di vita il rapporto Ambiente Italia, un appuntamento ormai consolidato per ricercatori, tecnici, amministratori pubblici e d'impresa, associazioni e cittadini. Il rapporto - come di consueto - è composto da due parti: una parte di contributi e commenti e una di statistica ambientale.

Quest'anno la riflessione critica è centrata su due temi fondamentali.

In primo luogo, il fenomeno della dematerializzazione nei processi economici, la sua reale portata, i suoi eventuali risvolti rispetto alla sostenibilità ambientale: un dibattito a più voci tra R. Ayres, D. Bianchi, P. Manacorda, E. Gerelli e gli esperti del Wuppertal Institute.

Il secondo tema messo a fuoco è il processo in corso per la revisione del Quinto Programma Europeo di Azione Ambientale: documentazione e valutazioni aggiornate su quello che sarà il futuro quadro di riferimento per le politiche ambientali a livello europeo.

La sezione dedicata alle statistiche fornisce un quadro completo e ragionato dei dati sulla situazione ambientale nel nostro Paese nei suoi vari aspetti (cambiamento del clima, piogge acide, inquinamento, rifiuti, risorse idriche, eccetera), messa sistematicamente a confronto con la situazione nel resto d'Europa.

L'opera è completata da un approfondito aggiornamento sullo stato dell'ecosistema nelle città italiane, tema che era al centro del Rapporto dell'anno scorso.

Linea "Restauro e Risanamento" Malte, leganti e finiture

La Tassullo nasce nel 1909, da allora utilizza, alla base della sua produzione, calce idraulica naturale mettendo sul mercato leganti, intonaci e finiture adatti a edifici storici e di nuova costruzione.

Le doti intrinseche della calce idraulica, durabilità, facilità di applicazione e compatibilità con i materiali presenti nelle murature di edifici antichi, unite all'attività di ricerca e sperimentazione dell'Azienda, hanno dato vita alla linea "Restauro e Risanamento".

I prodotti, componenti la serie, sono specifici per risolvere le diverse problematiche riscontrabili nei cantieri in fase di recupero e conservazione di edifici storici causate, nella maggior parte dei casi, da murature portanti a bassa resistenza a compressione, da intonaci di differente natura e soprattutto dall'umidità.

Linea "Restauro e Risanamento"

TA01

aggrappante a strato sottile a base di leganti idraulici

TA02

aggrappante a base di calce idraulica naturale

T30V

malta premiscelata a base di calce idraulica naturale

T30S

malta idrorepellente a base di calce idraulica naturale

TES1

finitura idrorepellente

TF01

finitura ad alta resistenza

FEN-X

legante inorganico

Problema

Ripristino di pareti con intonaci sufficientemente legati e aderenti (difficilmente demolibili), alternati a zone con intonaco rinnovato a superficie scabra e sconnessa.

Consolidamento di murature portanti con bassa resistenza a compressione in pietrame, cocci, mattoni; tipologia costruttiva a secco e non.

Ripristino di pareti con intonaci disgregati da demolire.

Ripristino di pareti con intonaci disgregati da demolire a causa dell'umidità di risalita.

Murature contro terra con intonaci disgregati a causa dell'umidità.

Soluzione

■ In genere, il ripristino viene attuato, applicando uno strato ulteriore d'intonaco, aumentando il peso di circa 25 kg/mq, con conseguente rischio di distacco, dell'intonaco sottostante, dal supporto. L'alternativa: applicare una rasatura di TA02 che, con un'incidenza di soli 3-6 kg/mq, assicura una superficie muraria uniforme e pronta, in 24/48 ore, a finiture colorate o di altro tipo.

■ Dopo avere iniettato acqua fino a saturazione, si effettuano iniezioni tramite apposite pompe di FENX. Il consumo di prodotto varia tra i 50 e i 120 kg/mq in relazione allo spessore della muratura, alla tipologia costruttiva e al tipo di materiale utilizzato per la costruzione: pietrame, mattoni o altro.

■ Pulire la superficie, lavare abbondantemente con H₂O, asportando così tutta la polvere e i sali idrosolubili. A superficie asciutta, si applica T30V, a consistenza semiliquida, dopo 24 ore rinziare con T30V a consistenza di malta, staggiando a finire se lo spessore richiesto è di 30 mm; con esigenze di spessore superiore, fino a 55 mm, si procede, dopo una settimana, ad una seconda rinziatura. In relazione allo spessore desiderato il consumo d'intonaco varia tra i 30 e i 60 kg/mq.

■ Oltre alle operazioni di pulizia sopra descritte, è opportuno un abbondante lavaggio con H₂O per asportare i sali, maggiori responsabili del degrado dell'intonaco. Spruzzare T30V a consistenza semiliquida e, dopo 24 ore, applicare T30S con uno spessore variabile tra un minimo di 20 mm e un massimo di 55 mm in due strati fresco su fresco. L'idrorepellenza di T30S si oppone ad accettare la finitura per ovviare a questo inconveniente è consigliato il TA02.

■ Bonificare preventivamente con opere di drenaggio e canalizzazioni, sgravando così la muratura dalla spinta dell'acqua e applicare l'intonaco seguendo la metodologia adeguata per le murature umide. Le zone bonificate con T30S dovranno avere un'efficace ventilazione per evitare fenomeni di condensa.



Palazzo Thun a Trento

Le immagini degli interni, rivelano la delicatezza dell'intervento di restauro. Le murature sono caratterizzate da parti in mattoni ed altre in pietrisco, cocci e terra chiusi da griglia di legno; in fase di cantiere, sono stati utilizzati prodotti Tassullo, linea "Restauro e Risanamento".



TASSULLO

Grazie alla pluridecennale esperienza la Tassullo è in grado di fornire tutta la consulenza necessaria per la scelta del materiale più idoneo per garantire la migliore riuscita dell'intervento e la sua durabilità nel tempo.

TASSULLO SpA

Via Nazionale 157 • 38010 Tassullo (Tn)

tel. 0436/451506 • fax 0463/451403

Istituto Nazionale di Urbanistica

URBANISTICA

Direttore: il presidente dell'Inu. Direttore responsabile: Patrizia Gabellini.

Pagine: 180 circa, 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 numero 102, è strutturata in quattro sezioni:
Osservatorio, Piani-Progetti-Politiche, 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 colonne: *Attività Inu, Atti di pianificazione, Ricerca, Antologia.*

I quattordici Quaderni sinora usciti sono dedicati ai seguenti temi: Il progetto preliminare del Prg di Reggio Emilia; Bonifica, riconversione e valorizzazione ambientale del bacino dei fiumi Lambro, Seveso, 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 del 1942; Prospettive perequative per un nuovo regime immobiliare e per la riforma urbanistica; Strumenti e attività di pianificazione nell'esperienza regionale abruzzese; La pianificazione urbanistica come strumento di politica industriale. La Variante al Prg per Porto Marghera; Consorzio del Lodigiano. Trent'anni di pianificazione territoriale; Studi per il Piano di inquadramento territoriale delle Marche; Il tempo e la città fra natura e storia. Atlante di progetti sui tempi delle città; Comune di Ravenna. Programma di riqualificazione urbana della Darsena di città; Comune di Aosta. Piano territoriale paesistico.

Urbanistica INFORMAZIONI

Direttore responsabile: Stefano Stanghellini, presidente dell'Inu.

Pagine: 96, 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 DOSSIER

Direttore: Corinna Morandi. Direttore responsabile: il presidente dell'Inu.

Pagine: 32 circa, illustrazioni b/n. Un fascicolo: L. 8.000.

Abbonamento (nove numeri): L. 50.000. Estero: lire italiane 80.000.

Rivista mensile di argomento monotematico, illustra ricerche, esperienze urbanistiche e atti di pianificazione. Viene inviata in omaggio agli abbonati a *Urbanistica INFORMAZIONI.*

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. 06/69799414-69923441, Fax 06/6780929

Internet home page: <http://www.vol.it/inu>

e-mail: inued@mbox.vol.it, inuprom@mbox.vol.it

Nome..... Cognome.....

Via..... Cap..... Città.....

Telefono..... Fax..... e-mail.....

Professione..... P. Iva.....

La soluzione che aspettavate!

Guida pratica agli Appalti

Procedure per l'affidamento lavori, forniture e servizi nella Pubblica Amministrazione

MAGGIOLI EDITORE

Il contenuto

- **Legislazione:** Normativa nazionale in materia e direttive CEE
- **Prassi:** Circolari, Risoluzioni ministeriali, Direttive e Pareri
- **Giurisprudenza:** le principali decisioni giurisprudenziali dei Tribunali Amministrativi Regionali, Consiglio di Stato, Cassazione, Corte dei Conti, ecc.
- **Dottrina:** i più autorevoli pareri dottrinari estrapolati dai periodici e dalle pubblicazioni Maggioli Editore
- **Casi svolti (quesiti):** pareri di esperti del settore, fondamentale ausilio per la corretta interpretazione delle situazioni controverse o comunque affrontate in modo poco chiaro sotto l'aspetto legislativo.
- **Formulario:** la modulistica già predisposta per il caso specifico e senza la necessità di integrazioni od adattamenti, in grado di fornire le soluzioni più idonee agli operatori, anche in presenza di situazioni particolari.

Guida pratica agli Appalti contiene la normativa, la prassi e la giurisprudenza riguardanti l'affidamento di lavori, forniture e servizi nella Pubblica Amministrazione. La raccolta documentale coordinata si arricchisce di dottrina e di casi svolti relativi ad ogni argomento trattato.

Guida pratica agli Appalti è il primo CD-Rom per la **Pubblica Amministrazione** e per i **liberi professionisti** in grado di condurre l'utente passo dopo passo attraverso gli aspetti procedurali delle materie fino alla stesura di deliberazioni, verbali, bandi e avvisi. La redazione dei documenti è resa più facile grazie al pratico formulario.

Aggiornamento

Ogni anno saranno pubblicate tre edizioni

ogni edizione sostituirà integralmente la precedente.

Requisiti hardware e software

- Windows versione 3.1 e successivi
- CPU: INTEL 80386 DX • adattatore grafico VGA
- memoria RAM: 4 Mb (consigliato CPU 80486 DX2/66, 8 Mb memoria RAM)
- da 6 a 10 Mb disponibili su HD
- lettore di CD-ROM standard • mouse

Guida pratica agli Appalti

Per ricevere

- ulteriori informazioni**
- la visita del nostro funzionario**

compilare il coupon e inviare a Maggioli Editore, Divisione Editoria Elettronica, Casella postale 290, 47037 Rimini oppure trasmettere via fax al 0541/622595

Ente

ufficio richiedente

C.A.P. e città

prov.

firma del richiedente

Privato professione

nome e cognome

via e numero

C.A.P. e città

prov.

firma

MAGGIOLI EDITORE

Numero Verde
167-287884

Guida pratica agli Appalti è disponibile anche nelle migliori librerie

Edilbit® Soluzioni software per l'edilizia.



Due Applicativi di AutoCAD studiati specificatamente per il settore architettonico-edile. Il modulo M opera mediante mouse, mentre il modulo T opera mediante tavoletta. Sono strumenti di lavoro semplici ed essenziali per tutti i progettisti che desiderano affrontare il mondo CAD in maniera indolore, integrando procedure nuove all'interno della propria organizzazione senza per questo sconvolgere meccanismi ormai consolidati. Consentono grande rapidità di inserimento dei dati e fra i comandi attuabili si ricordano:

■ Possibilità di disegnare murature di diverso spessore, aprire porte e finestre con l'inserimento delle misure in forma parametrica e con collegamento automatico alle murature.

■ La gestione dei testi avviene mediante parametri assegnati con diverse fonts di caratteri predefiniti. Operando in tal modo vi è la massima semplicità di gestione oltre ad una totale flessibilità.

È possibile importare in AutoCAD interi files in formato ASCII quali: relazioni, distinte, ecc.

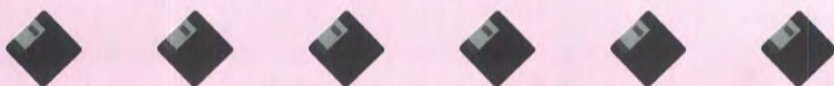
■ Particolare attenzione è stata dedicata alle quotature con la creazione di comandi per la quotatura in serie ed in parallelo. Vi è la possibilità di avere quote associate alle diverse entità in modo tale che, automaticamente, vengono aggiornate contemporaneamente all'allungamento delle primitive.

■ Sono in dotazione oltre 1.000 blocchi di libreria comprendenti tutte le simbologie di uso corrente nel mondo dell'edilizia, strutturati ed organizzati secondo le diverse tipologie.

■ L'utente ha la possibilità di creare, organizzare e gestire delle proprie librerie per mezzo di un originale e potente meccanismo di autoprogrammazione. Ciascuno potrà quindi disegnare, una sola volta, elementi a proprio piacimento riuscendo poi ad archiviarli e richiamarli con pochi ed essenziali comandi.

■ Sono stati snelliti molti comandi di AutoCAD per un uso più immediato. Ci sono comandi utili per copiare, muovere, stirare oggetti, per una gestione semplificata delle polilinee, con una operatività più diretta ed essenziale.

■ In totale sono stati aggiunti, ai comandi di AutoCAD, oltre 100 comandi di varia utilità in funzione delle esigenze specifiche del disegno edile.



REQUISITI HARDWARE E SOFTWARE

- Personal computer 486 o superiore
- 4 Mb Ram
- Hard disk con spazio libero di almeno 5 Mb per ogni programma
- Lettore floppy disk da 3,5" da 1.44 Mb
- Scheda grafica VGA con monitor a colori
- Sistema operativo MS-Dos 5.00 o superiore
- AutoCAD dalla versione 10 alla versione 13
- Tavoletta grafica o mouse



Per qualsiasi informazione o richiesta di documentazione, può rivolgersi al nostro Ufficio Assistenza Informatica al numero telefonico **0541/628600** oppure inviare un fax al numero **0541/622426**.

Il modulo D è un applicativo di AutoCAD 3D progettato specificatamente per il settore architettonico-edile ed è un modulo aggiuntivo della versione 2D per mouse o tavoletta.

Opera con concetti nuovi ma estremamente semplici e vicini alla logica naturale del disegnatore che affronta per la prima volta il mondo CAD tridimensionale. È possibile infatti disegnare sempre in 2D, in qualunque parte del modello solido, riuscendo così a sfruttare tutti i comandi bidimensionali certamente più immediati ed intuitivi rispetto a quelli in 3D. Ciò consente all'operatore di non modificare il proprio schema di sviluppo in quanto sarà il programma ad adattare le sue esigenze al progettista e non viceversa.

È stata organizzata la sequenza logica del progetto proponendo un ordine nei comandi da seguire, con una dinamica di sviluppo che permette di arrivare in tempi brevi a risultati inaspettati.

Le principali funzioni operative sono:

- Muri: possibilità di tracciare muri in elevazione semplicemente toccando il perimetro in pianta • generazione automatica delle pareti 2D su cui sarà possibile disegnare in bidimensionale.
- Tetti: disegno automatico del tetto in pianta • innalzamento automatico delle falde in 3D dandone la pendenza • con pochi comandi generali si possono disegnare tetti di tutte le sagome • campitura automatica delle falde dei tetti con tratteggi diversi • inspessimento automatico del tetto • generazione automatica delle facce 2D del tetto e possibilità di disegnare sulle facce 2D.
- Scale: disegno automatico di scale in 3D con calcolo del numero di gradini, alzata e pedata.
- Poggioli: inserimento automatico di solette per il disegno di poggioli e pianerottoli.
- Ringhiere: possibilità di inserire ringhiere in ferro, opache, in legno, muretti, ecc.
- Pilastri: inserimento automatico di pilastri con sagome diverse.
- Recinzioni: inserimento di muretti di recinzione con relative ringhiere di vari tipi.
- Prospettive: possibilità di impostare assonometrie e prospettive di diverso genere.
- Colorazioni: colorazione automatica delle parti disegnate.
- Impaginazione: funzioni speciali per una impaginazione finale semplificata con l'inserimento di parti 2D e 3D contemporaneamente.
- Librerie: numerose librerie tridimensionali strutturate per argomento e visualizzabili in anteprima a video.

Periodici MAGGIOLI

I Periodici Maggioli per l'anno '98

Ecco gli omaggi '98 a Lei riservati. Ne scelga uno per ogni abbonamento.



1 TORCIA

La pratica torcia di emergenza da utilizzare nei momenti di necessità.

Il laccio posteriore rende facile la presa.

2 MARSUPIO

Realizzato in materiale impermeabile, l'utilissimo marsupio ha una pratica apertura a cerniera. La cintura è regolabile, con chiusura a scatto.



Con più di quattro abbonamenti riceverà anche.....

Hanno diritto a ricevere gli omaggi

Riceveranno gli omaggi prescelti tutti coloro che restituiranno la cartolina di sottoscrizione provvedendo contestualmente al pagamento entro il 31.3.98 (in caso di esaurimento dei regali l'editore si riserva di sostituirli con altri di valore equivalente o superiore).



3

OROLOGIO DA VIAGGIO

Comodo ed elegante orologio-sveglia da viaggio dal moderno design, pieghevole con custodia.

Vantaggi e informazione in un' unica soluzione!

MAGGIOLI
EDITORE

I PERIODICI MAGGIOLI PER L'ANNO '98



MAGGIOLI EDITORE

I PERIODICI MAGGIOLI PER L'ANNO '98

tecnobit

SOFTWARE TECNICO

Dimostrativo
disponibile al sito

INTERNET

www.nsoft.it/tecnobit

CEMAR: CALCOLO STRUTTURALE

CEMAR è un programma di CALCOLO STRUTTURALE dalle caratteristiche semplici ed originali. È stato progettato per risolvere tutte le principali strutture in c.a. di normale calcolazione. Le qualità principali riguardano il particolare processo di inserimento dei dati che è completamente guidato dal programma in modo che l'operatore debba semplicemente rispondere a quanto richiesto. Il programma opera indifferentemente in progetto o in verifica a seconda se i dati vengono inseriti completamente o meno nelle maschere di input. Tutte le procedure sono corredate da diagrammi, relazioni di calcolo compatte (poca carta) ed estese (con l'intero dettaglio dei dati). Viene sempre realizzato il computo metrico ed un disegno esecutivo che è stampabile in modo autonomo o con export in DXF.



Procedure di Calcolo

- Trave continua a più campate
- Trave di fondazione alla Winkler
- Fondazione rigida
- Plinto di fondazione con pilastro in opera
- Plinto a bicchiere
- Muro di sostegno
- Muro incastro/appoggio di cantina
- Verifica di pilastri
- Verifica di sezioni generiche a presso flessione deviata
- Analisi dei carichi
- Solaio in latero-cemento, predalles, pannelli e solette piene
- Progettazione di tutta la carpenteria dei solai con calcolo e disegno
- Telaio Piano

PER RICEVERE INFORMAZIONI FOTOCOPIARE QUESTA PAGINA, CERCHIARE IL PRODOTTO DESIDERATO, COMPILARE E SPEDIRE

Nome _____
Indirizzo _____ CAP _____ Prov. _____
Professione _____ Tel. _____ Fax _____

STUDI TECNICI IMPRESE ENTI PUBBLICI



Cemar è un programma di calcolo strutturale estremamente veloce ed intuitivo nell'input. Tutte le richieste avvengono in automatico. Diversi diagrammi aiutano costantemente il progettista. Le armature sono calcolate sia in manuale che in automatico. Le relazioni sono chiare e leggibili, con computo metrico e disegno esecutivo ricco e completo.



Geocat è un programma di topografia particolarmente adatto per chi opera con il catasto. Tutto è stato automatizzato al massimo per un rapido e semplice utilizzo. Particolari funzioni sono dedicate ai frazionamenti e riconfinamenti con input diretto dall'ambiente grafico utilizzato. Vi è anche una parte 3D con curve di livello, tracciatura di profili, sezioni e progettazione stradale.



Termo è un programma per la verifica degli edifici secondo la legge 10/91. Facile nell'utilizzo è dedicato sia a chi desidera un calcolo estremamente dettagliato sia a chi non è esperto dell'argomento. Tutte le funzioni guidano passo passo l'operatore con il supporto di un help tecnico sempre in linea riportante l'intera normativa. Sono disponibili anche tutti i dati climatici d'Italia ed un ricchissimo archivio di materiali.



Brick è un programma per la gestione dei cantieri. È organizzato a moduli per soddisfare tutte le singole esigenze di diversi operatori. Gestisce: Preventivi, Computi metrici, Contabilità Lavori, Analisi dei prezzi. Per le imprese rileva i costi di cantiere, gestisce i magazzini e determina i fabbisogni. Nuovissimo è il modulo preventivi per Studi Tecnici che operano solo con privati.



Gestu e Parcel sono programmi dedicati alla gestione dello studio. Gestu aiuta nella contabilizzazione delle ore e dei costi dedicati a ciascun cliente per avere sotto controllo la globalità dello studio. I programmi per le parcelle elaborano conteggi sia per Ing. ed Arch. che per Geom. Aiuta sia l'operatore inesperto con proposte automatiche sia i più esperti permettendo di entrare fino nelle più piccole sfumature che la normativa prevede.



Tbcad comprende una serie di applicativi Autocad o Visual Cadd dedicati all'edilizia. Studiati per ottenere la massima velocità operativa è facilmente utilizzabile da tutti, anche i meno esperti. Potenti procedure parametriche, impostazioni predefinite e personalizzabili, librerie e manualistica permettono di utilizzare il Cad con incredibile semplicità.



Garapp aiuta le imprese nella gestione delle gare d'appalto. È collegato ad una banca dati specializzata nel reperimento di informazioni dalla quale è possibile filtrare le gare per settore, importo ed area geografica. Si possono eseguire ricerche incrociate, statistiche e valutazioni che permettono di aumentare notevolmente l'efficienza nella ricerca e partecipazione alle gare pubbliche.



TECNOBIT S.r.l. - Viale Diaz, 22 - 36061 Bassano del Grappa (VI)
Tel. 0424/502151 r.a. - Fax 0424/502434



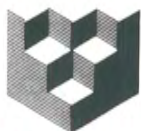
Il Manuale del porfido

Il volume illustra compiutamente tipologie del materiale, caratteristiche tecniche e metodi di posa. È stato concepito per un razionale e moderno impiego del porfido; può essere richiesto direttamente alla Segreteria dell'e.s.PO e verrà spedito contrassegno. (L.30.000 + spese di spedizione)

Un indispensabile strumento di lavoro.

MATERIA PER LA CITTA'

IL PORFIDO DEL TRENTINO



**PORFIDO
DEL TRENTINO**

Un marchio che è sinonimo di tradizione estrattiva ed evoluzione tecnologica, a tutela e garanzia della qualità del prodotto



Da un'area geologica con caratteristiche uniche: **Albiano, Capriana, Cembra, Fornace, Giovo, Lona-Lases, S. Mauro Piné e Trento.**

Sono queste le zone dove si estrae un materiale dalle sicure prestazioni e in sintonia con le più avanzate richieste della moderna architettura.

e.s.PO.

ENTE SVILUPPO PORFIDO

38041 ALBIANO (Trento) Via S. Antonio, 25
Tel. 0461/689799 - Fax 0461/689099
Internet e-mail: espo@tqs.it

ISBN X000739656



9 786800 739652