



## X. I molteplici paesaggi della percezione

Gordon Cullen, *Townscape*, 1961

di Elena Marchigiani

Nel 1961 Gordon Cullen pubblica *Townscape*<sup>1</sup>. L'indice, sotto forma di un lungo elenco di termini apparentemente disomogenei di volta in volta riferiti a modi di osservare, materiali e luoghi, ci proietta in un mondo di parole e di temi accomunati, come dichiara il titolo, da quello che si delinea come un vero e proprio postulato: la città è una particolare forma di *paesaggio*. Un concetto «polisemico»<sup>2</sup>, quello di paesaggio urbano, contenente al suo interno una molteplicità spiazzante di implicazioni e declinazioni. Tra queste, il ricorso a un altro assunto denso e problematico: la *percezione* come strumento di lettura – e di progetto – dello spazio. Un libro complesso e stimolante, da affrontare per gradi nel tentativo di ricostruire le differenti implicazioni di un neologismo che, a mano a mano che si procede nell'analisi, rivela la propria capacità di aprire rinnovati campi di riflessione sia sulla pianificazione e i suoi strumenti analitici e progettuali, sia sulle trasformazioni spaziali della città e del territorio. Una capacità che può forse aiutare a comprendere l'attenzione che in Italia, in quel particolare momento del dibattito disciplinare compreso tra la metà e la fine degli anni cinquanta, è rivolta alle categorie interpretative del *townscape*, dando luogo a una loro reinterpretazione e metabolizzazione. Un'attenzione che sembra oggi riemergere, rivelando l'attualità di uno stile di analisi e di progetto non privo di potenzialità e rischi.

## 1. I principi di un'arte del rapporto. Un manuale ibrido.

Come scrive l'autore nelle prime pagine dell'*Introduzione*<sup>3</sup>, il libro si occupa dell'«impatto visivo della città», intesa come insieme complesso di spazi aperti ed edifici:

<sup>1</sup> G. Cullen, *Townscape*, The Architectural Press, London 1961.

<sup>2</sup> C. Blanc Parnaud - J.-P. Raison, *Paesaggio*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1980, X, pp. 320-40.

<sup>3</sup> L'edizione originale e la traduzione italiana di Roberto D'Agostino (*Il paesaggio urbano. Morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna 1976) presentano alcune significative differenze. Mentre l'indice del testo inglese è più chiaramente suddiviso in cinque parti (*Introduction, Casebook, General Studies, Town Studies, Proposals*), quello della traduzione appa-

Un edificio che si erge da solo nella campagna è percepito come un'opera di architettura; ma si riuniscano una mezza dozzina di edifici e si renderà possibile un'arte diversa dall'architettura. [...] Ancora, supponiamo che gli edifici siano stati raggruppati in modo tale che si possa penetrare all'interno del gruppo, ora lo spazio creato fra gli edifici sarà visto come se avesse una vita a sé, che va al di sopra e al di là degli edifici che lo creano, e la reazione sarà quella di dire «Io sono dentro di esso» o «Io sto entrando in esso» [3].

L'arte di cui parla Cullen è «un'arte del rapporto»:

Il suo scopo è prendere tutti gli elementi che concorrono a creare l'ambiente: edifici, alberi, natura, acqua, traffico, annunci pubblicitari e così via e tessarli assieme in modo da dare sfogo al dramma. Perché una città è un evento drammatico nell'ambiente [4].

Obiettivo principale di chi intenda praticare tale arte è accentuare l'impatto emozionale sull'osservatore, partendo dalla considerazione che «la mente umana reagisce a un contrasto, alla differenza tra due cose» e che la città «diventa viva» per effetto della «giustapposizione» [5]. Gli strumenti a cui ricorrere non possono essere quelli della ricerca scientifica, poiché di fronte alla «completezza della vita», l'utilizzo di statistiche astratte, indici e standard medi non porta ad altro che alla definizione di un «diagramma tridimensionale» inanimato [7]. Ci si deve piuttosto riferire alle «facoltà visive, dal momento che è quasi interamente attraverso la vista che l'ambiente è conosciuto», per mezzo dell'evocazione di «ricordi» e di «esperienze» sensibili [4].

Affinché la percezione possa essere assunta come dispositivo concreto di progetto occorre quindi definire le vie attraverso cui «l'ambiente produce una reazione emotiva in noi, con o senza il nostro volere» [4]. Cullen identifica tre chiavi interpretative dello spazio urbano: la

re più frammentato: all'*Introduzione* fanno seguito le quattro sezioni originariamente contenute in *Casebook* (*Visioni seriali, Luogo, Contenuto, La tradizione funzionale*); la parte *General Studies* è divisa in due sezioni (*Esempi generici, Pedoni e automobilisti*); seguono infine *Studi di città e Proposte*. Nell'edizione italiana, inoltre, l'elencazione di tutti i paragrafi che talvolta pone sullo stesso livello di importanza temi generali e declinazioni particolari, la rimozione del titolo della prima parte (un titolo che, come vedremo è significativo) e l'introduzione della parte *Pedoni e automobilisti* (anche se motivata dalla rilevanza assegnata alla separazione delle due differenti tipologie di fruizione dello spazio urbano) rendono meno chiara la struttura dell'argomentazione. I contenuti sono però gli stessi, ragione per cui le citazioni saranno riprese dall'edizione italiana, seppure talvolta con alcune lievi modifiche nella traduzione di singoli termini. Per quanto riguarda, invece, la struttura del testo si farà riferimento alla versione originale, lasciando i titoli delle parti principali in inglese e segnalando in nota eventuali differenze rispetto alla traduzione. Tutte le citazioni da testi in lingua originale di seguito riportate sono state tradotte dall'autrice.

serialità della visione in movimento, il rapporto corporale con i caratteri fisici del luogo e l'esame del suo contenuto, ossia dei materiali e dei singoli elementi di cui è composto. Una volta fissati gli strumenti, non rimane che portare a sintesi, attraverso la forza dell'immaginazione, le informazioni raccolte. Ma, come tiene a sottolineare l'autore:

Questa è la teoria del gioco, lo sfondo. In realtà la parte più difficile viene dopo: l'Arte del gioco. Come in tutti gli altri giochi ci sono delle mosse regolari e altre suggerite dall'esperienza e dai precedenti. Nelle pagine che seguono è stato fatto un tentativo di classificare queste mosse come serie di casi sotto i tre argomenti principali, e più tardi di mostrare la loro applicazione per mezzo di studi di città e proposte di pianificazione [7].

Stabilire le mosse di una nuova *Arte del gioco* e gli elementi con cui giocarla. È questo lo scopo della prima parte del libro<sup>6</sup>, dove un ricco repertorio di termini e attributi relativi a spazi aperti urbani – strade, piazze, giardini – è costruito a partire dall'osservazione diretta di casi concreti, nell'intento di argomentare e illustrare gli strumenti della nuova arte. Questo ricorrendo a un linguaggio continuamente fluttuante tra descrizione e enunciazione di requisiti di progetto, riflessione personale e categorizzazione teorica.

Nella parte successiva<sup>7</sup> termini e attributi sono tradotti in materiali e principi progettuali, argomentati facendo riferimento a esempi positivi e negativi di trattamento dello spazio pubblico in città e villaggi inglesi, talvolta accompagnati da annotazioni grafiche relative a possibili soluzioni dei problemi evidenziati.

Nelle ultime sezioni<sup>8</sup> sono infine raccolti studi e proposte per luoghi specifici, due parti che nella riedizione inglese del 1971<sup>9</sup> sono state eliminate probabilmente per motivi editoriali, ma non solo. Si tratta infatti delle parti che forse l'autore avrebbe voluto aggiornare, o comunque quelle più direttamente soggette a fraintendimenti per un libro che non sembrerebbe volersi semplicemente configurare come una raccolta di soluzioni da riprodurre, quanto piuttosto come un repertorio di riferimenti, di criteri interpretativi e progettuali dotati di generalità, rivolti a definire il campo, il metodo e gli obiettivi di un nuovo approccio al paesaggio urbano.

<sup>6</sup> *Casebook* nell'edizione originale.

<sup>7</sup> *General Studies* nella versione originale.

<sup>8</sup> *Town Studies and Proposals* nella versione originale.

<sup>9</sup> G. Cullen, *The Concise Townscape*, Architectural Press, London 1971. Nella riedizione l'autore aggiunge una nuova introduzione e un breve saggio finale.

Un libro che, per il suo carattere non del tutto congruente con le definizioni più rigide di questa forma testuale, potrebbe essere definito un *manuale ibrido*<sup>5</sup>.

Il ruolo che l'autore assegna a *Townscape* è chiaramente divulgativo e formativo, anche se non riferito a una disciplina consolidata, bensì a quella che intende configurarsi come una nuova prospettiva di ricerca. Il testo non fornisce *codici* univoci, ma *suggerimenti ed esempi*. Non aspira a fondare *modelli* quanto piuttosto a stabilire i *principi* di una nuova arte, assumendo un «approccio prestazionale» che «rende esplicito l'obiettivo perseguito e il valore cui questo è teso, ma lascia il percorso progettuale aperto all'innovazione e alle specificità del caso»<sup>6</sup>. Il libro individua il lessico e la sintassi per la descrizione e la valutazione del contesto, compendiandoli con esplorazioni progettuali

<sup>5</sup> «I manuali documentano prassi diffuse e consolidate [...] rivelano sistematicamente gli aspetti ascrivibili alla codificazione, col fine di diffondere il sapere e perciò innalzare il livello medio», sono testi «di natura normativa che incontra[no] tutti i problemi connessi alla comunicazione pragmatica, tesa a indurre azioni e comportamenti» e per questo hanno «bisogno di accompagnare le proposizioni prescrittive con proposizioni descrittive per dare informazioni e trasmettere conoscenze». Come sottolinea Patrizia Gabellini, queste sono però solo alcune delle definizioni ascrivibili alla forma del manuale urbanistico. Molti sono infatti i «testi variamente ibridi». «Vi sono ad esempio testi che hanno un prevalente carattere metodologico, nei quali viene privilegiata l'esposizione di principi e criteri e prevale la dimensione dichiarativa dell'orizzonte teorico [...]». Altri si configurano invece come repertori di esempi proposti per essere copiati. Ma anche i manuali in senso stretto hanno sempre una componente metodologica e una componente di repertorio, pur prevalendo decisamente la dimensione prescrittiva (le regole, il cosa fare). Questi diversi aspetti molto spesso convivono e non è possibile separarli in maniera netta». P. Gabellini, *Tecniche*, Carocci, Roma 2001, p. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31. Un approccio che connota anche i principi di quella che un anno più tardi Kevin Lynch definirà «The Art of Site Planning», enunciandoli in un altro manuale. «Il sito esistente, e gli scopi per i quali sarà modificato, sono le due fonti dalle quali sgorga il progetto. [...] Gli scopi, come il sito, sono sempre specifici e particolari, e la scelta dipenderà dalla situazione e dai valori del progettista e del suo cliente. [...] Nonostante [cioè], qualcosa può ancora essere detto in relazione alla formulazione di obiettivi in generale». K. Lynch, *Site Planning*, MIT Press, Cambridge 1962, p. 9. Pur nelle sostanziali differenze tra la teoria lynchiana *goal/form* e il repertorio di criteri e principi di progetto delineato da Cullen, le riflessioni del *planner* americano sul complesso rapporto tra prestazioni e modelli spaziali appaiono particolarmente utili alla comprensione delle operazioni svolte dall'autore di *Townscape*. Se le «regole sulle prestazioni [...] sono ritenute il modo migliore per descrivere normative e manuali, poiché si attengono strettamente all'effetto desiderato, pur lasciando ampi spazi di flessibilità e di innovazione nei mezzi [esse] possono aumentare il grado di indeterminazione di un progetto e, di conseguenza, il tempo e l'impegno che esso richiede. [Esse] pur costituendo lo zoccolo su cui costruire la teoria generale, non sempre risultano utili guide all'intervento»; quindi «nei progetti e per valutazioni più di routine, si lavora partendo direttamente da uno stock di modelli ambientali oramai entrati nell'uso e dati per scontati [...]». Per essere di qualche utilità, una teoria deve essere in grado di correlare i propri enunciati a queste ovvie e indispensabili immagini mentali, e nel contempo dare spiegazione del modo in cui la loro utilità dipende dalla situazione concreta che un progetto si trova ad affrontare». Id., *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etaslibri, Milano 1990, pp. 286-7; ed. or. *A Theory of Good City Form*, MIT Press, Cambridge 1981.

che assumono la funzione di enunciare in forma intenzionalmente vaga – non ridotta o codificata in rigide regole spaziali – criteri per l'azione. Questo ricorrendo a tecniche di rappresentazione congruenti alla priorità assegnata alle facoltà visive. Pochissime sono le piante, le sezioni e i profili così come pochi sono gli schemi, mentre schizzi dal vero di ambienti urbani storici o di proposte di progetto, racconti grafici di tipo fumettistico (l'autore li definisce scarabocchi) e fotografie assumono il ruolo di strumenti di illustrazione – ma in un certo senso anche di legittimazione attraverso l'ostensione della realtà osservata – dei principi esposti<sup>10</sup>.

L'immediatezza comunicativa delle immagini, l'ampio repertorio di casi riportati si prestano però facilmente al rischio di una loro assunzione in chiave modellistica, di fatto rafforzando la dimensione promiscua del testo, continuamente sospesa tra esemplarità e carattere prototipico delle singole esperienze e generalità dei precetti che sono chiamate ad argomentare.

## 2. Visioni, luoghi, contenuti. Categorie e strumenti della pianificazione visiva.

Il libro si apre significativamente con un *casebook*, una raccolta di annotazioni su differenti tipi di spazi, sulle sensazioni emotive da essi generate e sulle loro chiavi di lettura.

Dal momento che ciò che permette di cogliere il carattere di una città è la percezione in sequenza, *visione seriale* è la prima categoria interpretativa introdotta. «Camminare da un capo all'altro della pianta, ad andatura uniforme, fornirà una sequenza di rivelazioni» [9]: osservare camminando è processo cognitivo primario che, attraverso la

<sup>10</sup> Mentre gli schizzi costringono l'autore – ma soprattutto invitano i destinatari – a osservare la realtà anche nei più minuti materiali che la compongono, gli schemi presuppongono un processo di riduzione e astrazione da tutto ciò che non sia ritenuto essenziale, in primo luogo dai dettagli. In questo caso specifico, come vedremo nel corso della trattazione, il ricorso a fotografie e a schizzi dal vero non solo risponde alla volontà di non rinunciare al dettaglio e alla descrizione attenta della consistenza materiale dello spazio urbano; sembra anche esprimere l'intento di creare una sorta di immedesimazione tra autore-osservatore e destinatario-fruttore, che può a sua volta sperimentare sensazioni ed emozioni percettive, seppure mediate dalla rappresentazione. Un intento che il ricorso al disegno tecnico non consentirebbe di perseguire. Cfr. P. Gabellini, *Disegnare: una concreta pratica comunicativa*, in «Cru», 1996, 6, pp. 64-75.

reazione emotiva a una «catena accidentale di eventi», permette di stabilire relazioni tra «vista esistente» e «vista emergente» [5].

Già dalle prime battute emerge la potenzialità sintetica e intrinsecamente progettuale assegnata all'approccio percettivo:

Se [...] progettiamo le nostre città dal punto di vista della persona che si muove (pedone o automobilista) è facile vedere come l'intera città diventi una esperienza plastica, un viaggio attraverso pressioni e vuoti, una sequenza di *exposure* e di *enclosure*, di costrizione e di sollievo. [...] non appena creiamo un «qui», dobbiamo automaticamente creare un «là», perché non si può avere l'uno senza l'altro [5-6].

Nell'intento di estrapolare dall'osservazione criteri concreti di analisi e di progetto, l'autore introduce nella sezione successiva il concetto di *luogo*, concentrando la riflessione sulle relazioni tra le forme dello spazio esterno e «le nostre reazioni relativamente alla posizione del corpo nei confronti dell'ambiente» [5]. È in virtù della propria configurazione fisica che il luogo può condurre all'«occupazione» e alla «colonizzazione», da parte di pratiche sociali che nei bisogni primari di «ombra, riparo, bellezza e comodità» trovano «le cause usuali del possesso» [13-5].

Sullo sfondo vi è una domanda implicita: in che modo accentuare negli individui il *sensu di appropriazione* agendo sulle forme e i materiali che compongono lo spazio. Come la domanda, le risposte appaiono deterministicamente orientate dall'assunzione di relazioni semplici e lineari tra spazio fisico e fatti sociali. Di primaria importanza è la creazione di spazi aperti, ma racchiusi anche se non necessariamente da muri (le *enclaves* e le *enclosures*), fortemente caratterizzati dal punto di vista formale:

se l'esterno è colonizzato, la gente che lo abita tenderà di adattare il paesaggio all'uomo proprio nella stessa maniera che ha già seguito per gli interni. A questo punto esiste poca differenza tra i due, e i termini «ambiente interno» e «stanza esterna» acquistano un significato [20].

Le *stanze esterne* costituiscono le «unità di base del modello del recinto», in cui la «quiete» e la «dimensione umana» dei luoghi circoscritti e protetti dello stare in pubblico sono contrapposte al caotico fluire degli ambiti del movimento [17]. Un principio che può dare vita a «un ambiente chiaramente articolato», risultante «dalla divisione dello scorrimento in azione e riposo, in strade a corridoio e piazze di mercato, spiazzi e vicoli» [176]. L'articolazione degli spazi influisce quindi sul loro uso, ma non solo. Per Cullen l'impatto può essere ancora più profondo; può arrivare a generare sensazioni o addirittura a

indurre comportamenti. *Sopra e sotto, qui e là* sono analizzate, nella parte dedicata ai *General Studies*<sup>11</sup>, nelle loro molteplici declinazioni come vere e proprie categorie progettuali rivolte a generare relazioni di «contrasto psicologico» tra fruitori e luoghi, non solo a definire differenti ambiti o rapporti funzionali tra spazi e oggetti [184]. Come «la sensazione dell'essere qui» rafforza «il senso di identità con un luogo» e quella «dell'essere là» l'alterità di ciò che è «costantemente al di fuori della nostra portata» [25-6], così «l'essere al di sopra del livello normale produce sensazioni di autorità e privilegio; il trovarsi al di sotto sensazioni di protezione e intimità» [169].

Ma per tradurre in spazi fisici principi e requisiti generali occorre entrare nel merito dei *materiali* con cui concretamente è costruita la città. Un ulteriore punto di vista chiamato in gioco è perciò quello del *contenuto*. Per produrre «lucidità e non anarchia, possiamo manipolare le sfumature di scala e stile, di *texture* e colore, di carattere e individualità, giustapponendole per creare benefici collettivi», facendo in modo che l'ambiente non esprima «conformità» ma «azione reciproca di "questo" e "quello"» [6]. È sul contrasto spaziale e concettuale tra elementi differenti che la pianificazione deve lavorare.

Un'attenzione ricorrente, quella per la *differenza*, che non può essere appieno compresa senza un accenno alla critica più generale che in più parti del testo è rivolta alle trasformazioni spaziali e sociali in atto nel territorio, al giudizio aspro che Cullen riserva alla dilagante applicazione del *prairie planning* nella realizzazione delle prime New Town<sup>12</sup>. Una pianificazione dilatata nello spazio, espressione della

crecita di un nuovo ideale che può essere descritto come riflusso – la marea discendente: il culto dell'isolazionismo. È come se la corsa verso la campagna fosse stata intrapresa da persone che tutte cercano con cura di evitarsi fingendo di essere sole. Il risultato è un paradosso, il paradosso dell'*isolamento concentrato*, l'antitesi diretta di quella qualità di città [*townness*] che nasce dall'impulso sociale [127].

La risposta allo *sprawl* suburbano è nel ritorno alla concentrazione come garanzia di interazioni tra gli individui. Un ritorno di cui il primo passo è proprio il riconoscimento e la distinzione – attraverso la delimitazione fisica di differenti tipi di spazi – delle «grandi categorie

<sup>11</sup> In *Pedoni e automobilisti* della traduzione italiana.

<sup>12</sup> Cullen rivolge le proprie critiche all'organizzazione di Stevenage, Hemel Hempstead, Harlow [125-9]; riscatta una soluzione di strada residenziale adottata a Basildon [160-1], facendo però una proposta per il centro di cui denuncia la mancanza nel progetto originario [261-6].

del paesaggio: metropoli, città, arcadia, parco, area industriale, area coltivata, natura selvaggia» [49]. Categorie intese come qualità intrinseche (non come zone funzionali), riconoscibili e traducibili in prestazioni di progetto a partire dall'osservazione attenta delle componenti elementari che dalla scala più grande a quella più minuta costruiscono gli spazi della città e del territorio. Categorizzazione quindi come dispositivo cognitivo e progettuale che non intende sostenere quanto piuttosto opporsi alla discretizzazione e alla frammentazione dell'ambiente; primo passo verso il riconoscimento di differenze che il progetto dovrà riportare a sintesi in una struttura chiaramente leggibile nella sua organizzazione planimetrica e volumetrica.

Proprio in questo processo di elementarizzazione del paesaggio urbano – l'indicazione più facile a porgere il fianco a critiche di riduzionismo – sembra essere l'apporto più fertile del testo di Cullen. Un processo messo in atto con l'intento di ampliare la cassetta degli attrezzi dell'urbanista, nella consapevolezza che vasto è lo spettro di temi e di materiali semplici e complessi con cui ci si deve confrontare nel progetto degli spazi pubblici della città. *L'arte del rapporto* si fonda sul rafforzamento delle mutue relazioni tra elementi che «non possono venire dissociati l'uno dall'altro», perché «gli effetti di giustapposizione sono in se stessi altrettanto eccitanti degli oggetti giustapposti – spesso ancora di più» [183].

Non è un caso quindi che nella parte *General Studies*<sup>13</sup>, dedicata all'illustrazione più dettagliata dei materiali di progetto già introdotti nelle sezioni precedenti, particolare importanza sia assegnata a un tipo specifico di paesaggio, il *floorscape*. Componente complessa della scena urbana perché a sua volta realizzabile ricorrendo a una vasta gamma di materiali costruttivi, non è semplice sinonimo di pavimentazione quanto piuttosto neologismo indicante il paesaggio a livello del suolo, quello che più direttamente appartiene non solo alla percezione ma all'uso collettivo della città, l'elemento che «potrebbe essere superficie di connessione tra edificio ed edificio e tra un edificio e ciò che lo circonda» [120]. Potrebbe, perché le potenzialità di articolazione spaziale del *floorscape* sono state drasticamente ridotte dall'invasione della città da parte delle automobili. La soluzione proposta da Cullen rivela ancora una volta una fiducia estrema nella capacità del disegno fisico di indirizzare concrete pratiche di utilizzo. Per ridare sicurezza al pedone e

<sup>13</sup> *Pedoni e automobilisti* della traduzione italiana.

introdurre una «nuova estetica funzionale nel panorama urbano» occorre definire un *codice* di trattamento del suolo in funzione dei suoi usi, «una convenzione universale di colori e tipi di pavimentazione che indichino, per esempio, strade a senso unico, parcheggi, passaggi pedonali», permettendo «di leggere la strada al primo sguardo» [113].

Ma molte sono le componenti alle quali il pianificatore può ricorrere per costruire un nuovo codice urbano. L'importanza assegnata alle loro «possibilità visuali» – ai molteplici attributi materiali di forma, dimensioni, colore – si traduce nell'individuazione di un ampio repertorio di requisiti per la loro configurazione e disposizione nello spazio [115]. La trattazione si snoda attraverso numerosi esempi. Esempi riferiti a differenti tipi di «divisioni», da utilizzare per creare un «senso di *enclosure*» e per inibire l'ingresso diretto a determinate porzioni di spazio [115]. Indicazioni relative al disegno della vegetazione, alle valenze funzionali (fare ombra, schermare) ma soprattutto estetiche e compositive di un materiale tradizionalmente utilizzato dalla pianificazione, che acquista peso crescente in rapporto alla riduzione del linguaggio architettonico moderno: «Oggi, l'arte di unire alberi ed edifici si fonda sul prestito della ricchezza degli alberi agli edifici e sul valore dato dagli edifici al valore architettonico degli alberi, in modo che l'unione dei due elementi formi una cosa sola» [162]. Suggestioni ai quali l'autore affianca anche altre riflessioni sul disegno di componenti dal carattere più *inedito*. Tra queste il *wallscape*, il paesaggio murale, in riferimento al quale si sostiene l'importanza della scelta di particolari modalità di costruzione e di trattamento delle superfici verticali determinanti il carattere della scena urbana [153]. L'«illuminazione pubblica», di cui occorre garantire l'«unità di scala [...] con la strada o con l'ambiente», l'«unità cinetica» vale a dire la congruenza con le modalità di movimento attraverso gli spazi, l'«appropriatezza» [136]. E ancora la «pubblicità esterna», «il più caratteristico e, potenzialmente, il più considerevole dei contributi del XX secolo allo scenario urbano», componente importante della quale non si può ormai non tenere conto nella progettazione di un paesaggio di qualità [144].

L'esposizione degli strumenti di quella che Cullen chiama la pianificazione visiva termina con *Town Studies e Proposals*. La prima parte è costituita da veri e propri racconti scritti e grafici di passeggiate, visite guidate attraverso «cittadine di campagna, familiari, senza pretese e vissute», scelte in Inghilterra per descrivere situazioni diffuse [227]. Nella seconda, sempre in forma di schizzi talmente dettagliati da imi-

tare la fotografia, sono illustrate proposte di progetto, nell'intento di analizzare temi ricorrenti nella pratica urbanistica: dalla strutturazione degli spazi pubblici di una città esistente o di una New Town alla riqualificazione e valorizzazione di un quartiere storico, dal progetto di un lungofiume a quello di piazze e piccoli giardini tra le residenze.

L'impressione che si ha leggendo queste pagine è di trovarsi davanti a un vero e proprio esperimento. Tutte le categorie, gli attributi, i materiali individuati precedentemente sono tradotti in un nuovo vocabolario verbale e visivo, descrittivo e progettuale. Le osservazioni e le riflessioni già svolte per frammenti sono ricondotte a sintesi e messe alla prova, all'interno di un discorso che trova le proprie regole d'ordine nel riconoscimento e nell'assunzione del *genius loci* come matrice di progetto. Si tratta, come è già stato sottolineato, delle parti soppresse nella riedizione inglese successiva. Parti in cui le pretese di generalità via via ricorrenti che connotano il resto del testo sembrano effettivamente passare in secondo piano per lasciare il posto a più espliciti precetti di progetto. Una soppressione che, però, impoverisce la trattazione di quel ricco repertorio di osservazioni e di esempi che rende più chiara l'operazione svolta dall'autore. Il suo intento non di delineare una teoria astratta quanto piuttosto di ricostruire una categorizzazione sulla base dell'esperienza diretta che possa ridare valore, ma soprattutto concreto aiuto, alla pratica professionale:

Mi rendo conto che tutti i valori sono rovesciati: che al posto di un movimento organico e creativo, che aggiunga un nuovo significato a formule e astrazioni, ci limitiamo ad applicare meccanicamente queste astrazioni nella speranza che riusciranno a dar vita all'ambiente. L'unica soluzione sembra essere l'accumulo di casi in modo che ricchezza e inventiva ritornino per noi naturali e che invece di colpi di martello si possa adoperare per ogni particolare lavoro lo strumento adatto [219].

Lo scopo non è solo quello di scrivere un testo di carattere manualistico, ma un testo interattivo, un'*opera aperta*, che il lettore possa consultare in differenti modi a seconda delle proprie necessità (da qui anche il ruolo e il senso del tipo di titolazione); una raccolta di casi ed esperienze da percorrere con quello stesso *piacere visivo* che ha guidato il passo e la mano dell'autore<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> «*Townscape* è sopravvissuto perché è un'opera aperta. Il destinatario non solo deve lavorare con l'autore ma non ci sono un ordine, una combinazione delle parti e dei contenuti prefissati. A maggior ragione, dal momento che non c'è un unico ordine con cui si può fare esperienza degli stessi luoghi creati». B. Jarvis, *Townscape Revisited*, in «Urban Design Quarterly», 1994, 52.

### 3. Tra continuità e rotture. Definizioni e temi del townscape.

Dalla rilettura del testo di Cullen emerge la centralità di un concetto che la trattazione diluisce e frammenta in una lunga lista di categorie, materiali e requisiti. Il concetto di *townscape* rimane infatti sullo sfondo delineandosi – con le sue molteplici declinazioni – come una sorta di punto d'arrivo di riflessioni già sviluppate in passato e come momento di rottura rispetto all'insensibilità al contesto e alla tradizione dimostrata dalle interpretazioni ridotte del funzionalismo.

Intendere il *townscape* come un'arte implica una lettura dell'ambiente urbano volta a evidenziarne le *connotazioni estetiche*. Una definizione che caratterizza il modello chiamato da Françoise Choay «culturalista», e che già permea gli scritti di Camillo Sitte<sup>15</sup>. Oggetto di riflessione è la città nella sua totalità, come insieme integrato di manufatti e spazi aperti progettati per «offrire agli abitanti sicurezza e, insieme, felicità»; un «obiettivo [...] realizzabile solo se la costruzione della città non è considerata semplicemente una questione di tecnica»<sup>16</sup>. I criteri di lettura formulati dall'autore fondono il punto di vista relativo ai modi d'uso degli spazi pubblici – come vi si arriva e li si attraversa – e quello che lega la forma di tali spazi al modo in cui essi sono percepiti, alla direzione dello sguardo e alla posizione dell'osservatore: «artisticamente importante è soltanto ciò che può essere abbracciato con uno sguardo, ciò che può essere visto»<sup>17</sup>. Intento del progetto è assicurare alla città moderna i caratteri di varietà e riconoscibilità visive che già connotavano quella antica fino al Rinascimento, a partire dal disegno dei luoghi di vita della comunità.

Sul ruolo dell'«arte pubblica come espressione della vita sociale»<sup>18</sup> tornerà a riflettere qualche decennio più tardi anche Raymond Unwin, ribadendo che la bellezza diventa visibile quando la città è traduzione spaziale della cultura e dell'identità della società che la abita. L'attribuzione al progetto di una valenza estetica non comporta solo la prio-

<sup>15</sup> F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973, p. 38 (ed. or. *L'urbanisme. Utopies et réalités*, Seuil, Paris 1965).

<sup>16</sup> C. Sitte, *L'arte di costruire la città*, Jaca Book, Milano 1980, p. 20 (ed. or. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, C. Graeser, Wien 1889).

<sup>17</sup> *Ibid.*, in P. L. Giordani, *Alla ricerca del «design» perduto: il capitolo inglese*, in Cullen, *Il paesaggio urbano. Morfologia e progettazione* cit., p. XXVI.

<sup>18</sup> R. Unwin, *La pratica della progettazione urbana*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 13 sgg. (ed. or. *Town Planning in Practice*, Unwin, London 1909).

rità dell'approccio percettivo, ma l'assunzione di un legame diretto tra qualità formale dello spazio aperto e costruito e pratiche sociali che in esso hanno luogo. Pratiche che prendono forma non solo e non tanto nella bellezza dei singoli edifici, quanto piuttosto nell'«organizzazione delle strade e delle *places*, e di quei particolari di minore importanza come scale, cancelli d'ingresso, mura e recinti, che spesso arricchiscono la bellezza del quadro»<sup>19</sup>. Un quadro composto da sequenze visive, che si amplia a comprendere l'ambiente di cui la città è parte. È da esso che il progettista può ricevere i «suggerimenti» necessari per riuscire ad «armonizzare i suoi edifici e il paesaggio circostante», scrive ancora Unwin, sottolineando «la diretta connessione storica» che in Inghilterra lega i principi della *landscape school* e «i sistemi informali di pianificazione urbana»<sup>20</sup>.

Come evidenzia Pier Luigi Giordani nell'introduzione all'edizione italiana di *Townscape*, in Sitte – ma anche in Unwin – troviamo quindi già enunciati gran parte dei temi che più di cinquant'anni più tardi Cullen tradurrà in una concezione di «urbanistica come arte situazionale, integrazione fra edificio e ambiente»; un'equazione «di notevole interesse [...] perché istituisce una presa diretta empirica e figurabile fra fruitore e quadro, seppur limitata dal possibile equivoco che la città (città come sommatoria di opere d'arte) sia riconducibile a qualche episodio»<sup>21</sup>.

Un'equazione i cui fattori sono le qualità figurali degli spazi intesi come ambiti dell'*esperienza quotidiana della città*, non semplicemente le loro forme fisiche o le funzioni che li investono. In questo assunto, più esplicitamente sviluppato e tradotto in linguaggio progettuale rispetto ai suoi predecessori, si può trovare il senso profondo della critica che Cullen rivolge alla pratica professionale del suo tempo:

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 114, 112.

<sup>21</sup> Giordani, *Alla ricerca del «design» perduto: il capitolo inglese* cit., p. XXVI. Giordani è il direttore della collana edita da Calderini, Città nuova, di cui fanno già parte – oltre a quella del libro di Cullen – anche altre traduzioni, tutte di testi di matrice anglosassone: N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, 1960; E. Howard, *La città giardino del futuro*, 1962, 1972; L. Mumford, *Storia dell'utopia*, 1969; R. Banham, *L'architettura della prima età della macchina*, 1970. Nella sua introduzione, Giordani ricostruisce una vera e propria genealogia dell'«approccio *englishness*, dell'atteggiamento empirico e diversificato, del rispetto dello specifico e del caratterizzato [...] di cui Gordon Cullen rimane uno degli esponenti più prestigiosi» (*ibid.*, pp. XXV-XXVI). Un approccio che troverebbe le proprie radici nella «propensione *environmentalist*» per «l'ideale della vita campestre», espressione di quel più profondo «liberante non conformismo» che è anche la matrice della spinta alla fuga suburbana (*ibid.*, pp. XXII sgg.).

Troppo spesso negli ultimi anni l'attenzione dell'architetto è stata progressivamente rivolta alla grande idea, al piano di una città o di una nazione o del cosmo con l'esclusione di interessi più strettamente locali e particolari, col risultato che egli ha cominciato a perdere la sua abilità e a non vedere in altro modo che con gli occhi della mente. [...] Il bagaglio delle conoscenze tecniche grava pesantemente sull'architetto che esercita la propria professione, e il senso di responsabilità sociale assume spesso la proporzione e il carattere di un incubo per quanto stimolante. Una architettura veramente soddisfacente non può svilupparsi senza che nella pratica la giustificazione sociale sia generosamente mescolata con la soddisfazione personale, un salutare divertimento nel processo creativo stesso insieme a una valutazione del fine estetico [84].

La pratica della progettazione urbana ha sacrificato la propria specificità – ossia la capacità di osservare per creare – in nome della costruzione di uno statuto tecnico, e così facendo ha finito per pagare le conseguenze di una speranza illusoria, quella cioè di poter ricavare automaticamente dalla sommatoria dei dati provenienti da ambiti disciplinari diversi, come sociologia, demografia, ingegneria, una soluzione scientificamente fondata e un disegno di successo. In questo ha attuato un distacco da quella che è una percezione non specialistica e una rappresentazione più autenticamente *popular*, a scapito della capacità di comunicare con i propri destinatari.

Ma il termine *townscape* e gli intenti che hanno portato alla sua invenzione risalgono a più di dieci anni prima della pubblicazione del libro omonimo. Trovano le proprie origini culturali nell'«esercizio violento e dissacrante di non conformismo e di opposizione all'appiattimento» che dalla fine del secondo conflitto mondiale si sviluppa nell'ambito della rivista inglese «Architectural Review»<sup>22</sup>, principale portavoce della necessità un ritorno di attenzione ai valori percettivi della forma urbana e culla delle tematiche di quello che oggi è definito *urban design*. Cullen ha trentadue anni quando nel 1946 diventa *assistant art editor* della rivista<sup>23</sup>. Tre anni più tardi sulle sue pagine esce l'articolo di

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. XLIII. Tra gli editor di «Architectural Review» segnaliamo: James Maude Richards, Nikolaus Pevsner, Osbert Lancaster, Ian McCallum e il coproprietario, Hubert de Cronin Hastings. È poi presente un eclettico gruppo di collaboratori. Tra gli altri: Ian Nairn, Kenneth Browne, Vanessa Bell, Raymond Mortimer, Evelyn Waugh, Cyril Conolly, John Piper, Osbert Sitwell, Clive Bell, Whyndham Lewis, e i fotografi J. De Burgh Galway e Eric de Maré.

<sup>23</sup> Il periodo di collaborazione con «Architectural Review» – che peraltro non si chiude nettamente nel 1959, ma continua saltuariamente anche negli anni successivi – si colloca al centro di una vita lunga e densa di esperienze. Gordon Cullen nasce nel 1914 a Bradford (Yorkshire). A seguito del padre, pastore metodista, nel 1930 con la famiglia si stabilisce a Londra, dove si iscrive alla London School of Arts and Crafts, quindi nel 1933 al Regent Street Polytechnic School of Architecture dove studia architettura, senza però laurearsi.

Ivor De Wolfe *Townscape*. L'autore riconosce nella teoria del pittoresco elaborata alla fine del XVIII secolo le radici dell'«esistenza di una filosofia visiva» specificamente inglese, che «può rendere possibile un nostro sviluppo regionale dell'International Style». Una filosofia «radicale», non una tecnica come De Wolfe tiene a sottolineare, che si differenzia dai due filoni – razionale e organico – del funzionalismo e che si fonda «su ciò che ha corpo, sulla differenziazione, sul mondo fenomenico». Questo prendendo il termine radicale dalla politica, per sottolinearne i caratteri più profondi:

un'avversione che arriva all'incapacità di vedere totalità o principi e di occuparsi di teoria; ma d'altro canto un'appassionata attenzione per singoli dettagli, parti o persone; un impulso ad aiutarli a trovare realizzazione, a raggiungere la loro libertà e così, per mutua differenziazione, a perseguire un grado più elevato di organizzazione.

Dal 1933 lavora negli studi di Raymond McGrath e Godfrey Samuel, esponenti inglesi del movimento moderno; nel 1935 si unisce al MARS Group (Modern Architectural Research), la delegazione inglese dei Ciam. In quel momento, il gruppo include, tra gli altri, Wells Coates, E. Maxwell Fry, Hubert de Cronin Hastings, Amyas Connell, Colin Lucas, Basil Ward, Ove Arup; e i rifugiati in Inghilterra Berthold Lubetkin, Laszlo Moholy-Nagy, Serge Chermayeff e Walter Gropius. Tra il 1936 e il 1938, Cullen aderisce a Tecton, il gruppo di giovani architetti formato da Lubetkin. Nel 1938, illustra il manifesto del MARS, *New Architecture*, che accompagna la grande esposizione di Londra con cui si intende dimostrare come quello del movimento moderno non sia uno stile architettonico cristallizzato, quanto piuttosto un approccio al progetto aperto a sviluppi e reinterpretazioni future. Durante la guerra Cullen lavora nelle Indie occidentali con il Development and Welfare Team preposto al miglioramento delle condizioni di vita locali. Al suo ritorno entra nello staff di «Architectural Review» dove rimane stabilmente come art editor fino al 1959, pubblicando articoli propri ma spesso illustrando scritti di altri. Del 1957 è un'interessante collaborazione: una serie di disegni di Cullen dal titolo *The Scale of the City* accompagna il saggio *Downtown Is for People* che Jane Jacobs pubblica nella raccolta *The Exploding Metropolis*, Fortune Magazine, New York 1957 (in realtà, gli schizzi non sono l'esito di un sopralluogo diretto, ma della rielaborazione del reportage fotografico di Ian Nairn). Il saggio della Jacobs prefigura la struttura di *The Death and Life of Great American Cities* che l'autrice pubblicherà nel 1961, lo stesso anno di *Townscape* ma anche di *The Image of the City* di Kevin Lynch, tre libri che pur nelle loro profonde differenze sono accomunati dalla scelta di un approccio in *sogettiva* alla città. Del 1959 è un'altra pubblicazione americana, *The Village in the City*, con Francis Scott Bradford; mentre tra il 1959 e il 1962 Cullen vive in India partecipando come *urban designer* alla redazione di un piano per Nuova Delhi, commissionato dalla Ford Foundation agli architetti americani Edward Echeverria e Albert Meyer. Del 1968 è nuovamente una collaborazione con un'autrice americana, Denise Scott Brown; con lei Cullen scrive uno dei primi saggi di semiotica urbana, *Messages*, pubblicato in «Connections», IV, 1967, pp. 12-5. Tra il 1964 e il 1968, nell'ambito degli studi commissionati dalle industrie inglesi produttrici di alluminio Alcan, Cullen elabora l'idea di una città lineare autosufficiente per 100.000 abitanti, che poi applicherà anche a una proposta per Londra. La forma è quella di un circuito lungo dieci miglia, in cui ogni punto dista dall'altro al massimo quindici minuti di tragitto in automobile; la spina dorsale è costituita da un'autostrada urbana e da una linea ferroviaria elettrica di connessione tra le principali aree commerciali (G. Cullen - R. Matthews, *A Town Called Alcan*, De Montfort Press, London



Se principi e teorie sono negati, ciò su cui si può fondare una filosofia radicale è il precedente, «l'accumulazione di esempi di singole esperienze»<sup>24</sup>. Le enunciazioni di De Wolfe vengono così accompagnate da un *Townscape Casebook* redatto da Cullen, un taccuino di «esempi [...] raggruppati in sezioni il cui titolo è stato scelto per suggerire il tipo di visione – il particolare esercizio dell'occhio – necessario per comprenderli»<sup>25</sup>.

Nell'articolo è già chiaro il senso della categorizzazione empirica ripresa dodici anni più tardi in *Townscape*. Un'operazione di vera e propria ridefinizione del linguaggio e della filosofia del planning, di cui nel corso degli anni cinquanta «Architectural Review» si fa paladina, nel tentativo di porre rimedio al tradimento di alcuni dei principi del movimento moderno, primo fra tutti l'interesse per la dimensione qualitativa e psicologico-percettiva dei bisogni dell'uomo<sup>26</sup>. Una presa di posizione critica nei confronti di tendenze dilaganti nella pratica ur-

1964; Id., *Four Circuit Linear Towns*, De Montfort Press, London 1965). Negli anni successivi, nonostante un grave peggioramento della vista, Cullen è impegnato nella redazione di numerosi *Design Studies, Reports e Design Briefs*, commissionati sia da organi pubblici sia da associazioni private, riguardanti la progettazione di New Town (Llantrisant, 1968; Maryculter, 1974; Telford, 1976) e la sistemazione delle aree centrali di alcune importanti città inglesi (Liverpool 1965; Glasgow, 1984; Aberdeen, 1986; Edimburgo, 1987-1989). Nessuna di queste proposte avrà però esiti concreti. Dal 1981, prima con David Gosling poi con il socio David Price, collabora alla redazione di studi e proposte per la zona dei Docklands londinesi (Isle of Dogs, Royal Docks) e ai progetti per le residenze di Swedish Quays, Quay West e Cuba Street sempre nei Docks. Lavori in gran parte commissionati dalla London Docklands Development Corporation e, eccetto gli insediamenti residenziali del 1985-1988, non realizzati. Cullen muore a ottant'anni nel 1994. Una ricca ricostruzione della vita e delle opere di questo autore è in D. Gosling, *Visions of Urban Design*, Academy Editions, London 1996.

<sup>24</sup> I. De Wolfe, *Townscape*, in «Architectural Review», CVI, 1949, pp. 355-62. Ivor De Wolfe è lo pseudonimo usato da Hubert de Cronin Hastings, il coproprietario della testata che già cinque anni prima aveva pubblicato l'editoriale con cui, facendo riferimento all'arte cinese di sistemazione dei giardini, la rivista individuava l'arte del paesaggio come suo campo di riflessione: H. de Cronin Hastings, *Exterior Furnishing of Sharrowaggy. The Art of Making Urban Landscape*, in «Architectural Review», 1944, 95, p. 5.

<sup>25</sup> G. Cullen, *Townscape Casebook*, in «Architectural Review», CVI, 1949, pp. 363-74. I titoli delle sezioni sono arricchiti da aggettivi evocativi: «eye as a fandancer», «as a netter», «as agoraphobe», «as movie-camera», «as exterior decorator», «as a sculptor», «as a painter», «as a traffic cop», «as a poet».

<sup>26</sup> David Gosling ricostruisce una breve storia dell'interesse per l'approccio percettivo, collocando la ridefinizione della nozione di spazio e tempo attuata da Sigfried Giedion e da altri teorici del movimento moderno all'interno di un più ampio insieme di teorie sviluppate nel corso del XX secolo: dalla psicologia della Gestalt elaborata nei primi decenni del secolo e dalle sperimentazioni sulla rappresentazione del movimento di Paul Klee e Laszlo Moholy-Nagy, fino agli studi condotti nel secondo dopoguerra al Mit da un altro membro del Bauhaus, Gyorgy Kepes, e ancora da Donald Appleyard e Kevin Lynch (Gosling, *Visions of Urban Design* cit., pp. 217-24).

banistica: l'utilizzo degli standard come sterile e omologante strumento di controllo degli usi del suolo e il ricorso a modelli di organizzazione regionale che, nella con-fusione di città e campagna, cancellano le specificità ambientali di entrambe<sup>27</sup>.

Una critica che trova il punto massimo nel 1955, con la pubblicazione del numero speciale *Outrage*<sup>28</sup>.

Un vero e proprio *diario di bordo*, scritto e fotografico, che il giovane giornalista Ian Nairn e Gordon Cullen documentano spostandosi da sud a nord del Regno Unito. Esito del viaggio è «una profezia di rovina», il dilagare di

Subtopia, uno stato mediocre e intermedio, né città né campagna, un'omogenea diffusione di aeroporti abbandonati e falsa rusticità, recinzioni metalliche, rotatorie stradali, cartelloni gratuiti, parcheggi e Cose nei Campi [...] una suburbanizzazione universale non solo della campagna, o della città, ma di città-e-campagna<sup>29</sup>,

che ha portato contemporaneamente all'abbandono e alla distruzione dei centri storici e a un'insensata infrastrutturazione del territorio. Un processo solo in parte spontaneo:

L'offensiva della pianificazione ha preso avvio in un clima di idealismo fondato su due cose: che le regole potevano essere utilizzate in maniera flessibile e intelligente, e che l'Inghilterra fosse illimitata. Quest'ultimo, solo, radicale errore ha originato tutta la filosofia della dispersione – città dilatate, New Towns e ogni casa con un giardino, ciò che è oggi il fulcro della politica urbanistica ufficiale: un'idea ammirevole *in vacuo*, e sviluppata in perfetta buona fede, ma condannata ancor prima dell'inizio dalle nostre dimensioni limitate da costa a costa<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Le riflessioni di «Architectural Review» possono essere meglio comprese se messe in relazione al processo di istituzionalizzazione delle pratiche della pianificazione che nel secondo dopoguerra (in particolare tra il 1943 e il 1953) ha luogo in Inghilterra: la creazione del Ministry of Town and Country Planning; i Barlow, Utwhatt e Scott Reports; i Town Planning Acts del 1944 e del 1947; la realizzazione delle prime New Town e dei National Park; i tre London Plan; il manuale *Design in Town and Village* che il Ministry of Housing and Local Government pubblica nel 1953 (cfr. D. Rock, *Gordon Cullen*, in «Urban Design Quarterly», 1994, 52). La constatazione degli esiti fallimentari degli strumenti della pianificazione e il richiamo all'esigenza di un più coerente approccio da parte del governo ai temi dell'*aesthetic control* fanno così da sfondo ai temi trattati dalla rivista. Un'interessante ricostruzione della storia degli strumenti dell'*aesthetic control* nel Regno Unito e del ruolo rivestito da «Architectural Review» nel dibattito del secondo dopoguerra è in J. Punter, *A History of Aesthetic Control: Part 1, 1909-1953*, in «Town Planning Review», 1986, 57 (4); Id., *A History of Aesthetic Control: Part 2, 1953-1985*, in «Town Planning Review», 1987, 58 (1).

<sup>28</sup> I. Nairn, *Outrage*, «Architectural Review», 1955, vol. 117, pp. 363-454. Il numero è la risposta inglese all'articolo *Man-Made America* originariamente pubblicato su «Architectural Review» da Christopher Tunnard, dopo un viaggio visivo attraverso gli Stati Uniti (C. Tunnard, *Man-Made America*, Yale University Press, New Haven 1962).

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 363, 366.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 367.

Il testo si chiude con un «manifesto»: solo pochi precetti – sviluppo insediativo concentrato e ad alta densità per preservare le riserve naturali, applicazione degli standard subordinata ai caratteri del contesto –, ma soprattutto un appello all'«uomo della strada» a «guardare e ragionare» per registrare gli «abusi»<sup>31</sup>, perché «il primo stadio verso il fare qualcosa è conoscere cosa è sbagliato»<sup>32</sup>.

L'operazione di educazione allo sguardo e di sensibilizzazione dell'opinione pubblica come agente di pressione sugli organi istituzionali della pianificazione continuerà l'anno successivo nel numero speciale *Counter-Attack*, sempre a cura di Nairn e illustrato da Cullen. Qui l'abc del *visual planning* trova formalizzazione in una chiara sequenza di fasi: identificare il tipo di ambiente secondo le categorie di natura, campagna, arcadia, città e metropoli e stabilirne le differenti componenti costitutive; rimuovere gli elementi verticali non congruenti; tenere fisicamente unite le componenti della scena; camuffare quelle improprie che non possono essere eliminate. Il tutto corredato, come nella tradizione di «Architectural Review», da un ricco repertorio di schede grafiche relative ai tipi di ambiente e ai materiali semplici e complessi con cui la pianificazione può concretamente operare.

A questo punto, nei numerosi articoli e illustrazioni prodotti per la rivista si può già trovare larga parte dei contenuti e delle immagini ai quali nel 1961 Cullen darà sistematizzazione in *Townscape*, un *libro-manifesto*, il quale più che esito della riflessione di un singolo individuo sembrerebbe piuttosto essere frutto di un laboratorio collettivo di idee<sup>33</sup>.

#### 4. Declinazioni italiane. 1955-1959.

Non è un caso, quindi, che l'interesse che l'Italia rivolge ai temi del *townscape* presenti una discrasia rispetto alla pubblicazione del

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 451-4.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>33</sup> Alla morte di Hubert de Croning Hastings nel 1986, Cullen scrive nel necrologio pubblicato su «Architect's Journal»: «egli più o meno ha scritto *Townscape*, anche se devo dire che io avrei reso più chiari uno o due passaggi». Come sottolinea Gosling riportando la citazione, questa affermazione potrebbe essere il risultato di un'innata modestia come potrebbe non esserlo, comunque sia dimostra una stretta collaborazione e il diretto legame tra il libro di Cullen, la sua attività pubblicistica e i contatti sviluppati all'interno di «Architectural Review» (cfr. Gosling, *Gordon Cullen. Visions of Urban Design* cit., p. 43).

testo di Cullen. Un testo e un autore che passano in secondo piano rispetto all'attenzione per la contemporanea riflessione di «Architectural Review», espressa nel nostro paese tra la metà e la fine degli anni cinquanta<sup>34</sup>. Un interesse mirato a sollevare alcuni temi specifici di discussione all'interno del più ampio dibattito in corso sui primi esiti della ricostruzione e sulle future prospettive della pratica urbanistica<sup>35</sup>.

Nel 1955, sulle pagine del primo numero de «L'architettura. Cronache e storia», Vittoria Calzolari chiama in causa il concetto di *townscape* per denunciare la «rinuncia collettiva al buon gusto», che ha portato all'invasione della scena urbana da parte di uno «sfoggio di dettagli». Ma quella dell'autrice è soprattutto la denuncia della presenza di «una specie di terra di nessuno» tra piano urbanistico e definizione architettonica; un vuoto nel controllo del disegno e dell'immagine dello spazio pubblico, a cui occorre porre rimedio pianificando,

<sup>34</sup> L'uscita del libro e della successiva traduzione italiana sembrano passare praticamente inosservati. Dopo il periodo caldo degli anni cinquanta, raro è il riferimento specifico a Cullen. Nel 1966 Vittorio Gregotti cita in nota *Townscape*, trattando dell'apporto di «Architectural Review» alla riflessione sul «paesaggio come materiale operabile per l'architettura»: «Il loro discorso si propone come una ripresa del pittoresco, attribuisce ancora all'intervento compiti di restituzione, si offre volutamente come frammentario, narrativo, fatto di relazioni percettive tra cose, ma è volto con decisione verso il problema del linguaggio, dell'ambiente totale, della istituzione sia pure locale della sua sintassi, della sua morfologia» (V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 74, 77-8). Nel numero speciale di «Edilizia Moderna», *La forma del territorio*, che Gregotti cura quello stesso anno, non si fa però alcun riferimento né a Cullen né alla rivista: l'attenzione non è per una concezione morfologica del *landscape* ma per una più complessa e interdisciplinare interpretazione del «paesaggio antropogeografico». L'approccio percettivo è rilevante per «impostare il problema della forma su grande scala», ma il riferimento è agli studi di Kevin Lynch (G. Guarda, *Un esperimento di disegno urbano*, in «Edilizia Moderna», 1966, 87-88, pp. 77-82). Pochissime sono le riviste italiane che, dagli anni sessanta a oggi, hanno parlato di Cullen, peraltro non citando *Townscape*. Nell'articolo di Alberto Ferrari, *La lettura dell'ambiente fisico nella cultura inglese*, apparso nel 1968 sul numero 18 di «Zodiac», l'autore inglese è richiamato in merito «alla sensibilità grafica e fotografica» e alle «analisi visuali» pubblicate da «Architectural Review»; in quello del 1975 di Alberto Tonti, *L'alfabeto della città. I «segnali muti» di Gordon Cullen*, pubblicata sul numero 543 di «Domus», vi è la traduzione di un estratto da un testo scritto tra la fine degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo, *Campaign for Visual Literacy*, mai pubblicato dall'autore inglese (cfr. Gosling, *Gordon Cullen. Visions of Urban Design* cit., pp. 224-8).

<sup>35</sup> Come sottolinea Carlo Olmo, delineando i temi del dibattito in atto all'interno dei convegni annuali organizzati dall'Istituto nazionale di urbanistica, in quel periodo «si sta costruendo un racconto sulla "transizione", con le sue strutture narrative e le sue retoriche, destinato a legittimare una nuova, possibile stagione di rinascite e di riforme». C. Olmo, *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza 1945-1960*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 70.

«senza regole manualistiche ma forgiando criteri di valutazione, il paesaggio urbano»<sup>36</sup>.

Un vuoto che si pensa possa essere colmato attraverso la definizione – e l'ampliamento – del «bagaglio culturale e tecnico necessario [...] per tracciare una politica edilizia», che in Italia guidi il progetto dei nuovi quartieri come «parti di un organismo più vasto», «microcosmi urbani» fondamento del «macrocosmo» della metropoli. Così scrive Ludovico Quaroni nel 1956 sul numero de «La Casa», interamente dedicato al quartiere<sup>37</sup>. Qui Vittoria Calzolari, riprendendo molti dei temi sviluppati da «Architectural Review», torna a sottolineare la necessità di prescrizioni che garantiscano un'integrazione armonica tra le quinte edilizie della città, l'«arredamento» – pubblicità, insegne, scritte, illuminazione – e le altre componenti urbane preposte a «comunicare messaggi agli spettatori» come la pavimentazione. L'interesse per la «tessitura» superficiale dei singoli elementi non è però disgiunto da quello per «l'effetto spaziale e volumetrico» complessivo, per i caratteri di composizione e aggregazione dei tipi edilizi che definiscono la scena urbana come spazio tridimensionale composto da edificato e spazi aperti<sup>38</sup>. Un aspetto questo che Cullen non approfondisce e che la Calzolari riprende da un altro autore inglese, Frederick Gibberd<sup>39</sup>. Intento dichiarato è ridefinire i principi di una «tradizione

<sup>36</sup> V. Calzolari, *Paesaggio urbano: un'arte impegnativa*, in «L'architettura. Cronache e storia», 1955, 1, pp. 43-4. A dimostrazione dell'interesse assegnato dalla rivista a questi temi, sempre lo stesso anno è pubblicato un altro articolo dell'autrice: Id., *Paesaggio urbano: Beacon Hill, un modo di essere*, in «L'architettura. Cronache e storia», 1955, 4, pp. 530-6. Significativamente, Bruno Zevi scrive nel primo editoriale della testata pensata come trasformazione di «Metron»: «The Architectural Review» di Londra ne rappresenta l'esempio più vicino, benché essa sia concepita in una cultura metodologicamente meno rigorosa e psicologicamente più fertile della nostra» (B. Zevi, *Colloquio aperto*, in «L'architettura. Cronache e storia», 1955, 1, p. 3).

<sup>37</sup> L. Quaroni, *Città e quartiere nella attuale fase critica di cultura*, in «La Casa», 1956, 3, pp. 10-1. Il numero della rivista – curata dall'Istituto nazionale per le case degli impiegati dello Stato – esce in concomitanza della creazione, nell'ambito del Cep (Coordinamento dell'edilizia popolare), di una commissione di studio per determinare i criteri tecnici e procedurali per la realizzazione dei primi quartieri coordinati. È un'occasione per fare il punto degli «errori, pregiudizi ed eccessi nella realtà urbanistica del quartiere italiano» (*ibid.*, p. 19) e per aprire a nuove riflessioni interdisciplinari. Nello stesso numero scrivono anche due sociologhe: Anna Maria Mahieu (*Osservazioni per una sociologia del quartiere*) e Lidia De Rita (*Sociometria e studio del quartiere*).

<sup>38</sup> V. Calzolari, *Gli elementi della scena urbana*, in «La Casa», 1956, 3, pp. 132-55.

<sup>39</sup> Gibberd è tra i progettisti delle New Town inglesi. Redige, tra gli altri, il Master Plan di Cumbernauld (1957), lo studio per la città di Hook (1961), progetti di unità residenziali a Harlow (1952). Nel testo pubblicato nel 1953 e riedito in versione ampliata nel 1967 (*Town Design*, The Architectural Press, London), l'autore concilia la tradizione dei manuali di *civic*

funzionale», come «qualcosa di molto diverso dal pittoresco [...]. Il pittoresco nasce da una ricerca prevalentemente coloristica, la tradizione funzionale si fonda invece sulla rispondenza più immediata tra materiali, forme e funzioni»<sup>40</sup>. Tradizione funzionale intesa quindi come recupero di regole del buon costruire, riscoperta di un legame più profondo tra morfologia e funzione e tra dimensioni spaziali e scala umana, non mera imitazione o conservazione di materiali e regole compositive del passato<sup>41</sup>.

Uno dei temi al centro del dibattito di quegli anni sui contenuti e le scale della pianificazione è del resto proprio il rapporto tra il mutamento strutturale – fisico, sociale ed economico – del territorio e la necessità di difendere i valori tradizionali del paesaggio urbano e rurale. A Lucca, in apertura del VI convegno dell'Inu del 1957, Giuseppe Samonà afferma che «il processo che oggi si va svolgendo, con la sua originale e inaspettata carica di futuro, ha avuto il merito di costringerci a un ripensamento maggiore sui valori del paesaggio considerato, non più come pura e semplice rappresentazione figurativa distaccata, ma come espressione vivente di attività»<sup>42</sup>. In questo contesto, la cultura urbanistica con i suoi strumenti – in particolare il piano regolato-

*design* (Sitte, Unwin ecc.) con le posizioni del movimento moderno (cfr. P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano 1999, pp. 65-72). Molte sono le categorie interpretative comuni con il dibattito di «Architectural Review», ma in questo manuale la lettura visiva della città come composizione di *materiali complessi* si traduce in una schematizzazione di soluzioni compositive e distributive, illustrate ricorrendo a una categorizzazione funzionale degli spazi urbani (aree centrali, industria, residenza).

<sup>40</sup> Calzolari, *Gli elementi della scena urbana* cit., p. 136.

<sup>41</sup> Questi aspetti sono sviluppati anche da M. Ghio, *Allestimento della scena urbana*, in «La Casa», 1956, 3, pp. 156-73. L'autore riflette sui caratteri della «scena urbana» e sui modi d'uso degli «attori» che la praticano, concentrandosi in particolare sulla localizzazione dei servizi e delle attrezzature del quartiere in relazione ai flussi variabili nel tempo e alle reazioni visive dei fruitori. «Sembrirebbe infatti più funzionale, a prima vista, una espressione basata sulla netta separazione tra edifici destinati a negozi ed edifici di abitazione, ma per gli aggregati urbani risulta pericoloso confondere le funzioni compiute dalle varie parti componenti l'aggregato con quelle compiute dagli individui e dai gruppi nella vita della città, funzioni che si esplicano in modo variabile e mal sopportano le cristallizzazioni» (*ibid.*, p. 162). I riferimenti, seppure in negativo, sono a progetti americani di shopping center, ma anche agli studi di Gyorgy Kepes e Kevin Lynch sulla *forma percepibile della città*.

<sup>42</sup> G. Samonà, *Relazione di apertura del VI convegno*, in Inu, *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, 1958, pp. 13-4. La pubblicazione riporta gli atti del VI Convegno nazionale di urbanistica tenutosi a Lucca il 9-11 novembre 1957. L'intento è aprire il dibattito sullo schema, allo studio di una commissione parlamentare, di unificazione e revisione delle leggi del 1939 sulla tutela del patrimonio storico artistico e sulle bellezze naturali, e sulla necessità di unificare le competenze di tutela ambientale e quelle della pianificazione urbanistica. Un'introduzione sempre di Samonà e le relazioni di Mario Labò, Eduardo Vittoria,

re, come sottolinea Leonardo Benevolo allo stesso convegno<sup>41</sup> – «deve agire soprattutto da mediatrice fra le forze che amministrano la tutela e quelle che impongono le trasformazioni e far in modo che entrambe, coesistendo senza elidersi e distruggersi, si propongano come finalità in comune di contribuire alla ricerca di una nuova dimensione storica dell'uomo»<sup>42</sup>. In questa ottica, come precisa ancora Eduardo Vittoria, il concetto di paesaggio urbano è dispositivo strumentalmente chiamato ad affrontare quelli che sono riconosciuti come «problemi originali», legati all'emergere di nuovi modi di vita:

1) l'importanza quantitativa e qualitativa dell'abitazione [...] e la conseguente apparizione del «quartiere», sorto per necessità di cose ai margini dell'antico centro cittadino, come espressione determinante del paesaggio urbano; 2) il carattere della produzione edilizia e della costruzione di tipi di edifici diversi [...], che muta il rapporto tra l'opera di architettura e l'ambiente o la natura circostante nel più complesso rapporto tra tipi di edifici e tra questi e lo spazio urbano che determinano; 3) la trasformazione del parco e del giardino privato [...] in parco pubblico non confinato a semplice zona verde ma attrezzato come luogo di riposo e di svago per la vita collettiva; 4) la possibilità di rapidi spostamenti da un punto all'altro della città, e fra città e campagna che consentono una visione non statica del paesaggio e una conoscenza fondata più che sul minuto dettaglio formale sulla varietà e sulla contrapposizione delle masse edilizie, e degli spazi liberi, verdi, costruiti, che formano la città nelle sue varie parti<sup>43</sup>.

Le differenti anime del dibattito italiano attorno ai temi del *townscape* – ma anche le radici concettuali della loro reinterpretazione – iniziano a chiarirsi. Un dibattito che trova la sua massima espressione nel 1959. Un anno significativo per la riflessione e la pratica urbanistica italiana, l'anno in cui a Lecce si tiene il convegno dell'Inu, *Il volto della città*<sup>44</sup>.

Ernesto N. Rogers, Ludovico Quaroni, Domenico Rodella sono pubblicate anche in «Urbanistica», 1958, 23, e in «Casabella continuità», 1957, 216; mentre relazioni preliminari di questi e di altri partecipanti al convegno sono nei numeri 20, 21, 22 di «L'Architettura. Cronache e storia» del 1957.

<sup>41</sup> L. Benevolo, *Il piano regolatore*, in Inu, *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale cit.*, pp. 153-6.

<sup>42</sup> Samonà, *Relazione di apertura del VI convegno cit.*, p. 15.

<sup>43</sup> E. Vittoria, *Una nuova concezione del paesaggio*, in Inu, *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale cit.*, p. 147.

<sup>44</sup> Manfredo Tafuri individua nel 1959 una soglia significativa per la pratica e la riflessione urbanistica in Italia. Il convegno di Lecce, la pubblicazione de *L'urbanistica e l'avvenire delle città europee* di Giuseppe Samonà, il progetto capitanato da Ludovico Quaroni per un quartiere Cep alle Barene di San Giuliano denunciano la «messa in crisi dell'urbanistica come modello». «L'accento si sposta sul visibile»; «la critica alla "città come forma" o alla poetica del quartiere lascia libera la valenza politica che in qualche modo era contenuta (o compresa) in quegli strumenti operativi»; emerge la ricerca di «inediti metodi progettuali in sintonia con un design a grande scala» e «l'attenzione per una comunicazione visiva destinata a un pubblico

Pur riprendendo e completando i temi già discussi a Lucca, a Lecce l'intento è rivolgere agli urbanisti un invito ancora più esplicito a vedere la città

non astrattamente e dall'esterno, con i consueti mezzi di rappresentazione sintetica, e quindi necessariamente schematizzati attraverso disegni, norme e procedure, ma concretamente e dall'interno, come spazio materializzato e posseduto dall'uomo, e che si può caratterizzare come infinite combinazioni di elementi<sup>45</sup>.

Assumere il concetto di *townscape* come definizione di un rinnovato ambito disciplinare significa dichiarare la necessità di un superamento della contrapposizione di architettura e urbanistica, delle «limitazioni insite nei concetti di edificio, di quartiere e di città, per interessare tutto, alla sua vera grandezza, l'ambiente per la vita dell'uomo»<sup>46</sup>.

Pur essendo declinato diversamente a seconda del clima culturale in cui si inserisce, la nozione di *townscape* non solo mantiene inalterata la capacità di rompere con visioni semplicistiche della complessità urbana, ma rafforza la valenza di ultima grande declinazione della tradizione urbanistica del movimento moderno. Una declinazione che non supera, quanto piuttosto matura e arricchisce, la ricerca «di una ispirazione e una finalità ideologica in un nuovo incontro con l'esperienza naturale e storica» che connota la «metodologia critica moderna»<sup>47</sup>.

co di massa e polistratificato». In questo clima di apertura alla ricerca di nuove tecniche di analisi e di progetto si colloca l'attenzione per un «*town design* precisato nella trama delle relazioni tra le sue principali componenti». M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 94-6.

<sup>45</sup> G. Astengo, *Due convegni*, in «Urbanistica», 1960, 32, p. 2. Un approccio che peraltro lo stesso Astengo ha già iniziato a sperimentare nel piano di Assisi, elaborato prima del convegno di Lucca tra il 1955 e il 1957. Un piano che assume programmaticamente «il compito di dettare gli indirizzi di base per la trasformazione dell'intero territorio e per la salvaguardia, a grandi linee, del paesaggio». Sul numero di «Urbanistica» in cui il piano è pubblicato, la prima sezione (*Il volto di Assisi*) riporta una riflessione più generale sui fattori di caratterizzazione della città: l'integrazione nel paesaggio, il colore e i materiali delle quinte edilizie. Nella parte successiva (*La rovina recente di Assisi*) è un reportage fotografico in cui si documentano gli episodi edilizi che hanno alterato la scala del tessuto urbano e lo skyline della città. L'intento, come sottolinea Astengo, è quello di delineare un'«esperienza completa», in cui i dati scientifici ottenuti dalle analisi settoriali e quantitative siano compendati dalle letture della struttura storica e dalla valutazione qualitativa e percettiva dei valori architettonici e urbanistici della città (G. Astengo, *Assisi: salvaguardia e rinascita*, in «Urbanistica», 1958, 24-25, pp. 10 sgg.).

<sup>46</sup> L. Quaroni, G. De Carlo, P. Moroni, E. Vittoria, *Tavola rotonda*, in «Urbanistica», 1960, 32, p. 6. Su questo numero della rivista sono pubblicate alcune delle relazioni presentate al convegno di Lecce.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 8. In quegli anni in Italia il dibattito sul futuro del movimento moderno è particolarmente vivace in ambiente urbanistico e architettonico. Su uno dei primi numeri de «L'Architettura. Cronache e storia», Bruno Zevi sottolinea come sia arrivato il momento di una fusione delle due anime del moderno, questo mantenendo dei razionalisti «la chiarezza

Come sottolinea Lionello De Luigi, ricostruendone la genealogia, *Townscape* è «un'educazione visuale» rivolta alla «costruzione di un nuovo ambiente urbano»; l'importanza assegnata agli elementi dell'arredo urbano è uno degli aspetti operativi di un ben più ampio programma di ricerca «attento e sensibile soprattutto agli aspetti discorsivi, narrativi e di contrappunto» che si istituiscono nell'ambiente, «agli elementi di relazione e di accostamento, più che al valore specifico e singolare di ogni oggetto»<sup>30</sup>. L'attenzione che l'Italia rivolge alle riflessioni anglosassoni non è dettata dall'interesse per la componente estetica formale che esse sottintendono quanto piuttosto per quella  *sintetica*, per la capacità di questo approccio di tenere uniti differenti materiali e modi del progetto. Una capacità che i partecipanti al convegno di Lecce mettono alla prova riflettendo su un duplice registro di questioni.

In primo luogo la necessità di individuare nuovi strumenti in grado di interpretare i cambiamenti in atto nella città e nel territorio, la «fusione delle città nella città-regione» e l'emergere di «una nuova realtà visiva: una pluralità e contemporaneità dei punti di vista, una prospettiva simultanea e complessa, cioè, permessa dalle alte velocità»<sup>31</sup>.

Mentre Vittoria Calzolari propone di volgere lo sguardo alla città americana come esempio maturo di questa nuova forma urbana e agli studi sull'*imageability* di Kevin Lynch e Gyorgy Kepes<sup>32</sup>, buona parte dei contributi raccolti nel numero di «Urbanistica» si concentra però

del metodo di lavoro, la penetrazione nei problemi delle funzioni e della costruzione, la grammatica e la sintassi linguistiche e degli organici «l'istanza degli spazi interni, dell'individuazione psicologica, il coraggio di affrontare problematiche nuove anche a rischio di "impurezze" figurative, la volontà di creare, al di là degli standard e dei tipi astratti, una comunità concreta per uomini veri e non per esseri "modello", l'arricchimento del dizionario espressivo» (B. Zevi, *Verso un nuovo linguaggio*, in «L'architettura. Cronache e storia», 1955, 4, p. 482). Due anni dopo, Ernesto Nathan Rogers parla di quel periodo della cultura architettonica italiana come di una fase di «sviluppo delle premesse teoriche del movimento moderno»: se in un primo momento «il funzionalismo si è sforzato di ristabilire soprattutto il significato pratico e tecnico della composizione architettonica in modo che questa rispecchiasse onestamente le necessità elementari, comuni a tutti gli uomini», successivamente «approfondendo i contenuti, è andato estendendo la nozione di necessità, conquistando, oltre i confini dei bisogni pratici, anche quelli di ordine psicologico». E. N. Rogers, *Tradizione e attualità nel disegno*, in «Zodiac», 1957, 1, p. 97.

<sup>30</sup> L. De Luigi, *Townscape e tradizione pittoresca nella cultura urbanistica inglese*, in «Urbanistica», 1960, 32, pp. 9-10.

<sup>31</sup> Quaroni, De Carlo, Moroni, Vittoria, *Tavola rotonda cit.*, p. 7.

<sup>32</sup> V. Calzolari, *Il volto della città americana*, in «Urbanistica», 1960, 32, pp. 13-9.

sulla dimensione complementare a quella dilatata della città-regione, sugli spazi della vita quotidiana dei suoi abitanti<sup>33</sup>.

La seconda questione affrontata dal convegno di Lecce riguarda infatti la rilettura degli esiti al suolo della grande stagione di edilizia pubblica che l'Italia del dopoguerra ha appena attraversato. Ed è proprio in merito a questi temi che il concetto e gli strumenti elaborati dal gruppo di «Architectural Review» dimostrano la capacità di infondere nuovi stimoli alla pratica progettuale del nostro paese, un'attenzione per lo spazio architettonico inteso «nella sua concreta realtà fisica»<sup>34</sup>.

A tale linea di riflessione può essere ricondotto l'intervento di Fabrizio Giovenale, rivolto a illustrare l'applicazione delle categorie di *townscape* all'analisi critica del trattamento di spazi aperti, quinte edilizie e attrezzature collettive in alcuni dei principali complessi realizzati nell'ambito del piano Ina-Casa. Questo nell'intento di ricostruire un elenco di questioni con cui il progetto del quartiere è chiamato a confrontarsi:

Partire dal puro e semplice arredo degli spazi esterni, l'abc del *townscape*. Comprendere poi nel quadro le case: rapporti e qualità delle superfici (tessitura nei suoi aspetti di disegno, rilievo, grana, trasparenza). Da qui arrivare alla sostanza propriamente urbanistica: qualità e relazioni di spazio. Verificare infine questa sostanza sul metro della vitalità espressa in termini di scena urbana<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Bisogna infatti aspettare qualche anno per vedere appieno sviluppati i temi della città-regione, nel convegno organizzato a Stresa dall'Istituto lombardo per gli studi economici e sociali al quale partecipano, tra gli altri, gli stessi Quaroni e De Carlo (Illes, *Nuova dimensione della città. La città-regione*, atti del convegno di Stresa, Milano 1962). Già all'inizio degli anni sessanta, tuttavia, l'attenzione degli urbanisti italiani sembra essersi allontanata dal *townscape*. Le *descrizioni visive della città e del paesaggio* che De Carlo elabora per il piano di Urbino si collocano all'interno di percorso di ricerca che, condividendo l'obiettivo di avviare una rilettura critica degli esiti del movimento moderno con le riflessioni svolte nell'ambito di «Architectural Review», prende chiaramente le distanze da una loro traduzione diretta in principi di progetto. Pur assumendo l'analisi visiva come strumento conoscitivo e progettuale teso al riconoscimento e al rafforzamento dei valori del paesaggio, l'intento di De Carlo appare infatti più chiaramente rivolto all'individuazione di relazioni tra *struttura e forma* e tra *sistema organizzativo* della città, funzioni e spazi che in essa hanno luogo (G. De Carlo, *Urbino, la storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966). Temi che trovano un più diretto riferimento nelle letture lynchiane.

<sup>34</sup> De Luigi, *Townscape e tradizione pittoresca nella cultura urbanistica inglese cit.*, p. 9.

<sup>35</sup> F. Giovenale, *Forma urbana: gli interventi di edilizia sovvenzionata*, in «Urbanistica», 1960, 32, p. 30. Nello stesso numero della rivista sono riportati anche gli interventi di due autori che rileggono, sempre ricorrendo al vocabolario del *townscape*, alcune loro recenti realizzazioni: E. Gellner, *Corte di Cadore: il villaggio sociale dell'Eni*, pp. 40-57; P. L. Giordani, *Paesaggio e arredo delle campagne: interventi di riforma nel Delta Padano*, pp. 58-64.

L'autore sottolinea l'importanza di aspetti non sempre adeguatamente considerati. L'ambientamento come fusione con le preesistenze ambientali; l'articolazione e il rapporto tra attrezzature sociali e abitazioni e il perseguimento della leggibilità di ciascuna parte in virtù di specifici rapporti tra tipi edilizi e spazi aperti; il disegno e la tessitura dei percorsi, la loro differenziazione nella forma, materiali e sezione al fine di dare una chiara struttura all'insediamento evitando la contaminazione tra quelli pedonali e carrabili; la separazione degli spazi privati dagli spazi collettivi e la progettazione di questi ultimi come vere e proprie stanze all'aperto. Aspetti che denunciano la volontà di tenere unite riflessioni di natura architettonico-compositiva e percettiva, l'intento di affiancare alle più tradizionali categorie della lettura morfologica e funzionale quelle dell'analisi dei caratteri visivi della scena urbana<sup>56</sup>. A questo punto l'abc del *townscape* sembra essere stato completamente sviluppato e metabolizzato dal dibattito urbanistico.

##### 5. Riflessioni sull'attualità di un approccio di matrice percettiva.

Molti sono gli anni trascorsi da un momento di riflessione tanto fertile. Anni in cui gli urbanisti italiani sembrano accantonare l'interesse per quell'approccio sensoriale alla lettura e al progetto della città e del territorio che la *filosofia* del paesaggio urbano aveva assunto come centrale. Una filosofia improntata all'osservazione, al ricorso all'occhio – ma più in generale al corpo e all'esperienza che tramite esso l'individuo fa dello spazio – come principale veicolo di sensazioni utili alla descrizione e al disegno di ambienti di vita.

Uno stile di analisi e di progetto che, come in passato ha dimostrato tutta la sua ricchezza di suggestioni e versatilità, oggi sembra registrare nel nostro paese un ritorno di interesse da parte della pratica ur-

<sup>56</sup> Significativo a tale riguardo è anche l'intervento di Italo Insolera, in cui un affresco di storia urbana della Parigi moderna e contemporanea è ricostruito mettendo in campo, a fianco della lettura morfologica della struttura degli spazi pubblici delineata a partire dal Seicento, descrizioni delle differenti modalità di percezione e d'uso delle città dell'Ottocento e del Novecento (le città dei pedoni e della metropolitana), fino al Plan Voisin «instauratore di una nuova scala di città». I. Insolera, *Aspetti e problemi del paesaggio urbano di Parigi*, in «Urbanistica», 1960, 32, pp. 20-8.

banistica. Un'attenzione rinnovata, che nelle sue declinazioni più attuali rimanda a una pluralità di dimensioni in parte differenti da quelle originariamente espresse dal concetto di *Townscape*. Dimensioni in merito alle quali si propone qui un'ultima breve riflessione, nell'intento di far emergere le potenzialità, ma anche i rischi di un'interpretazione ridotta delle relazioni tra forme spaziali e pratiche sociali che fin dalle sue origini questo tipo di approccio sembra celare.

*La dimensione comunicativa dell'immagine percepita.* In alcune recenti esperienze di pianificazione e progettazione urbana, il ricorso a categorie sensoriali sembra radicarsi nella ricerca di codici di rappresentazione spaziale più immediati perché riferiti alle immagini così come sono percepite. O ancora nell'intento di indagare in profondità la valenza pubblica degli spazi della città e del territorio. In quest'ultimo caso utilizzando la registrazione diretta o indiretta delle reazioni emotive e sensoriali di chi concretamente si muove tra luoghi e non luoghi urbani come parte di un processo interpretativo, rivolto a costruire il progetto attraverso l'ascolto e il dialogo con gli abitanti.

*La dimensione sintetica della visione.* Nell'ambito della pianificazione d'area vasta – ma non solo – l'introduzione di letture percettive del paesaggio appare spesso motivata dalla volontà di sperimentare un approccio differente da quello propriamente morfologico alla descrizione dell'ambiente fisico. Un approccio attento ai caratteri visivi del contesto che, alle differenti scale, aggiunge qualcosa alla mera registrazione di configurazioni fisiche: l'indagine del rapporto tra chi percepisce e concretamente usa lo spazio e le forme dello spazio stesso, ma anche tra forme costruite e componenti ecologiche, topografiche e culturali del sito. In questo senso le interpretazioni dei caratteri del paesaggio permettono di costruire una visione d'insieme, una sintesi della molteplicità dei fenomeni e materiali costitutivi della città e del territorio (linee, forme, volumi, spazi aperti e costruiti) e delle loro relazioni con le molteplici pratiche dell'abitare che vi hanno luogo.

*Dimensione deterministica vs. dimensione prestazionale.* Proprio negli intenti più profondi che talvolta guidano il ricorso alla percezione come strumento per costruire e comunicare una visione d'insieme sembrano però annidarsi alcuni rischi.

In primo luogo quello di stabilire relazioni dirette tra qualità formale dello spazio e sua valenza collettiva. Un rischio derivante dall'assunzione che la percezione sia di per sé strumento condiviso e che quindi uno spazio ritenuto percettivamente di qualità sia anche uno

spazio appropriabile da parte della collettività. Una posizione che può portare ad attribuire al progetto delle forme dello spazio il ruolo di dispositivo teso a indurre comportamenti negli individui: uno spazio è confortevole e sicuro se progettato secondo criteri di chiarezza, chiusura, controllo visivo ecc.

A ciò si aggiunge il rischio dell'assunzione, sempre in nome delle loro valenze paesistico-percettive, di forme di organizzazione spaziale del passato come modelli per la riqualificazione della città e del territorio attuali. La lettura del paesaggio contemporaneo come spazio in cui sono venuti a mancare gli stimoli emozionali e percettivi connotanti il suo assetto storico, la conseguente ricerca di materiali semplici e complessi dotati di un carattere di permanenza nel tempo sui quali ancorare lo sviluppo futuro possono condurre alla formulazione di proposte di tipo regressivo. Proposte di riorganizzazione dell'esistente che si rifanno a immagini di spazi comunitari e a principi insediativi – ma anche a stilemi – desunti da una non sempre ben precisata tradizione di regole e valori. Questo ancora una volta assumendo il disegno di un ambiente a misura d'uomo, gradevole alla vista e ordinato, organizzato per nuclei chiaramente riconoscibili e per sequenze di spazi formalmente caratterizzati come strumento per la costruzione di nuove relazioni sociali e identitarie.

Rischi di rigida prefigurazione spaziale e di fuga in modelli anacronistici di cui Gordon Cullen già sembrava essersi reso conto quando, nella postfazione di *The Concise Townscape*, descrive la costruzione di quella che oggi potremmo definire una matrice prestazionale come strumento di costruzione qualitativa dei requisiti – non tanto delle forme – del progetto, a partire dalla mappatura dei caratteri del contesto:

La nostra prima mossa nella creazione di un sistema deve sicuramente essere quella di organizzare il campo, affinché i fenomeni possano essere logicamente catalogati all'interno di un Atlante dell'ambiente. Così abbiamo una colonna di prestazioni sulla sinistra [connesse ad affermazioni relative a consapevolezza dello spazio, atmosfera e carattere, struttura temporale; possibilità di manipolare spazi e sensazioni]. In alto possiamo mettere le differenti dimensioni ambientali in cui esse operano. Prima c'è il mondo fisico della distanza, ampiezza e altezza. La seconda è la dimensione del tempo e la terza è quella dell'atmosfera del luogo. Da queste due classificazioni, verticale e orizzontale, possiamo costruire una griglia o Atlante elementare [...]. Una volta arrivati allo schema di un Atlante, consideriamo la quarta prestazione, quella riguardante l'organizzazione o la manipolazione. Se consideriamo l'Atlante come una biblioteca di parole (visive), allora l'organizzazione è l'arte di mette-

re una parola insieme all'altra per elaborare un enunciato chiaro che sia inerente al particolare problema di progetto<sup>9</sup>.

L'arte di cui parla Cullen è un'arte paziente, i suoi esiti sono sollecitazioni non forme predefinite; è un'arte che costruisce il problema, non direttamente le soluzioni. Nell'osservazione democratica dei più minuti materiali della città e del territorio come strumento per apprendere le più nascoste regole del contesto, nel riconoscimento della complessità e della multidimensionalità del paesaggio urbano come cornice entro cui collocare un progetto inteso come difficile costruzione di relazioni, nell'integrazione del disegno delle forme spaziali con i concreti bisogni dell'uomo sono le radici della sua più profonda attualità.

<sup>9</sup> Cullen, *The Concise Townscape* cit., p. 195. Quanto riportato nella riedizione di *Townscape* è l'esito dell'attenzione per la costruzione degli strumenti di un approccio prestazionale al progetto che l'autore sviluppa nel corso degli anni sessanta. Già nel terzo degli *Alcan Reports* Cullen elabora una matrice per lo studio del tessuto urbano, in cui liste di prestazioni e dimensioni progettuali sono suddivise secondo i due campi relativi a *Human e Physical Factors* (Id., *The Scanner*, Alcan Industries Ltd., London 1966). Nell'ultimo dei *Reports* l'intento di Cullen è tradurre i requisiti prestazionali in una scala di valori e in simboli di rappresentazione (Id., *Notation. The Observant Layman's Guide to His Environment*, Alcan Industries Ltd., London 1968). L'obiettivo è costruire un vero e proprio nuovo vocabolario visivo, «una griglia di concetti ordinati sistematicamente» di ausilio alla costruzione del progetto (Tonti, *L'alfabeto della città. I «segnali muti» di Gordon Cullen* cit., p. 4).