

Corpi ambientali virtuali, 1993

Una poetica

Combinando un senso dell'abbandono come resa e nostalgia con un'attrazione per il vuoto contraddetta, in una coinvolgente alternanza, da una pronunciata agorafobia, si ottiene una singolare dimensione poetica. Una dimensione esaltata dai temi della scomparsa e del dissolvimento, immersa in una medietà tonale, obbligata alla superficie, destinata all'uniformità. È un'atmosfera di attiva malinconia, di acida e dolente riflessività sul mondo, che deve all'Eliot di *Terra desolata* almeno quanto riconosce al disincantato sguardo *grandangolare* di Luigi Ghirri e all'*atto di vedere* di Wim Wenders. È una corrente di intenzioni fredde e di relativismi differenti che circola nella prosa di Peter Handke, che ispira alcuni esperimenti di musica ambientale, che pervade molte prove della video-arte. Si tratta di una poetica ancora in gran parte implicita, che mentre si nutre di un radicale nichilismo, corretto da una spiccata propensione alla precisione tecnica, fa forza sull'idea di distanza tra le cose e sulla loro lontananza dall'osservatore. La realtà come un'assenza interrogante, come resto o rifiuto di un costruire o più in generale di un comporre di cui si sia perduto il senso e smarrita persino la memoria, si propone quindi, al di là di qualsiasi esito interpretativo, sotto forma di un insieme di parti *ascalari*, rinviate sul fondo della visione al mondo di frammenti incoerenti, e però necessari, di detriti casuali seppure misteriosamente urgenti. La tessitura del discorso poetico, fatta di anonimi moduli reiterati è cosparsa di rescissioni, di obliterazioni, di impercettibili alterazioni. Essa sembra risolversi nell'allineamento lungo una traiettoria atemporale di quelle entità che Marc Augé ha chiamato *non luoghi*.

Un elenco parziale

Nella città contemporanea questi *non luoghi*, già analizzati e indagati progettualmente da architetti quali Battisti, Dardi, Gregotti, Nicolini, Piano, Polesello, Puglielli, tanto per restare nel panorama italiano, sono ormai numerosi al punto da potersi declinare in generi e specie. I parcheggi, da quelli disegnati ai nuovi piazzali di stazionamento per pullman e autocarri; gli slarghi senza disegno distribuiti sui tracciati recenti; le aree di risulta spesso inaccessibili comprese negli svincoli autostradali o inserite nel tessuto urbano come ritagli privi di un'apparente misurazione; i rilevati ferroviari con le loro scarpate, i loro raccordi, i loro muri di contenimento; gli aeroporti le cui piste, vere opere di *land art*, nascondono la loro forma assoluta nella vastità adimensionale della scala geografica; le infrastrutture per la viabilità con il loro corredo di argini, viadotti, fossati, zone di rispetto; i manufatti lineari di canalizzazione delle acque, *sezioni guida* infinite a cielo aperto; attrezzature a livello metropolitano come i mercati generali, gli ipermercati, gli interporti; gli insediamenti speciali come i campi-sosta per immigrati; le discariche, le centrali, i recinti aerei dei cavi elettrici e la geometria dei tralicci che li sostengono, una coltivazione di alberi artificiali che punteggia il paesaggio; la rete sotterranea degli impianti e le gallerie per la metropolitana o per il traffico su gomma, costituiscono il parco ormai consistente delle situazioni spaziali atipiche. Nel loro insieme, questi *non luoghi* rappresentano il tessuto connettivo della città contemporanea, l'autentico fattore coesivo del paesaggio urbano. Determinate dalla circolazione meccanica e da quella dei fluidi, più che dal movimento umano, queste situazioni elevano la categoria

o come resa e nostalgia con un'attra-
o coinvolgente alternanza, da una pro-
ingolare dimensione poetica. Una di-
pansa e del dissolvimento, immersa in
ficie, destinata all'uniformità. È un'atmo-
sferica riflessività sul mondo, che deve
nto riconosce al disincantato sguardo
o di vedere di Wim Wenders. È una
diversi differenti che circola nella prosa
sperimenti di musica ambientale, che
Si tratta di una poetica ancora in gran
di un radicale nichilismo, corretto da
one tecnica, fa forza sull'idea di distan-
dall'osservatore. La realtà come un'as-
uto di un costruire o più in generale di
nso e smarrita persino la memoria, si
sito interpretativo, sotto forma di un
fondo della visione al mondo di fram-
di detriti casuali seppure misteriosa-
orso poetico, fatta di anonimi moduli
obliterazioni, di impercettibili alterazio-
mento lungo una traiettoria atemporale
amato *non luoghi*.

non luoghi, già analizzati e indagati pro-
tisti, Dardi, Gregotti, Nicolini, Piano,
nel panorama italiano, sono ormai nu-
n generi e specie. I parcheggi, da quelli
ento per pullman e autocarri; gli slarghi
recenti; le aree di risulta spesso inac-
stradali o inserite nel tessuto urbano
urazione; i rilevati ferroviari con le loro
di contenimento; gli aeroporti le cui
ono la loro forma assoluta nella vastità
le infrastrutture per la viabilità con il
i, zone di rispetto; i manufatti lineari di
ida infinite a cielo aperto; attrezzature
generali, gli ipermercati, gli interporti;
i-sosta per immigrati; le discariche, le
trici e la geometria dei tralicci che li
artificiali che punteggia il paesaggio; la
gallerie per la metropolitana o per il
arco ormai consistente delle situazioni
uesti *non luoghi* rappresentano il tessu-
rea, l'autentico fattore coesivo del pae-
rolazione meccanica e da quella dei
queste situazioni elevano la categoria

del *periferico* ad elemento chiave dell'intera città e della sua comprensione, rivelandola come la forma simbolica dello sguardo attuale sui tracciati, sui tessuti, sugli edifici. A questo nuovo vedere i *non luoghi* espongono la loro natura di *corpi ambientali virtuali*, dispositivi di emissione di segnali spaziali, più che sistemi fisici. Sostenuti da una struttura reticolare, e costituiti essi stessi i nodi di una rete, i *non luoghi* trovano in una presenza diffusa, ma per qualche verso autocensurata, la ragione di una ambivalenza costitutiva che nel momento stesso in cui ne nasconde il ruolo, lo amplifica in imprevisibili risonanze. I *non luoghi* sono allora doppiamente omessi, ma nascostamente duplicati.

Un'ipotesi

A differenza di quanto sostiene Marc Augé i *non luoghi* non sono il contrario dei luoghi né segnalano semplicemente la loro assenza. Essi non sono entità negative ma sistemi forti, configurazioni positive. Nonostante ciò l'opinione su di essi è sospesa o negativa, al punto che spesso queste complesse presenze architettoniche non sono neanche individuate, quasi fossero invisibili, né tantomeno decifrate nella loro interezza e nelle loro componenti. Ciò deriva non tanto dalla struttura che li organizza, che è considerevole, quanto dal fatto che l'architettura contemporanea, pur avendo prodotto questi sistemi non ha ancora elaborato strumenti convincenti per il loro riconoscimento e la loro interpretazione. Tale mancanza di un quadro teorico di riferimento si deve a tre cause. La prima si identifica nel perdurare della categoria dell'*interno* come criterio di valutazione dello spazio urbano. Strade e piazze, slarghi e *terrains vagues*, aree di risulta e superfici non chiaramente delimitate, i vuoti e persino gli elementi di rilevanza geografica inseriti nella città, o contigui ad essa, non hanno la possibilità di essere letti se non come facenti parte di un interno. La loro natura di esterni, e cioè la loro piena identità, è così del tutto ignorata. Favorita da un'applicazione troppo riduttiva del fondamentale parametro topologico del rapporto tra dentro e fuori, questa estensione impropria ha due effetti. Non solo essa fa sì che non si colgano appieno i valori strutturali dei *non luoghi* ma soprattutto questa insistenza sul carattere introverso dello spazio finisce col nascondere il significato estetico degli esterni in quanto tali. Il problema infatti non consiste solo nel dover leggere con i parametri dell'aperto e anche dell'indeterminato i sistemi esterni, ma si identifica principalmente nel riconoscere in essi la discendenza diretta da un'intenzionalità poetica del tipo di quella già tratteggiata. Se questa è la prima causa della mancata considerazione dei *non luoghi*, la seconda va ritrovata nella resistenza ad assumere la dispersione che li caratterizza come una qualità. Individuando ancora nell'analogia con il corpo il principio di identità di un manufatto o di un insieme di edifici – coltivando quindi, anche inconsapevolmente, un organicismo di matrice albertiana – il sistema discontinuo viene rifiutato in quanto espressione di un laciano *corpo disperso*, risultato di un'inevitabile e irreversibile lacerazione dell'unità. Il terzo motivo del mancato riconoscimento di questi *corpi ambientali virtuali* consiste infine nel loro essere quasi esclusivamente sede di funzioni di servizio, se non proprio di attività marginali. Scenari di manifestazioni inferiori della vita urbana, i *non luoghi* sono confinati nel limbo di un'accorta indistinzione.

Alcune differenze

Per quanto riguarda l'identità, i luoghi e i *non luoghi* sono totalmente alla pari, anche se si tratta ovviamente di identità diverse. La riconoscibilità dei luoghi risulta infatti dalla convergenza di tre caratteri. L'individualità è il primo, e muove da una relazione privilegiata e soprattutto unica con il sito; segue l'istantaneità, con la quale simili sistemi si presentano e fanno parlare del senso dell'apparizione come di un loro ingrediente essenziale; chiude poi l'intensità, con la quale i materiali di cui sono composti i luoghi si offrono all'osservatore. I *non luoghi* sostituiscono invece all'individualità l'omologazione, da cui deducono la loro identità a partire da piccoli spostamenti di significato; oppongono all'istantaneità tempi più lunghi e stratificati ma soprattutto interferenti; rinunciano all'intensità per affidare i propri valori a una comunicazione di media o bassa tonalità. Alla concentrazione, alla continuità e alla chiusura tipiche dei luoghi corrispondono la rarefazione, la discontinuità, l'apertura dei *non luoghi*. La riconoscibilità dei primi quasi li precede: i secondi richiedono al contrario una complessa istruttoria percettiva, una preliminare sintonizzazione conoscitiva. All'interno del tema dei luoghi, che hanno identità e sono unici, si preferisce vedere le differenze; in quello dei *non luoghi*, che possiedono identità ma non sono unici, sono le analogie e le similitudini a essere prescelte.

Una difficoltà

Se è vero che i *non luoghi* spingono al limite la definizione heideggeriana dello spazio in quanto *creazione di radure*, è anche vero che essi si prestano ad essere interpretati come l'esito estremo della costruzione di un suolo totalmente artificializzato, un'ideale replica dell'intera superficie terrestre ridescritta, come accade nell'interessante *saggio* di Vall d'Hebrón, attraverso tre operazioni, quali la trasformazione del segno in segnale, la commutazione della prossimità in lontananza, la cancellazione delle articolazioni scalari. Coincidendo quasi completamente con le aree urbane pericolose, anzi istituendo nel pericolo stesso la loro principale cifra emotiva, i sistemi atopici suggeriscono un dilemma senza soluzione. In che modo la scomparsa di un luogo come *originale*, sostituito da qualcosa che duplicandolo lo altera irreversibilmente, può permettere ancora l'esperienza dell'autentico?

Una proiezione progettuale

I *non luoghi*, ovvero i *corpi ambientali virtuali*, entità ibride per le quali il situazionismo è uno degli accessi obbligati, sono *opere aperte* nel senso più canonico del termine. Originati forse dall'innesto del tipo del *panorama ottocentesco* con la spazialità dispersa dei luna park – le sequenze finali di *Otto e mezzo* sono esemplari, a questo riguardo – ma debitori anche del principio di serialità indifferente introdotto da Baudelaire nello *Spleen di Parigi*, nonché nell'intuizione futurista dell'energia come forma, della velocità come figura, essi debbono molte delle loro qualità costitutive al concettualismo, al minimalismo, all'arte ambientale, all'arte povera, alle estetiche del *fluxus* o del residuale, dello scarto. Progettualmente i sistemi atopici, anche se hanno a che fare con il tema del frammento, tuttavia come incompletezza e non in quanto rottura dell'unità, sono altra cosa dai risultati architettonici che si

ghi e i *non luoghi* sono totalmente alla
di identità diverse. La riconoscibilità dei
za di tre caratteri. L'individualità è il pri-
vilegiata e soprattutto unica con il sito;
nili sistemi si presentano e fanno parlare
n loro ingrediente essenziale; chiude poi
di cui sono composti i luoghi si offrono
sono invece all'individualità l'omologazione,
partire da piccoli spostamenti di significa-
più lunghi e stratificati ma soprattutto
per affidare i propri valori a una comuni-
Alla concentrazione, alla continuità e alla
ondono la rarefazione, la discontinuità,
oscibilità dei primi quasi li precede: i se-
mplessa istruttoria percettiva, una pre-
All'interno del tema dei luoghi, che han-
ce vedere le differenze; in quello dei *non*
a non sono unici, sono le analogie e le

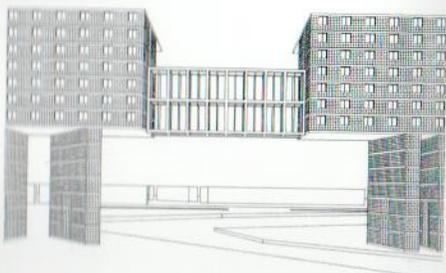
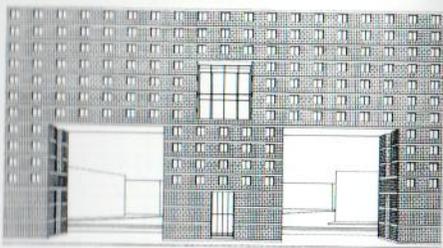
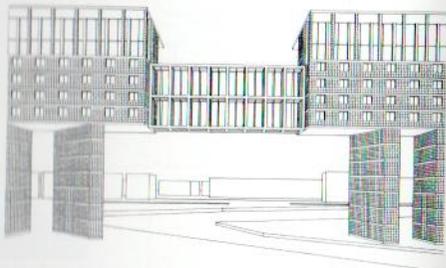
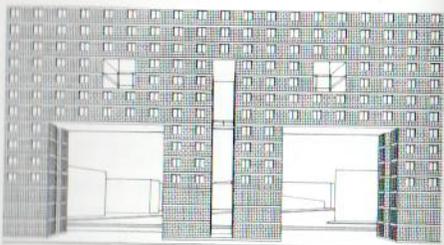
no al limite la definizione heideggeriana
radure, è anche vero che essi si prestano
o estremo della costruzione di un suolo
le replica dell'intera superficie terrestre
essante *saggio* di Vall d'Hebrón, attraver-
rmazione del segno in segnale, la com-
nanza, la cancellazione delle articolazioni
tamente con le aree urbane pericolose,
la loro principale cifra emotiva, i sistemi
enza soluzione. In che modo la scompar-
stituito da qualcosa che duplicandolo lo
ettere ancora l'esperienza dell'autentico?

ntali virtuali, entità ibride per le quali il si-
bligati, sono *opere aperte* nel senso più
se dall'innesto del tipo del *panorama* ot-
sa dei luna park – le sequenze finali di *Otto*
riguardo – ma debitori anche del principio
da Baudelaire nello *Spleen di Parigi*, non-
ergia come forma, della velocità come figu-
o qualità costitutive al concettualismo, al
all'arte povera, alle estetiche del *fluxus* o
tualmente i sistemi atopici, anche se han-
mento, tuttavia come incompletezza e non
altra cosa dai risultati architettonici che si

ottengono ispirandosi alla geometria dei frattali e praticando lo *scaling* eisenmaniano, ovvero qualcosa di molto prossimo al principio delle *scatole cinesi*. Sia i frattali che lo *scaling* incorporano infatti un principio neonaturalistico – lo *scaling* inoltre recupera direttamente alcune problematiche centrali del classicismo – mentre i *corpi ambientali virtuali* si polarizzano piuttosto sull'inversione tra naturale e artificiale in una sorta di *spazialità a perdere*. Al rifluire dei prodotti di un processo progettuale basato sui frattali o sullo *scaling* in una composizione sostanzialmente tradizionale, nonostante l'apparenza anticonvenzionale fino alla soglia della più piena autoreferenzialità, si contrappone una disposizione degli spazi e degli oggetti che non si fonda più sulla funzione retinica, non fa più leva sul visivo. È una strutturazione che ha cessato di affidarsi alle leggi dell'universo prospettico, configurandosi al contrario come un puro percorso mentale, come un itinerario interrogativo, al quale viene richiesto di dare un senso, un contenuto effimero e mutevole, a una disseminazione di episodi incoerenti volontariamente unificati. Non si tratta comunque di ricomporre nella memoria un *collage* di situazioni ambientali e di modi plastici. Il problema è semmai quello di aggiungere alle spazialità moderne, vale a dire alla progressione di spazi panottici, analitici, psichici, una nuova generazione di cavità e di avvolgimenti definiti da virtualità e da concettualismi, costantemente sfalsati e impropri, pensati al di fuori dei parametri architettonici della rappresentatività, della durata e della coerenza. Architetture del vuoto, ma di un vuoto non decorativo né funzionalmente *urbanistico*; un vuoto che non è il negativo di un pieno, come lo è il calco di una piazza, ma un'autonoma entità concepita come *habitat* di altre architetture, i *corpi ambientali virtuali* si definiscono attraverso alcune operazioni primarie. La divisione in due o più parti di un'unità e la sua separazione; il sezionamento di un manufatto subito dopo un'accelerazione delle sue componenti e con la relativa esposizione del taglio; l'allontanamento degli elementi oltre il livello di una corretta visione prospettica; l'abolizione delle gerarchie scalari; la *meccanizzazione* dell'orografia; la sottolineatura della discontinuità tra gli oggetti; la monomaterialità sommata ad una interpretazione puntuale delle singole superfici: sono queste alcune azioni compositive tra le più semplici e dirette capaci di determinare progettualemente i sistemi atopici. Dal momento che descrivere i *non luoghi* è molto più arduo che dare indicazioni attendibili sui luoghi, è proprio su questa difficoltà che riposa la certezza sui *corpi ambientali virtuali* come nuova sfida al linguaggio dell'architettura.

"Casabella", 597-598, gennaio-febbraio 1993, pp. 80-83.

Un paese senza paesaggio, 1991



La condizione del paesaggio italiano è talmente grave che non ha più molto senso provvedere alla sua conservazione. È necessario e urgentissimo procedere invece al suo restauro. Un immenso, capillare restauro capace di restituire la sua integrità a quell'immagine che l'Italia non può ulteriormente far mancare all'Europa, che ha contribuito a crearla, e al mondo che ne ha tratto essenziali ispirazioni. Una *renovatio* che impegnerà più decenni, paragonabili per intensità e profondità ad analoghe ricostruzioni del nostro paesaggio, quali il disegno della Toscana medicea, del Veneto palladiano. O, più indietro nel tempo, della Sicilia araba, della Padania romana.

Ma non avrebbe neanche senso limitarsi al solo restauro dell'ambiente fisico e dei suoi luoghi eminenti, che, anzi, non sarebbe forse possibile, senza il ripristino di una cultura del paesaggio che muova dalla ricostruzione di una piena sensibilità per la sua immagine e da una capacità di intenderne i significati.

Esperimenti come quelli di Gordon Cullen, tentativi di conciliare la pittura di paesaggio con i temi progettuali in un accurato montaggio *filmico* di singole vignette, o più impegnative ipotesi come quelle avanzate da Lynch sull'immagine della città o sulla *vista dall'autostrada*, non hanno trovato nel contesto disciplinare italiano un'eco apprezzabile.

E invece il restauro del paesaggio italiano va iniziato proprio a partire da quella rete di percorsi e di punti di osservazione gettata su tutto il territorio come una sensibile, vivente mappa di punti singolari, di scorci meditati, di avvicinamenti ritualizzati. Un restauro che, dopo questa preliminare operazione, si presenta sotto tre alternative possibili, tra le quali è urgente una scelta.

La prima consiste in una vasta demolizione di quegli strati edilizi che si sono sovrapposti al paesaggio distruggendone in molti casi l'individualità e la stessa riconoscibilità, oltre alla dimensione estetica, alla poesia. Demolire per ricostruire in modi più civili, come a Napoli, a Roma. Demolire e non ricostruire, come nel caso di alcune coste sarde, la cui unicità è stata dispersa in un'insensata privatizzazione, che ne ha abolito la coerenza e la varietà, trasformandole nell'allucinata ripetizione dello stesso frammento. Demolire per ricavare dal *continuum* edilizio dei sistemi metropolitani grandi vuoti destinati a separare zone della città, rese di nuovo autonome come città esse stesse. Grandi vuoti come immensi *Campi di Marte* segnalati da elementi verticali visibili da lontano, segnali di un disegno della città pensato più a partire dal cielo che lo sovrasta, che dal suolo su cui poggia. Demolire per rendere nuovamente visibile il paesaggio originario.

La seconda alternativa consiste nell'abbandonare una prospettiva di intervento globale per concentrare le risorse solo sul costruito.

La terza alternativa si configura come una strategia puntiforme, nello stesso tempo totale e parziale, estesa e concentrata, rarefatta e densa. Il paesaggio viene assunto nella sua unità, ma questa non è genericamente intesa come pura continuità, bensì come relazione tra differenti scene, ciascuna delle quali è compresa nella sua identità e rinviata alle sue fonti e ai linguaggi che l'hanno descritta. Entrando successivamente nella scena se ne ricompongono minutamente gli elementi, risarcendo le parti mancanti e aggiungendo quelle che si rendono necessarie per ricostruirne l'integrità. Tale procedura non si configura comunque come il semplice rifacimen-

to di qualcosa di preesistente, ma questo stesso rifacimento riceve dai nuovi interventi un significato inedito e sorprendente, forte dell'evidenza inaspettata della verità.

In un mondo sostanzialmente atopico, formalizzato dalla ripetizione di merci uguali in quantità tali da costituire esse stesse una pluralità di ambienti, e ordinato da identici rituali per il loro consumo, il paesaggio con le sue diversità costituisce un'anomalia da attenuare e persino da occultare. Per un verso allora la diversità dei luoghi si deve omettere, o è obbligata a desiderare la propria irrilevanza, la propria casualità. Dall'altro sceglie, al contrario, di esaltarsi, ma in forme talmente radicali da confermarne l'impossibilità. E in effetti l'attuale, esasperata e diffusa rivendicazione dell'identità dei luoghi, proprio nel momento in cui, applicandosi in infiniti intorni, intende coprire con un medesimo valore di irripetibilità l'intero paesaggio, lo omologa doppiamente, collaborando suo malgrado all'impoverimento del suo significato.

Nell'universo delle atopie il paesaggio è il vero *immateriale*. La sua permanenza nell'area dell'astrazione o di una letterale invisibilità è funzionale allo stabilirsi di un sistema di produzione di idee e di oggetti, indenne da quelle particolarità che ne potrebbero ostacolare la diffusione.

Il restauro del paesaggio italiano dovrà riguardare innanzitutto la sua unità in quanto idealità storica e realtà fisica: densità doppiamente mimetica, questa, di corpi ruvidi su concrete orografie. Ma non tutti i suoi punti potranno essere luoghi, come pretenderebbe una certa parte, pervasiva e burocratica, della cultura del recupero.

Atopico nella sua estensione, il recupero potrebbe infatti crescere sulla caduta delle differenze e sul plusvalore spuntato sulla sua descrizione. L'aristocrazia delle città d'arte è una buona risposta alla ragionevolezza massificata del recupero. Mantova ridisegnata da Tafuri e riconsegnata a Giulio Romano è un'indicazione. Tutte queste attese del paesaggio italiano, come il Belice, Agrigento, il centro storico di Palermo, l'area dello Stretto, le coste calabre, la conurbazione pugliese, il bosco lucano, i Sassi di Matera, il progetto Siola per il centro di Napoli, il rione Terra a Pozzuoli, l'area archeologica centrale di Roma e le sue borgate abusive, il *rudere atomico* di Montalto di Castro, la città lineare adriatica, la Fiat/Fondiarina di Firenze, l'autostrada Firenze-Bologna, il Po, la laguna di Venezia, i fiumi di Milano, le sue aree dismesse, la Valtellina, il porto di Genova, il valico Italia/Austria, le cave abbandonate, sono altrettanti imminenti luoghi d'arte in un paesaggio restaurato.

"Casabella", 575-576, gennaio-febbraio 1991, pp. 40-47.

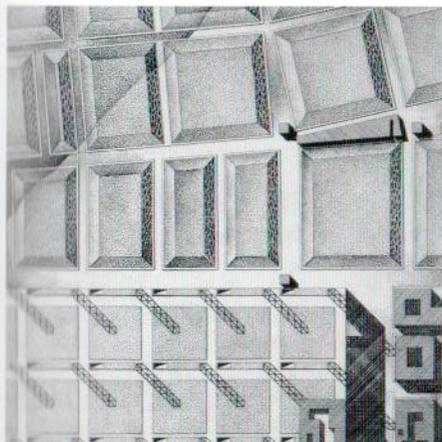
ne semantico e ogni stratigrafia iconica non può
avverso la nozione di *modificazione*.

o *la fine del pianeta* come l'immenso visibile e la
misurato che ha esiliato il fascino e il mistero, il
problema non è modificare ma *trasformare* at-
volgimento del senso. Trasformare con amore e
more per la verità e, per ciò che riguarda il pae-
terra verde, ocra, nera, rossa – come *carne* del

ta la successione di tre *atti compositivi* ardui e
appropriarsi, indurre differenze. Avere a cuore il
mentazione di un intorno della superficie del globo
o dello sguardo, che deve ravvicinarsi ma anche
è chiamato a vedere la bellezza nel suo contra-
ndotto all'evocazione. Senza questa apertura la
acquisterebbe un suono sinistramente tecnicisti-
stesso si scoprirebbe immerso in una criticità
dotto a mera *estensione* disciplinare. Un'esten-
E termini come *tutela, manutenzione, progetto*,

17, 1999, p. 143.

Cinque principi imperfetti, 1998



Milano verde, 1998.

Il progetto urbano è un ponte tra la scala della città, in quanto insieme che concede spazi all'indeterminato e all'indistinto, e quella dell'architettura come entità che richiede uno *sguardo ravvicinato* concentrato sull'individuo edilizio e sulle sue immediate relazioni. Esso non possiede una particolare specificità rispetto a quello architettonico, essendogli peculiare solo una determinata soglia scalare: quella in cui un certo numero di edifici si presenta sostanzialmente come un sistema di oggetti poggiati sul suolo, secondo il modello iconografico della *natura morta*. Oggetti visti sostanzialmente come puri volumi, senza che intervengano ancora connotazioni linguistiche. Queste compariranno solo in visioni a loro più prossime, che permetteranno di leggere integralmente la loro configurazione plastica e spaziale nonché i valori visivo/tattili che essi esprimeranno. Il piano di appoggio di questa ideale *natura morta* è il luogo di quello che è stato chiamato *disegno o progetto* di suolo. Esso predispone sul terreno un tracciato fatto di elementi materiali e di collimazioni e di corrispondenze immateriali; un dispositivo geometrico che regola come una scacchiera i movimenti di un gioco relazionale tra *pezzi* di conformazione e di dimensione diversa, connessi da un *vuoto* che non va considerato semplicemente come il negativo di un pieno, ma come entità spaziale che agisce *positivamente*, determinando il carattere ambientale dell'intervento.

Il progetto urbano prescrive le relazioni tra questi volumi modellando lo spazio nel quale essi sono immersi. Contiguità e distanze, allineamenti e rotazioni, compenetrazioni e slittamenti, focalizzazioni prospettiche o dilatazioni del campo visivo, sistemazioni del suolo e dei piani di giacitura degli edifici, partecipano del problema compositivo affrontato dal progetto urbano. Un progetto che per sua natura possiede sempre un taglio *narrativo* al quale, invece, quello architettonico può rinunciare. In sostanza, il progetto urbano ha tra i suoi fini quello della conformazione di un ideale volume articolato: un *involucro atmosferico* che rende *necessarie* a se stesse le architetture che ne costituiscono i confini.

Il progetto urbano ha senso solo nel momento in cui esso si iscrive in quella continuità *architettura-urbanistica* teorizzata da Giuseppe Samonà come l'inverarsi organico della forma nella totalità dell'abitare. La sua divisione in scale differenti, che individuano altrettanti livelli di intervento – ricordando Manfredo Tafuri, il quale a sua volta riprendeva Ludovico Quaroni, ci si può riferire alla triade *urbanistica, town design, architettura* –, è valida solo se proiettata sulle dimensioni operative del processo progettuale, ma non sembra avere un vero fondamento ove la si applichi al linguaggio.

Il progetto urbano crea valori indipendentemente dal valore dei manufatti che prevede. Esiste quindi una dissociazione tra la consistenza estetica del *volume virtuale*, ovvero del vuoto che esso plasma, e quella degli elementi edilizi con cui si confronta tale fluido *corpo ambientale*, consistente in un'articolata e continua concatenazione di *vani virtuali* che pervasivamente entra negli interstizi dei volumi, disegnando lo spazio con spire avvolgenti, con blocchi lineari compenetrati, con intervalli ritmati.

Il progetto urbano amministra allora due registri formali. Il primo è quello del *pieno*, dell'immediatamente presente allo sguardo come concreta realtà costruita, che esibisce esplicitamente la propria misura architettonica;

il secondo è quello del *vuoto* come spazio plasticamente plasmato che si pone in tensione con la solidità edilizia. Ne risulta una doppia polarità che nel pieno individua ciò che è stabile e resistente, limitato e compiuto, resistente; nel vuoto il mondo del mutevole e dell'erratico, dell'indeterminato e dell'infinito.

Il progetto urbano è sempre la continuazione di un precedente progetto, il quale ha dato luogo nel tempo a un testo costruito variamente stratificato. Alla sua base c'è per tale motivo un lungo lavoro di interpretazione e di selezione dell'esistente, nel quale occorre distinguere tra una semplice continuità di tracce come lasciato in qualche modo ininfluente e abbandonato – *ruiner del tempo* – e la loro continua conferma funzionale e morfologica. Una conferma che si configura come un'incessante opera di trasformazione del territorio, della città, dei suoi monumenti.

Il progetto urbano legittima e riduce la relatività dell'architettura moderna. Da questo punto di vista esso è lo strumento compensativo di un disordine babelico prodotto dalla compresenza di una pluralità di mozioni espressive differenti, ritenute tutte plausibili all'interno di un pluralismo che spesso nasconde opportunismi o indifferenze, ma che altrettante volte intende tutelare la massima libertà nell'interpretazione dei contesti e nella loro trasformazione. Tuttavia succede pure che si pensi al progetto urbano come a uno spazio decisionale destinato a conferire alle trasformazioni della città una densità concettuale e una solidità d'impianto che mancherebbero all'architettura *in quanto tale*. All'interno di questa linea di pensiero, si ritiene che il problema della città sia in prima istanza una questione di sistemi funzionali interagenti, orientati alla produzione di un ambiente complesso, ecologicamente compatibile, energeticamente economico, efficace nel piano comunicativo e socialmente controllabile, un ambiente da mettere a punto tramite un'*ingegneria insediativa* che poco ha a che fare con la qualità formale e paesistica dei segni infrastrutturali, con il disegno dei vuoti della città, con il linguaggio architettonico come addensamento di valori tettonici, plastici, materici in un punto preciso dello spazio e del tempo.

A fronte di queste concezioni, occorre riaffermare proprio la centralità formalizzatrice e non programmatica dello stesso progetto urbano, da intendere non come dispositivo di contenimento della presunta *irregolarità* dell'architettura, né come fonte della sua legittimazione, ma come luogo di un lavoro teorico di taglio sperimentale, dotato di un'operatività avanzata, che favorisca la ricerca formale, invece di ostacolarla o di *normalizzarla*. Una ricerca che spinga al limite le convenzioni che regolano la costruzione della città in vista del loro superamento nell'unico dominio che ad esse è conforme, quello dell'*immaginario*.

Sorretto da questi *principi imperfetti*, privo di riferimenti certi che non siano le sue stesse difficoltà strategiche, assunte come fecondi orizzonti dubitativi, immerso in quella che è, per più di una ragione, una *post-città*, il progetto urbano si confronta attualmente con una serie di opposizioni dialettiche. L'alternativa tra ordine e disordine, quella tra localizzazione e

oto come spazio plasticamente plasmato che si
olidità edilizia. Ne risulta una doppia polarità che
ne è stabile e resistente, limitato e compiuto,
ondo del mutevole e dell'erratico, dell'indetermi-

re la continuazione di un precedente progetto, il
mpo a un testo costruito variamente stratificato.
motivo un lungo lavoro di interpretazione e di
al quale occorre distinguere tra una semplice
scito in qualche modo ininfluyente e abbandona-
loro continua conferma funzionale e morfologi-
onfigura come un'incessante opera di trasfor-
a città, dei suoi monumenti.

e riduce la relatività dell'architettura moderna.
o è lo strumento compensativo di un disordine
presenza di una pluralità di mozioni espressive
usibili all'interno di un pluralismo che spesso
differenze, ma che altrettante volte intende
nell'interpretazione dei contesti e nella loro
ccede pure che si pensi al progetto urbano
ale destinato a conferire alle trasformazioni
attuale e una solidità d'impianto che manche-
anto tale. All'interno di questa linea di pensie-
della città sia in prima istanza una questione
ti, orientati alla produzione di un ambien-
e compatibile, energeticamente economico,
vo e socialmente controllabile, un ambiente
n'ingegneria insediativa che poco ha a che
paesistica dei segni infrastrutturali, con il
n il linguaggio architettonico come addensa-
ci, materici in un punto preciso dello spazio

occorre riaffermare proprio la centralità for-
tica dello stesso progetto urbano, da inten-
onimento della presunta *irregolarità* del-
sua legittimazione, ma come luogo di un
tale, dotato di un'operatività avanzata, che
vece di ostacolarla o di *normalizzarla*. Una
nvenzioni che regolano la costruzione della
to nell'unico dominio che ad esse è confor-

erfetti, privo di riferimenti certi che non
ategiche, assunte come fecondi orizzonti
è, per più di una ragione, una *post-città*,
attualmente con una serie di opposizioni
ne e disordine, quella tra localizzazione e

dispersione e tra identità e differenze, segnano come cippi di un percorso
tormentato la fine del Novecento. Ma non sono le sole. La continuità con-
trasta con la discontinuità, la rappresentatività con l'anonimato, la durata
con la simultaneità, la chiusura con l'apertura, l'inezza con la frammen-
tarietà, l'organico con il disorganico. Il progetto urbano è diviso tra rende-
re omologhe le parti della città o spingere verso una loro maggiore diffe-
renziatura; tra muoversi verso una continuità dei tessuti o al contrario
verso la creazione di più riconoscibili discontinuità, quasi la città fosse un
cretto le cui zolle debbano essere ancor più separate; tra un'esplicita rap-
presentazione dei contenuti e la scelta opposta di un *understatement* espres-
sivo, che poeticamente si risolve in un *anonimato* nel quale il massimo del-
l'intensità sia ottenuto con il minimo dei mezzi. Giocare sulla durata o ac-
cettare la simultaneità in quanto compresenza di temporalità effimere;
disegnare recinti anche virtuali, circoscrivere parti, dare senso a settori
urbani lontani tra loro, per mezzo di perimetrazioni ideali fatte di nuclei
isolati di segni metropolitani, oppure giocare tutto sull'apertura, sulla dis-
sociazione, sull'abolizione dei limiti, sul proscioglimento dell'architettura
nella *paesaggistica*, come ha scritto Bruno Zevi, in un'iridescenza di pul-
santi grumi energetici; perseguire e ricostruire l'unità perduta della città o
dare forma al *frammento* non come residuo estetizzante ma in quanto
esito *crudele* di un incidente analitico, capace di svelare l'interna struttura
delle cose: anche su queste alternative, che non riguardano un ambito
astratto ma si pongono agli estremi delle concrete possibilità di interven-
to, il progetto urbano si sta interrogando. Ma soprattutto è sul dilemma
tra il recupero di quella dimensione organica che ha ispirato la città pre-
moderna, da tanti mitizzata e rimpiaanta, e l'accelerazione della cultura
dell'artificiale, del *sintetico*, e dell'inorganico - la cultura *fredda* dell'età
dell'elettronica - che il progetto urbano deve giocare il suo futuro in una
scommessa urgente e avventurosa.

"Paesaggio urbano", 3, maggio-giugno 1998, pp. 26-27.