



ScuDo
Scuola di Dottorato - Doctoral School
WHAT YOU ARE, TAKES YOU FAR

Doctoral Dissertation
Doctoral Program in Architettura. Storia e Progetto (29th Cycle)

Intencity

Il parametro intensità misura lo spazio-tempo dell'architettura urbana

By

Lucia Baima

Supervisor:

Prof. Matteo Robiglio

Doctoral Examination Committee:

Prof. Filippo De Pieri – Politecnico di Torino

Prof. Manuel Gausa – Università degli studi di Genova

Prof. Sara Marini – IUAV, Venezia

Prof. Luca Molinari – Università degli studi della Campania - Luigi Vanvitelli, Napoli

Prof. Angelo Sampieri – Politecnico di Torino

Politecnico di Torino

2017

Declaration

I hereby declare that, the contents and organization of this dissertation constitute my own original work and does not compromise in any way the rights of third parties, including those relating to the security of personal data.

Lucia Baima

2017

* This dissertation is presented in partial fulfillment of the requirements for **Ph.D. degree** in the Graduate School of Politecnico di Torino (ScuDo).

Ringraziamenti

In questo percorso sono molte le persone che mi hanno sostenuto e aiutato a cui va la mia gratitudine.

A Matteo Robiglio per avermi guidato, sostenuto e lasciato percorrere questa ricerca, a Lamberto Rondoni per avermi aiutato a vedere chiaro oltre ai numeri.

Ai tanti docenti che mi hanno offerto ricchi confronti e in particolare a Filippo De Pieri, Alessandro Armando, per i loro consigli.

A tutti gli incontri avuti in questo viaggio, in particolare a Kennet Frampton e Sharon Zukin, per le intense interviste, a tutti i professionisti, archivisti che mi hanno messo a disposizione le loro conoscenze e il loro tempo.

Agli incontri casuali avuti per le strade di New York che mai sapranno di avermi guidato nella ricerca.

Ai miei compagni di avventura per i ricchi confronti. In particolare a Caterina che mi ha insegnato la passione per la ricerca anche solo osservandola, ad Ilaria per avermi insegnato la tenacia, a Giovanni, Daniele, Luca e Giulia, per il loro fondamentale contributo, a Laura e Emanuela per aver sempre creduto in me e nel mio lavoro.

Alla mia famiglia, porto sicuro nei momenti difficili.

Abstract

Il lavoro si mette in relazione con quelle nuove domande che la città pone, di riattivazione dell'uso e delle pratiche all'interno dei suoi spazi consolidati: divengono prioritari strumenti non più solo dimensionali e statici ma qualitativo dinamico sociali quali l'*Intensità*. Le basi per definire e costruire questo parametro vengono poste attraverso l'analisi etimologica, delle diverse letture della città e del ruolo del progetto quale generatore della vitalità dello spazio urbano. Questa matrice di analisi è stata calata sul caso studio di New York - scelto per conformazione spaziale, storica e di pratiche – selezionando progetti che vanno *dalla casa alla città*, e diventano il banco di prova dell'intensità quale rilevatore delle trasformazioni e dell'uso dello spazio, e la rendono un parametro operativamente applicabile.

This work intends to address new questions posed by contemporary urban context, concerning the reactivation of use and practices within the consolidated spaces of the city: it becomes necessary to implement qualitative and social-dynamic instruments such as Intensity. The base to define and build this parameter is set through its etymological analysis, through the different interpretations about the city and the role of project in generating vitality within the urban space. This matrix of analysis is applied to New York City as a case study - chosen for its spatial conformation, its history and its social practices - selecting projects ranging across different scales, from the house to the city, thus becoming the testing ground of intensity, to investigate urban transformation and different uses of the space: a design/analysis process aiming to make intensity an operational parameter in architecture.

INDICE |

INTRODUZIONE 	p. 7
L'intensità, strumento a focali multiple	

CAPITOLO 1 	p. 12
Intensità, una complessità multidisciplinare	

- 1.1 | Intensità – restituzione di fenomeno
- 1.2 | Intensità in fisica – guardare dentro ai processi
- 1.3 | Intensità in filosofia – rilevare l'immateriale
- 1.4 | Intensità in sociologia – rilevare l'interazione

CAPITOLO 2 	p. 32
L'intenso e il reale: dalla densità all'intensità	

- 2.1 | Dagli strumenti quantitativo-statici a qualitativo dinamico-sociali
- 2.2 | Intensità
- 2.3 | Un diverso sguardo sulla città in immersione
- 2.4 | Rilettura induttiva della città tramite l'intensità

CAPITOLO 3 	p. 58
L'intenso come nuovo reale: dare forma all'intensità	

- 3.1 | Intensità di associazioni
- 3.2 | Intensità dello spazio costruito

CAPITOLO 4 	p. 68
New York 1960- 1970, dalla città densa alla città intense	

- 4.1 | Un brusco risveglio – New York 1977
- 4.2 | Trasformare i processi dopo un secolo di densificazione
- 4.3 | Dal *No Plan* al *Non Plan*
- 4.4 | Una nuova narrazione

Approfondimenti 	p. 93
--------------------------------	-------

- 4.5 | *Dalla factory al loft living*
- 4.6 | *Squatter*
- 4.7 | *Community garden*
- 4.8 | *Graffiti*

CAPITOLO 5 |p.112
Intensità dalla casa alla città

5.1 | Metodologia di analisi

5.2 | Micro scale
Airbnb, Artist Studio, Supersmith, Softwalk, Spacious

5.3 | Medium scale
MoMa PS1, Rooftop farm, Pier 57, Pier 15

5.3 | Macro scale:
Under the Elevated, Brooklyn Bridge Park, Industry City, High Line,

CONCLUSIONI |p. 239

BIBLIOGRAFIA |p. 242

APPARATI

Calcoli dell'intensità

INTRODUZIONE | L'intensità, uno strumento a focali multiple

Il termine **intensità** è recentemente riapparso nel dibattito architettonico come rilevatore del dinamismo della città contemporanea. In questa ricerca esso trova applicazione come strumento multiplo di analisi architettonica e urbana grazie alla sua capacità di intersecare la dimensione spaziale con la variabile temporale, facendo così emergere, diversamente da altri parametri solo quantitativi e statici, i molteplici processi che incidono oggi sulla città e il ruolo che in essi ha il progetto architettonico e urbano.

Guardare alla città contemporanea vuol dire riferirsi allo spazio urbano esistente come un complesso panorama di trasformazioni, stratificazioni, processi e pratiche che ridefiniscono l'uso o la messa in comune di risorse di tipo diverso, prima di tutto risorse spaziali.

La città contemporanea viene così riletta come la città della trasformazione, trasformazione che avviene internamente ai suoi spazi già definiti, attraverso processi e pratiche che sovvertono le convenzioni consolidate, e innescano processi di riattivazione degli spazi che trovano proprio nell'esistente nuove potenzialità d'uso.

In quest'ottica lo spazio urbano può essere visto come un *contenitore*, di cui è possibile definire, ridefinire, trasformare e riattivare costantemente il *contenuto*.

Dalla micro alla macro scala si ridelineano così le molteplici relazioni tra individui e spazio che generano nuove domande urbane, sovvertono usi e funzioni programmate facendone emergere di inattese. Processi questi che invitano a rileggere lo spazio e il tempo come variabili dipendenti.

E' pertanto necessario adottare un diverso punto di vista sulla città in grado di trapiantare i volumi e di adottare nuovi strumenti interpretativi di analisi e di progetto che sappiano tradurre la relazione mutevole tra spazio e tempo, quindi tra *spazio progettato* e *spazio abitato*, mettendo così in luce la capacità del progetto architettonico nell'intercettare multipli ed evolutivi processi.

Percorrendo un simile *palinsesto* emerge come la componente quantitativa è quasi sempre l'unica variabile a rimanere stabile, mentre parallelamente, all'interno degli spazi si sovvertono nel tempo le relazioni tra utenti, usi e funzioni.

L'*intensità* diventa quindi strumento di analisi urbana e di progetto attraverso il quale poter leggere, analizzare e programmare i processi di trasformazione della città, ovvero il suo dinamismo, che necessariamente presuppone l'adozione di nuovi strumenti di analisi e di progetto che superino la restituzione della complessità dello spazio urbano attuata solo attraverso parametri quantitativi statici come la *densità*.

Parametri questi che permettono di controllare, di pianificare la città e i suoi spazi controllando la sola componente quantitativa, ma non di tradurre i processi e le trasformazioni d'uso nel tempo, ovvero di raccontarne anche le sue intrinseche storie in divenire.

Innestando lo spazio sul tempo, l'*intensità* può diventare parametro in grado di rilevare i processi di riattivazione degli spazi esistenti e far così emergere la qualità del progetto come piattaforma in grado di catalizzare multiple relazioni tra utenti e spazio e di intensificare il suo uso nel tempo.

In questa ottica il progetto architettonico, alle diverse scale, assume spessore e diventa non solo spazio fisico, ma spazio di incontro delle domande sociali e delle trasformazioni ad esse collegate e può quindi, essere riletto come catalizzatore e intensificatore di usi e interessi.

Affiancare quindi agli strumenti di valutazione e controllo quantitativi statici altri strumenti qualitativi, dinamico-sociali quali l'*intensità* vuol dire poter tradurre pertanto la varietà e la stratificazione nel tempo di usi, attori e esperienze che possono manifestarsi all'interno di uno stesso spazio.

In questo scenario urbano il progetto e i dispositivi architettonici sembrano quindi dover superare la cultura del determinismo spaziale e funzionale, includendo il potenziale di trasformazione e complessità della città contemporanea e quindi, a diventare opera aperta in grado di mettere in relazione lo spazio costruito, i suoi usi previsti o potenziali, ovvero prevedere la sua modificazione nel tempo, intercettare, favorire e includere multipli processi di intensificazione.

L'*intensità* può quindi essere definita come uno strumento a *lenti focali multiple* in grado di restituire l'uso dello spazio architettonico tra tempi, funzioni e utenti eterogenei.

Questo lavoro vuole scendere nel dettaglio, studiare il codice intrinseco contenuto nell'*intensità*, smontare i singoli tasselli e analizzare i processi fino alla scala micro, per comprendere quali caratteristiche dello spazio, quali dispositivi, sono in grado di includere la mutevole relazione spazio-temporale tra usi e funzioni all'interno dello stesso perimetro.

L'obiettivo è quello di restituire la relazione tra spazio progettato e spazio abitato, di vedere *attraverso le finestre della città* (de Certeau, 1991) e far emergere il suo potenziale di intensificazione.

STRUTTURA DEL LAVORO |

Il percorso di ricerca è articolato in tre parti, che strutturano anche l'intelaiatura di costruzione e restituzione del lavoro. Le tre sezioni, tra loro interconnesse, si compongono una con l'altra e definiscono un panorama completo sul termine *intensità* attraverso: *l'analisi, l'indagine, la sperimentazione e la relativa applicazione*, scandagliando così le sue caratteristiche intrinseche tali da permetterne l'applicazione come parametro qualitativo dinamico-sociale, valido nel dominio dell'architettura.

Per poterne cogliere tutte le proprietà è stata costruita una mappatura del termine partendo dalla definizione etimologica e dalla sue applicazioni nelle diverse discipline, così da coglierne le intrinseche caratteristiche quali la capacità di trascrivere un fenomeno o una relazione evidenziando e descrivendo sia il ruolo che le varie componenti assumono nel determinarlo, sia riferendo il fenomeno stesso in relazione alla variabile temporale.

L'*intensità* è lo strumento, che come attraverso una lente di ingrandimento, permette di rilevare e leggere le multiple relazioni che concorrono all'interno di un progetto e come queste varino nel tempo in funzione anche del ruolo che assumono le singole componenti.

Caratteristiche queste che, estese in ambito architettonico, rilevano la possibilità di indagare le intrinseche relazioni che avvengono nella città e nei suoi spazi grazie al loro disegno.

Si definisce così un diverso punto di vista sulla città che fonda le sue basi teoriche sull'analisi dei principali autori che hanno posto l'attenzione sulla necessità di adottare un diverso sguardo e differenti lenti di lettura sullo spazio urbano. Un'analisi urbana volta a rilevare la complessità, la mutevolezza, ovvero *i fili invisibili* che concorrono a determinare la sua multiforme vitalità, focalizzando l'attenzione sulla correlazione tra disegno dello spazio e il suo ruolo nell'includere molteplici usi nel tempo o suggerirne di nuovi.

Le diverse sezioni, tra loro interconnesse, conducono alla definizione di intensità come strumento analitico e successivamente ne viene sperimentata l'applicazione come dispositivo attraverso il quale poter evidenziare il ruolo del disegno di uno spazio nel creare multiple relazioni, funzioni e usi variabili nel tempo e nella loro natura: nel creare quindi le occasioni di intersezione tra la variabile spazio e il tempo.

CAMPO DI ANALISI |

La prima parte è stata strutturata come una dissezione del termine *intensità*, partendo dalla sua radice etimologica e rilevando il ruolo assunto nelle diverse discipline in base alle sue caratteristiche e implicazioni.

Il percorso ha così permesso la costruzione di una mappatura dei significati e delle proprietà del termine nei diversi campi disciplinari in modo da poter strutturare una definizione esauriente del termine e delle sue caratteristiche, vagliandone le possibili applicazioni come strumento e parametro in ambito architettonico e progettuale.

CAMPO DI INDAGINE TEORICA |

La seconda parte è ripartita in due sezioni che rappresentano due diverse ottiche di lettura, due ingrandimenti - *intensità urbana e intensità architettonica* – e si propone di costituire un excursus sui principali riferimenti teorici, sugli autori e i progettisti che hanno posto l'attenzione, attraverso innovativi punti di vista, su nuove metodologie di studio o diverse modalità di approccio al progetto volte a comprendere *lo spessore* della città ovvero la sua complessità di relazioni, di pratiche che ridefiniscono e riprogrammano l'uso che uno spazio può accogliere o generare.

Le multiple componenti che generano *lo spessore* possono essere rilevate solo adottando punti di vista e strumenti di analisi anche superano la narrazione della città attraverso la sola componente spaziale e dimensionale.

CAMPO DI SPERIMENTAZIONE |

La terza parte è la sezione più sperimentale della tesi.

Il suo scopo è cercare di comprendere complessivamente le possibili applicazioni del parametro *intensità*. Per comporre uno studio e un'analisi completa è stato adottato un caso studio calato in un contesto denso ma soprattutto consolidato nella sua densificazione e stratificato nel tempo in modo da potersi confrontare anche con i processi, le pratiche e le trasformazioni diacroniche dei suoi spazi.

New York, sulla scorta di tale considerazione, diventa il contesto paradigmatico per la ricerca, sia per le sue caratteristiche spaziali che ne hanno consacrato l'immagine quale emblema e laboratorio della densità, sia per la sua recente storia urbana che ha reso la città primo avamposto per una differente narrazione e descrizione del corpo urbano, una narrazione volta a rilevare anche i processi di trasformazione intrinseci e *l'intensità* delle relazioni tra individuo e città, e raccontarne quindi la sua vitalità.

Il periodo che abbraccia gli anni '60 e '70, un periodo di profonda trasformazione della città, è stato scelto come approfondimento della tesi sia per le narrazioni sperimentali che sono scaturite in questa seconda parte del '900, sia per i processi di mutamento urbano adottati dall'amministrazione di New York o innescati dagli stessi abitanti, processi che si fondano e rilevano quel clima di attesa di risposte alle domande che la città stava ponendo.

È il periodo in cui si è manifestata una delle maggiori crisi della città, è diventato la finestra di riferimento per la tesi, in quanto è in questo periodo che sono state avviate le pratiche di

ridefinizione e intensificazione d'uso degli spazi urbani, anche attraverso processi informali, che in parte ancora oggi si intercettano in modo transcalare all'interno del tessuto della città e ne caratterizzano i processi più interessanti di compresenza di usi e attori all'interno dei suoi spazi.

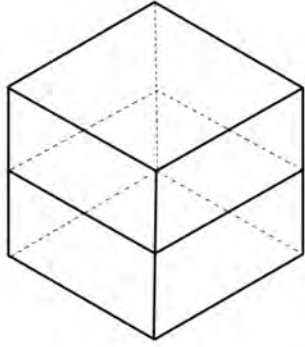
CAMPO DI APPLICAZIONE |

L'ultima sezione assume la connotazione di laboratorio sperimentale.

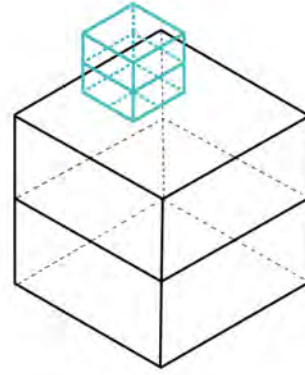
Dall'analisi del termine *intensità* della prima sezione, unito ai punti chiave rilevati nell'analisi delle narrazioni urbane e delle applicazioni progettuali della seconda e allo studio di New York, si è definito lo strumento intensità quale parametro di progetto e si è quindi costruito la sua matrice di analisi intersecando gli elementi caratterizzanti via via identificati: *permeabilità, condivisione, esperienza, usi/funzioni*. Elementi questi che permettono di rilevare i cambiamenti nel tempo generati dal disegno dello spazio.

La matrice di analisi è stata costruita e applicata ai molteplici casi studio selezionati all'interno della griglia di New York in modo diacronico e transcalare - dalla casa alla città – ovvero dalla micro alla macro scala.

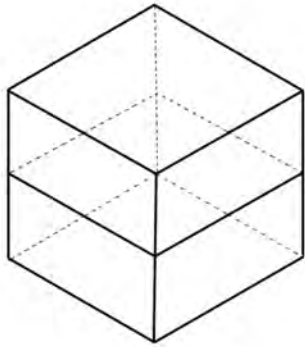
L'analisi dei casi studio estrapolati si è strutturata sia attraverso la trascrizione grafica delle loro intensità, sia attraverso la costruzione della sua formula matematica in grado di trascrivere in modo analitico il valore di tale intensità.



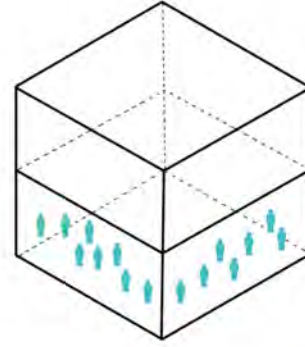
$$D = x$$
$$I = y$$



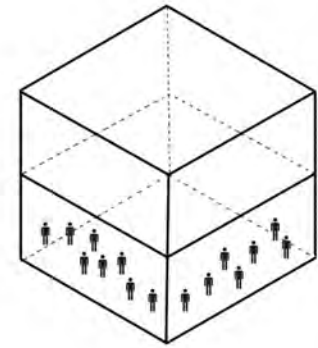
$$D = x$$
$$I = y$$
$$D' > x$$
$$I' > y$$



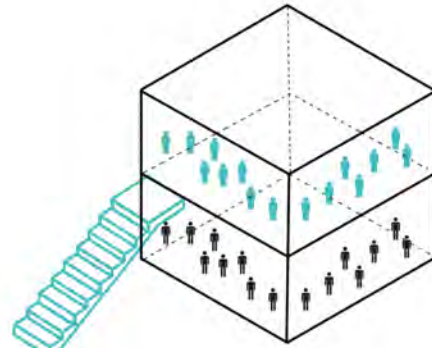
$$D = x$$
$$I = y$$



$$D = x$$
$$I = y$$
$$D' = D = x$$
$$I' > y$$



$$D = x$$
$$I = y$$



$$D = x$$
$$I = y$$
$$D'' = D' = x$$
$$I'' > I' > y$$

Tav. 1 - Densificazione, Intensificazione tramite pratiche e progetto

CAPITOLO 1 | Intensità, una complessità multidisciplinare

Nel complesso panorama che offre la città contemporanea gli spazi urbani sono protagonisti di molteplici processi e pratiche che ridefiniscono e riscrivono costantemente l'uso dello spazio nel corso del tempo. Leggere, comprendere ed operare su questo articolato e mutevole scenario pone la necessità di adeguare sia gli strumenti di lettura, sia i dispositivi di progetto architettonici ed urbani.

Da una prefigurazione e restituzione statica della città, tradotta solo da indici dimensionali e quantitativi, quali la densità, è necessario affiancare nuovi strumenti.

A questi ultimi è richiesto di tradurre complessivamente le trasformazioni, i processi e le pratiche che sovvertono, modificano e stratificano gli usi all'interno di uno stesso spazio.

Con queste premesse la ricerca si pone come obiettivo di indagare la lettura congiunta dello spazio e del tempo, attraverso l'introduzione del parametro intensità.

Il presente capitolo vuole fornire una prima mappatura interdisciplinare dei diversi significati e delle diverse caratteristiche del termine intensità. Scandagliando le molteplici implicazioni in diversi campi disciplinari è possibile estendere il campo di applicazione del concetto intensità come strumento di progettazione architettonica e urbana.

In un panorama urbano complesso come quello attuale guardare ed operare sulla città contemporanea vuol dire sempre più confrontarsi con processi dinamici, flussi e pratiche che trasformano e ridefiniscono confini e usi dello spazio urbano. È quindi necessario volgere lo sguardo all'interno di questo mutevole scenario per poter indagare cosa accade tra e nei suoi spazi esistenti.

Leggere ed operare nella città contemporanea presuppone un confronto costante con un panorama di elementi già esistenti che, per essere letti, impongono un cambio di prospettiva. Oggi ci si confronta con una città in cui i suoi spazi, i suoi vuoti e in particolare i suoi pieni sono svuotati, re-inventati, trasformati. All'interno degli stessi confini della città si stratificano flussi e pratiche che traducono e strutturano un nuovo modo di abitarla, sempre più complesso e dai confini e dalle definizioni sempre più fluide¹.

La città contemporanea è una trama di spazi che, tramite la riappropriazione e le ridefinizione degli usi attuata dagli stessi abitanti, si trasformano in luoghi² in continuo divenire.

I recenti e profondi mutamenti economici e sociali hanno contribuito ad incentivare questa dinamica riscrittura della città. Dal punto di vista spaziale conseguentemente emerge un terreno denso di manufatti abbandonati, tasselli urbani interstiziali, che continuano ad occupare spazio urbano alla ricerca di un nuovo senso e di una nuova destinazione d'uso.

¹ Si fa riferimento al concetto di *società fluida* di Zygmunt Bauman, concetto esposto in *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000; trad. ita. *Modernità Liquida*, Laterza, Roma, 2011.

² Si riprende la differenza introdotta da Martin Heidegger tra *spazio* e *luogo*, termine da lui usato al posto di *dove* in *Sein und Zeit. Erste Hälfte*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», vol. VIII, 1927; trad. ita. *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 1970. In questo testo l'autore introduce la figura del ponte come metafora per spiegare la differenza tra *luogo* e *spazio*. Il concetto è ripreso anche nel testo «*Bat, habiter, penser*» in Id., *Essays et conférences*, Paris, Gallimard, 1959; in *Building Dwelling Thinking* del 1951, incluso in *Basic Writings*, a cura di D.F. Krell, Routledge, London, 1993, pp. 347-363, trad. ita. *Costruire, Abitare, Pensare* in *Heidegger, Saggi e Discorsi* a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 2016, pp. 96-108.

Al tempo stesso anche le pratiche sociali mutano definendo un differente e mutevole palinsesto di attori che definiscono un diverso modo di abitare gli spazi della città con tempi differenti.

Il concetto di *abitare* si fa così più ampio.

La recente crisi infatti ha incrementato la nascita e lo sviluppo di nuove pratiche che pongono al centro la condivisione di risorse esistenti di diverso tipo che trovano, in primis, proprio nello spazio il loro *condensatore* (Misselwitz, Oswald, Overmeyer, 2013).

I *terrains vagues*³, spazi resi vuoti ed in attesa di una nuova destinazione, spazi *pieni* di potenzialità sia per la loro immediata disponibilità, sia per le intrinseche caratteristiche spaziali e infrastrutturali che li rendono perfetti *catalizzatori* (Misselwitz, Oswald, Overmeyer, 2013) per nuovi usi intercettando e dando così risposta alle mutevoli e complesse domande sociali. Gli spazi offerti da questi *catalizzatori* diventano piattaforme, laboratori sperimentali per nuove forme di pratiche dell'abitare, pratiche che, il più delle volte, mutano l'uso dello spazio urbano reso disponibile, riattivandolo dall'interno. Sono pratiche che ne intensificano o sovvertono gli usi previsti, attraverso una riprogrammazione dello spazio nel tempo, definendo così molteplici possibilità d'uso a temporalità variabili⁴.

La città si delinea così come una trama piena di potenziali *luoghi* in cui attivare e riattivare e concretizzare il processo dell'agire (Hertberger, 1991). Lo spazio della città ri-abitata viene di volta in volta *accordato*⁵ dagli stessi intrecci e diventa nuovamente *luogo*. È un agire attivato anche dai nuovi processi socio-culturali, innescati ed amplificati della crisi del 2008 che ha determinato, insieme ad altre ricadute, la richiesta di spazi differenziati per nuove domande sociali e su basi inedite che ingenerano, conseguentemente, nuovi modi di abitare la città o *alternative lifestyles*⁶. Sono processi e pratiche d'uso dello spazio che si fondano sempre più sulla loro messa in comune. Processi che posso essere identificati e descritti attraverso l'uso dei suffissi *ri-* e *co-*, suffissi che rimarcano quindi le azioni che prevedono la riattivazione o la condivisione di spazi e risorse di diverso tipo (Botsman, Rogers, 2010) che trovano la loro intensificazione nella riprogrammazione del loro uso nel tempo.

Attraverso questi processi, parallelamente, si rideterminano ogni volta i confini secondo differenti e diversificate temporalità, tra spazio pubblico e spazio privato, tra funzioni programmate o inattese, all'interno degli spazi urbani esistenti, dalla micro alla macro scala. Alla scala privata dell'abitazione, ad esempio, nascono formule di *co* e *social housing* che strutturano pratiche di condivisione degli spazi comuni all'abitazione, formule di abitare temporaneo, intermittente, che capillarmente contraggono lo spazio privato dell'abitazione, o altresì progetti in cui si coniuga la sfera privata dell'abitare a nuove formule di lavoro, temporaneo o ciclico. Contemporaneamente anche gli spazi del lavoro vengono ridefiniti secondo nuovi modelli di *sharing* così come gli spazi pubblici urbani diventano piattaforme per

³ «City are full of terrains vagues. [...] The notion of terrain vague picks up on the layered spatial history of cities. It is both an opportunity for the informal [...] and the possibility of making public space. [...] These terrain vagues are potentially very productive spaces not just in terms of informal economies but also in terms of making temporary public spaces» Saskia Sassen in P. Misselwitz, P. Oswald, K. Overmeyer, *Urban catalyst. The Power of temporary use*, DOM, Berlin, 2013, p. 109.

⁴ «Temporary uses are a broader tendency of particular interest that includes the 'eventization' of urban spaces as well as the spatio-temporal dynamization of services» in P. Misselwitz, P. Oswald, K. Overmeyer, *Urban catalyst, The Power of temporary use*, DOM, Berlin, 2013, p. 6.

⁵ Heidegger, M. 1958a (1951), «Batr, habiter, penser» in Id., *Essais et conférences*, Paris, Gallimard; *Basic Writings*, a cura di D.F. Krell, Routledge, London, 1993, pp. 347-363, trad. ita. *Costruire, Abitare, Pensare* in Heidegger, *Saggi e Discorsi* a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 2016, pp. 96-108. Lo stesso termine accordare – diventa per H. Lefebvre metafora per tradurre l'intensità delle relazioni che avvengono all'interno dello spazio urbano, ovvero la musica della città. H. Lefebvre, *Writing on Cities*, a cura di E. Kofman e E. Labas, Blackwell, Oxford, 1996, p. 227.

⁶ Termine coniato dalla sociologa Sharon Zukin in *Loft in living. Culture and Capital in Urban Change*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982.

usi programmati o impreveduti che intercettano differenti tipi di attori generando così spazi ad multiple intensità.

Per analizzare questo processo di trasformazione e ridefinizione urbana continuo è necessario disporre di una nuova *cassetta degli attrezzi* che includa adeguati strumenti di analisi e di progetto, accomunati all'adozione di un diverso punto di vista sulla città. Lo sguardo da adottare per analizzare lo spazio urbano non può essere, infatti, più zenitale, per una città pensata come un agglomerato statico da comprendere dall'alto, bensì *obliquo* (de Certeau, 1991). Inclinare il piano consente di guardare dentro la città, trapiantare i suoi volumi e riuscire così a scorgere la vita urbana attraverso le finestre e cogliere quindi anche la «[...] città transumante, o metaforica, che s'insinua così nel testo chiaro di quella pianificata e leggibile. La città metaforica è quella dell'azione del gesto di scrivere/tracciare»⁷.

Emerge quindi nella città costituita quella riscritta da un intreccio di relazioni e azioni, di flussi, che definiscono così modi sempre differenti di usare i suoi spazi.

Se il punto di vista dell'osservazione cambia è necessario ridefinire anche i termini con cui si traducono i fenomeni osservati e gli strumenti di progetto adottati per operare all'interno di questa complessità. La necessità di ridefinire i termini diventa comune denominatore dei testi *Keyword* di Raymond Williams, testo del 1976, *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, di Anthony Vidler, testo del 2000, così come il più recente *The Metapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age* di Manuel Gausa, Vincente Guallart, Will Muller, Federico Soriano, Fernando Porras, José Morales, testo del 2003. In particolare nel primo testo *Keyword*⁸, Williams rimarca la necessità di riaggiornare costantemente i termini che vengono usati per restituire e comprendere interamente i diversi processi sociali e culturali. L'invito è quindi quello di superare l'idea che i termini possano essere considerati statici e fissi, ma, proprio come gli effetti molteplici e in divenire che traducono, vanno anch'essi costantemente ridefiniti, modificando o adeguando il loro significato. Stesso processo che viene messo in luce da Antony Vider, egli infatti rileva come «[...] alcune parole abbiamo rapidamente sostituito altre parole» (Bianchetti, 2011, 11). Il tentativo di contenere la complessità in definizioni chiuse e stabili va superato a favore di un lessico più sensibile alla molteplicità dei processi di organizzazione e riorganizzazione spaziale: stratificazioni, trasformazioni, riuso, innesti ecc., e sociali: incontri, flussi, scambi, attori e le loro azioni sullo e nello spazio, ingredienti mutevoli che alimentano la città contemporanea.

È proprio sulla scorta dell'invito di questi due autori questo lavoro si propone di ampliare il lessico e gli strumenti di progetto utili alla comprensione della complessità fisica, spaziale e temporale della città, indagando il termine *intensità*. Infatti se «osservare il mutamento è una condizione obbligata» (Bianchetti, 2011, 12) attraverso questo strumento si vuole poterne anche dare una trascrizione.

Intensità è un vocabolo già apparso nel dibattito urbano per tradurre la complessità dei flussi che attraversano ed contraggono la città. La ricerca si pone come obiettivo di estendere la sua applicazione come parametro da trasportare e utilizzare anche nella progettazione architettonica e nell'analisi urbana.

L'obiettivo comporta quindi la necessità di ricostruirne, in prima istanza, la sua definizione etimologica e analizzare la sua applicazione in molteplici campi disciplinari indagandone così le sue potenzialità applicative.

⁷ De Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990; trad. ita. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 1991, p. 145

⁸ Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Oxford University Press, New York, 1976.

1.1 | Intensità – restituzione di un fenomeno

Il termine *intensità* può considerarsi la chiave d'apertura del nodo interpretativo della città contemporanea. La ragione di un tale ruolo è già contenuta nei singoli elementi costitutivi di questo concetto.

In questo senso, un valido supporto argomentativo viene fornito dalla definizione etimologica di *intensità*.

Il termine *intensità*⁹ - s. f. [der. dal lat. *intensitas -atis*, da *intensus - intenso*] - nella sua generica definizione, esprime il grado di forza, di energia ed efficacia con le quali si produce, si genera o si manifesta un'azione, un evento o un fenomeno di diverso tipo, sia fisico che psichico. Pertanto la definizione del concetto evidenzia e restituisce la portata e l'incidenza di un fenomeno, mettendo in relazione la risultante ottenuta con la quantità degli elementi che l'hanno prodotta.

È un rapporto che è possibile descrivere in termini di concentrazione di energia o di elementi impiegati in riferimento a un preciso fenomeno. L'introduzione del termine fenomeno mette, a sua volta, in relazione l'efficacia dell'evento, o di una serie di eventi, con l'arco temporale preso a riferimento. Anche il tempo è quindi incluso nella stessa definizione di *intensità*¹⁰, attraverso i termini: *potenza*, ovvero l'energia trasferita, prodotta o utilizzata rispetto all'unità di tempo presa a riferimento; *frequenza*, la ripetizione di fatti analoghi a intervalli di tempo; *durata* e *continuità*.

È possibile, quindi, tradurre l'incidenza della risultante di un fenomeno come il rapporto tra l'energia impiegata per produrlo in riferimento al tempo considerato, sia evento specifico o arco di temporale.

Intensità è quindi un sostantivo in grado di rilevare le caratteristiche intrinseche di un fenomeno fisico, ma può estendere la sua azione semantica anche ad una sensazione di diverso tipo, di cui ne evidenzierà l'efficacia della risultante, in rapporto alla concertazione delle risorse impiegate per produrla, come evento specifico, nel tempo dato.

Il termine chiama in gioco il peso e il ruolo che assumono le sue diverse componenti nell'innescare un cambiamento all'interno della relazione e nella sua capacità di modificarsi nel tempo.

Caratteristiche queste che hanno esteso l'applicazione del termine *intensità* a diverse discipline, dove di volta in volta, esso assume connotazioni differenti a seconda del campo di applicazione o dello specifico fenomeno da descrivere. Resta comunque costante l'obiettivo di tradurre la relazione, o il rapporto tra differenti elementi, in cui la risultante esprime la forza, la potenza della loro entrata in contatto e le caratteristiche stesse del rapporto.

⁹ Voce *Intensità*: «s.f. "qualità di intenso" (1620, L. Cattaneo), "energia forza" (1788, A. Bicchierai), esprime la forza, veemenza con cui una passione, un sentimento, una sensazione colpiscono l'animo o i sensi con cui si attua uno stato psichico, una condizione volitiva, ecc. L'essere penetrante, insistenza, fissità (dello sguardo). Manifestazione dei sentimenti interni, espressività»; Voce *Intenso*: «[der. Di *intenso* dal lat. tardo *intensus*, propr. «teso», part. pass. di *intendere* «tendere» per il class. *intensus*] agg. 'che si manifesta con forza, energia, efficacia' (1374, F. Petrarca)» In *Dir, Dizionario ragionato italiano*, a cura di G. D'Anna, Sintesi, Firenze, 1988, p. 942.

¹⁰ Dalla stessa definizione di *Intensità*: «grado di forza, di potenza, con cui si manifesta un fenomeno fisico; acutezza, vigore, violenza, virulenza. Grado di efficacia o di forza di un'azione, di un'attività, misura della frequenza e della quantità di un fenomeno o di una serie di fenomeni, di un'azione o una serie di azioni», *Ibid.*

L'*intensità* si potrebbe quindi considerare uno strumento di analisi a *focali multiple*, che permette di restituire differenti fenomeni a seconda della differente *messa a fuoco*. L'approfondimento di quest'ultima considerazione permette di costruire una mappa semantica più completa del termine *intensità* e delle sue conseguenti implicazioni.

Oltre che nella generica sfera delle emozioni, dei sentimenti, delle sensazioni e degli eventi in cui *intenso* e *intensità* riescono a tradurre la portata e l'impatto¹¹, gli stessi termini ricorrono anche in discipline dove, oltre a descrivere la risultante quantitativa di un fenomeno, per comparazione dei risultati, ne descrivono anche la risultante qualitativa.

In economia viene impiegato il termine *intensità di capitale* per indicare la quantità di capitale impiegato in una specifica produzione. Ogni processo produttivo può essere definito, infatti, a bassa o alta *intensità di capitale* a seconda che impieghi, rispetto agli altri fattori, una porzione maggiore o minore di capitale.

In statistica si ricorre al termine *intensità* e, nello specifico alla definizione *intensità di un fenomeno*, per esprimere il numero dei casi in cui si manifesta un evento e la sua frequenza cioè, la sua ripetizione in un arco di tempo dato.

In psicologia *intensità* definisce il rapporto tra l'energia fisica di uno stimolo e la sensibilità, la percezione soggettiva a tale sollecitazione. Definisce quindi, attraverso un rapporto quantitativo, la qualità della risposta dei dati sensoriali¹².

Si tratta di un passaggio da quantitativo a qualitativo che si ritrova applicato con la stessa valenza anche in *fonetica* attraverso i termini *intensità articolatoria*, che esprime l'energia con cui si articolano i fonemi e *intensità di accento*, che restituisce l'energia impiegata per dare maggiore enfasi, maggiore importanza ad un passaggio specifico. Anche in fonetica si utilizza per definire la concertazione e la concentrazione di energia impegnata per rimarcare l'importanza di un concetto. In linguistica, a sua volta, con *intensità dei prefissi, infissi e suffissi*, aggiunti alle radici verbali, si intende sottolineare il procedimento per accrescere la nozione lessicale di un certo grado di intensità, di ampiezza, di rilievo o di espressività.

In tutti questi esempi emerge la peculiare proprietà del termine *intensità*, ovvero la caratteristica di esprimere attraverso un dato quantitativo un valore in realtà qualitativo.

Questa valenza è rilevante, soprattutto, nel campo delle arti, dove il termine riesce a esprimere, a rendere tangibile, l'energia e il vigore espressivo di un'opera e ne definisce la sua incisività. Per questa caratteristica il termine *intensità* concorre, insieme ai termini *armonia* e *continuità*, a comporre la triade dei criteri da utilizzare per descrivere un'opera d'arte¹³.

¹¹ Rispettivamente si vuole far riferimento a *intenso* e *intensità* come termini in grado di restituire la portata di un fenomeno che si manifesta, agisce o è sentito con forza, con energia. Tradotto anche con i aggettivi: «energico, forte, gagliardo, potente, robusto, vigoroso, vivo; di una tinta o un colore: acceso, carico, deciso, sgargiante, shocking, vivace, vivido, vivo, smagliante; di una sensazione o sentimento: acceso, acuto, ardente, profondo, vivo, penetrante; un evento: denso, fitto, movimentato, pieno, convulso, febbrile, frenetico», *Ibid.*

¹² Si fa riferimento in particolare alla Legge di Weber-Fechner del 1860 che fu uno dei primi tentativi di descrivere la relazione tra la portata fisica di uno stimolo e la percezione umana dell'intensità a tale stimolo. Studi che sono alla base della psicofisica.

¹³ Definizione attribuita ad Arthur Schnitzler, scrittore e drammaturgo austriaco. Questa definizione può essere estesa anche ad arti contemporanee quali il cinema, che amplifica lo spettro delle intensità includendo: *intensità visivo-dinamiche* e *intensità concettuali*. Per approfondimenti di rimanda a P. Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2014; *Id.*, *Estetica dell'intensità*, in «Imago», numero monografico dedicato a *Cinema & Energia*, a cura di M.M. Gazzano e E. Carocci, n. 7-8, 2014, pp. 9-31.

1.2 | Intensità in fisica – guardare dentro ai processi

In fisica il termine *intensità* esprime il valore di diverse grandezze specifiche evidenziando l'energia associata ai diversi fenomeni.

Attraverso l'*intensità* è possibile descrivere rispettivamente:

- quanta energia attraversa, nell'unità di tempo, l'unità superficiale presa a riferimento e posta perpendicolarmente alla direzione del flusso da analizzare - *intensità sonora*¹⁴
- allo stesso tempo, prendendo in considerazione la natura materiale del supporto, riesce a definire la quantità di elementi che in un arco temporale di riferimento, fluiscono all'interno di un sistema - *intensità di corrente elettrica*¹⁵
- l'incidenza di un forza su una unità di un sistema preso a riferimento - *intensità del campo elettrico*¹⁶ e *magnetico*¹⁷
- il rapporto tra una potenza emessa rispetto all'area della sua sorgente - *intensità luminosa o di emissione luminosa*¹⁸

L'incidenza e la prestazione rimarcano quindi la peculiarità dell'*intensità*, ovvero la capacità di rilevare e descrivere più del solo risultato quantitativo di una relazione.

Come una lente di ingrandimento l'*intensità* permette di guardare dentro i processi, di scomporli in singole parti, individuandone il ruolo e l'importanza che queste ultime assumono nel determinare la risultante dello processo stesso. Il risultato non trascrive solo una quantità numerica ma ne descrive le caratteristiche, le proprietà.

In musica, l'*intensità* non è solo l'attributo della sensazione uditiva, mediante la quale i suoni possono essere ordinanti in crescendo, ma specifica la qualità sonora associata alla percezione della forza di un suono, ovvero la pressione dell'onda sonora esercitata sul timpano, a sua

¹⁴ Intensità sonora: definisce il rapporto tra la potenza di un'onda sonora e l'area della superficie che da essa viene attraversata; oppure come l'energia che nell'unità di tempo attraversa l'unità di superficie posta in un punto perpendicolarmente alla direzione di propagazione del suono. La formula è $I=P/S$ e si misura in simboli W/m^2 . Voce *Intensità* dall'Enciclopedia delle Scienze Fisiche; Treccani, Roma.

¹⁵ Intensità di corrente elettrica: quantità di cariche elettriche q che attraversano nell'unità di tempo la sezione di un conduttore. La grandezza indicata viene misurata con dq/dt . T-il tempo altro non è che il flusso delle densità della corrente di un conduttore attraverso la sua sezione. Essa ha le dimensioni di una carica elettrica divisa per unità di tempo e si misura in ampere. Da Ibid.

¹⁶ Intensità del campo elettrico è definita come la grandezza vettoriale E che agisce, punto per punto in un campo elettrico, sull'unità di carica positiva puntiforme. Ha le dimensioni di una forza divisa per una carica elettrica e si misura in volt/metro. La misurazione avviene attraverso un dinamometro che mette in relazione la forza F agente su una carica q . Da Ibid.

¹⁷ L'intensità del campo magnetico è una grandezza vettoriale indicata con H che esprime il momento M della coppia esercitata da un campo magnetico su un oggetto dotato di momento magnetico m , secondo la relazione $M=m/H$. Ha le dimensioni di un'intensità di corrente elettrica divisa per una lunghezza e si misura in ampere/metro. Lo strumento di misura è il magnetometro. Da Ibid.

Una grandezza vettoriale è una grandezza fisica caratterizzata da una direzione, un verso e una intensità, descritta quindi da un vettore del quale si specifica il suo punto di applicazione. Il modulo - *Intensità di una grandezza vettoriale* - è il suo valore o misura, mentre la direzione è il suo orientamento nello spazio (ovvero la retta orientata lungo cui la grandezza giace o agisce) e il verso è il senso di percorrenza di tale direzione (tra i due possibili sensi della retta orientata). Esempi di grandezze vettoriali sono: forza, spostamento, velocità, accelerazione.

¹⁸ Intensità luminosa o di emissione luminosa: rapporto tra il flusso luminoso emesso da una sorgente entro un dato angolo solido e l'angolo stesso, definito in $I=d\Phi/d\omega$ e misurato in watt/steradiante. Da Ibid.

volta determinata dall'ampiezza della vibrazione e dalla distanza del punto di percezione da quello di emissione.

Inoltre, con l'*intensità di esecuzione o dinamica*¹⁹, si statuisce anche un altro livello di relazione tra l'emissione o esecuzione di un suono e la sua percezione, che instaura un particolare coinvolgimento emotivo rispetto all'ascolto di un brano. La dinamica definisce quindi un ulteriore livello di relazione tra le diverse parti. Sempre nella disciplina musicale si aggiunge un ulteriore tassello funzionale a comporre il quadro interpretativo attraverso l'*agogica*²⁰. Con questo termine si identifica il carattere espressivo nell'esecuzione di un brano, specificandone l'accentuazione, la durata e l'andamento delle note. L'adozione di questa sfumatura è soggettiva, l'interprete infatti può accentuare o sfumare la relazione tra le singole componenti del brano, seguendo la propria sensibilità.

All'interno della griglia, della struttura musicale, si crea così un livello di *suggerimento* che ammette un livello di sfumatura personale nell'interpretazione da parte dell'esecutore.

L'*agogica* offre quindi uno spunto interessante in quanto introduce una componente interpretativa. Analogamente il progetto architettonico può svolgere lo stesso ruolo dell'*agogica* e quindi introdurre un livello di coinvolgimento soggettivo e individuale tra lo spazio e chi lo pratica, all'interno di una rigida struttura predefinita.

Estensione intensione - L'*intensità* in fisica è quindi lo strumento in grado di indagare e descrivere le caratteristiche intrinseche di fenomeni difficili da rilevare. Uno strumento in grado di perscrutare la diversità dei rapporti intrinseci che concorrono a formare relazioni più ampie.

Si tratta di un passaggio che trova esplicitazione nei concetti di *estensione* e *intensione*. Il primo, *estensione* [dal lat. *extensio -onis*, der. di *extendere* (v. estendere)] esprime la denotazione, il significato generico di un termine o di un enunciato. Con il secondo, *intensione* [dal lat. *intensio -onis*, der. di *intendere*, part. pass. *intensus* (v. intenso)] si esprime il senso attribuito ad una espressione, il suo particolare e preciso contenuto, la qualità o la proprietà individuale di un termine, di un enunciato.

Per chiarire meglio questo passaggio si ricorre ad un esempio; in semantica e in linguistica con *intensione* si indicano: i caratteri, le proprietà, le qualità del singolo termine o degli elementi che concorrono a costituire un insieme; *intensione* può anche denotare il senso da attribuire ogni volta all'enunciato, nonostante esso possa avere la stessa *estensione*, quindi stesso significato e denotazione.

I due termini ricorrono anche in fisica, con gli stessi attributi. Si definiscono *grandezze estensive* quelle dipendenti dalla forma, e che possono essere estese ad un sistema o ad un oggetto (ad esempio, massa, volume, entalpia ed entropia) e *grandezze intensive* quelle nelle quali la misura è indipendente dalla quantità o forma, dal sistema e dall'oggetto (a esempio densità, temperatura e pressione). Le prime definiscono una quantità assoluta che può essere ripartita e che si può sempre misurare, le seconde invece, non possono essere ripartite, in quanto definiscono la proprietà *intensiva*, ovvero intrinseca, al rapporto o all'oggetto.

Questo binomio evidenzia, pertanto, la possibilità di estendere l'analisi scientifica dalla forma alla sostanza stessa della relazione. La stessa distinzione si ritrova nella riflessione kantiana. Kant definisce le *grandezze estensive* quelle «[...]in cui la rappresentazione delle parti rende possibile quella del tutto», mentre le *grandezze intensive* come «[...]tali da essere apprese soltanto come unità e nella quale la pluralità può esser rappresentata soltanto per

¹⁹ La *dinamica* ha precisi simboli che determinano l'esecuzione di una composizione: *pp* - *pianissimo*, *mp* - *mezzopiano*, *p* - *piano*, *mf* - *mezzoforte*, *f* - *forte* e *ff* - *fortissimo*.

²⁰ Il termine deriva dal greco ἀγωγή (*agōgē*) 'impulso'. È stato usato già nell'antichità ma solo con H. Riemann viene introdotto nella terminologia musicale, per indicare la variazione di ritmo soggettiva.

avvicinamento alla (N.d.A. sua) negazione»²¹. Le *grandezze intensive* sono quindi riferite alla sfera delle sensazioni e caratterizzate da un *grado* che permette di includerle nel dominio dei fenomeni trattabili quantitativamente, ovvero *le quantità estensive* spazio-temporali, gli *a priori* esperibili «in tutti i fenomeni il reale che è oggetto della sensazione ha una quantità intensiva, cioè un grado»²².

La stessa dicotomia *estensivo-intensivo* viene ripresa dai filosofi Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Mille plateaux*²³ e tradotta attraverso il binomio *spazio striato-spazio liscio*, ove il primo struttura il secondo rendendolo quantificabile. Secondo i due autori: «[...] lo spazio liscio non cessa di essere tradotto, intersecato in uno spazio striato; lo spazio striato è costantemente trasferito, restituito da uno spazio liscio. Lo spazio liscio non ha giacitura [...] distribuisce piuttosto una variazione continua, [...] è come un patchwork, un'addizione di elementi a volte eterogenei [...] uno spazio disomogeneo, amorfo, informale [...] opposto allo spazio striato, strutturato organizzato secondo una trama di incroci tra verticale e orizzontale»²⁴. Ovvero «Il liscio ci è parso appartenere ad una eterogeneità di base: feltro o patchwork e non tessitura, valori ritmici e non armonia-melodia, spazio riemanniano e non euclideo; variazione continua che supera ogni ripartizione delle costanti e delle variabili, liberazione di una linea che non passa tra due punti e di un piano che non procede per linee parallele e perpendicolari»²⁵. Lo spazio liscio quindi non è strutturato, tanto che in esso ci si può insediare senza contare²⁶, diversamente dallo spazio striato che è strutturato secondo un intreccio di fissi e di variabili. «Lo spazio liscio è uno spazio quindi continuamente costruito da eventi locali in continuo cambiamento, [...] è la variazione continua, è lo sviluppo continuo della forma, solcato da vettori, da diagonali che attraversano la verticale e l'orizzontale e che definiscono delle direzioni non da linee in grado di tradurre solo le dimensioni. [...] Nello spazio liscio la linea è dunque un vettore, una direzione e non una dimensione o una determinazione metrica. E' uno spazio costruito da operazioni locali con cambiamenti di direzione. Questi cambiamenti di direzione possono essere dovuti alla natura stessa del percorso, [...] ma ancor più, possono essere dovuti alla variabilità dello scopo o del punto da raggiungere. [...] Lo spazio liscio è direzionale, non dimensionale o metrico. [...] è occupato da eventi o eccitazioni, molto più che da cose formate e percepite. È uno spazio d'affetti, più che di proprietà. E' una percezione prensiva, piuttosto che visiva. Mentre nello striato le forme organizzano una materia, nel liscio

²¹ I. Kant, *Critica della ragion pura*, trad. ita. a cura di P. Chiodi, UTET, Torino, 1967, pp. 206-211.

²² La percezione (*Wahrnehmung*) per Kant è definita come «[...] la coscienza empirica, cioè quella che include nel contempo una sensazione. [...] La qualità che appare nella sensazione è meramente empirica e ciò esclude del tutto la possibilità di una vera e propria assiomatica della percezione, ma è ugualmente possibile anticipare la percezione nel suo aspetto intensivo, affermando a priori che ogni sensazione è dotata di un determinato grado, suscettibile di diminuzione fino allo zero». In I. Kant, *Kritik der Reinen Vernunft*, in *Kants Werke Akademie-Textausgabe*, 1781, vol. IV, pp. 113 e 115; trad. ita. *Critica della ragion pura*, UTET, Torino, 1967, pp. 152-158. Un concetto simile si ritrova già in Spinoza, con diversa finalità: «Cosa altro c'è oltre alla qualità, al colore bianco ed alle qualità estese, ossia grandezza e la lunghezza? I gradi. Chiameremo i gradi "qualità intensive". Le qualità intensive sono ancora un'altra cosa sia rispetto alla qualità, che alle qualità estese. Sono gradi di intensità». In G. Deleuze, *Cosa può un corpo?*, *Lezioni su Spinoza*, Onde Corte, Verona, 2013, p. 167.

²³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980; trad. Ita., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Giorgio Passerone, Castelvecchi, Roma, 2003.

²⁴ Ivi., pp. 663-666.

²⁵ Ivi., p. 673.

²⁶ In questo caso G. Deleuze, F. Guattari fanno riferimento agli studi di Pierre Boulez, musicista e direttore d'orchestra a alle sue definizioni di *spazio liscio-striato*: «[...] nello spazio liscio ci si insedia senza contare, mentre in uno spazio-tempo striato bisogna contare per insediarsi». Un concetto che, come sottolineano gli stessi autori, rende quindi evidente la differenza tra molteplicità metriche e non metriche, tra spazi direzionali e spazi dimensionali, o come li definisce Boulez, spazi sonori e musicali. Ivi., p. 667.

dei materiali segnalano forze o servono loro da sintomi. [...] È uno spazio intensivo, più che estensivo, di distanze e non di misure. “Spatium” intenso invece che “Extensio”»²⁷.

Per comprendere meglio quanto sopra esposto e la dicotomia tra proprietà *estensive* ed *intensive* occorre introdurre anche il concetto di *molteplicità*. Gli stessi autori dedicano il paragrafo *Modello Matematico* alla definizione di *molteplicità* derivata dal matematico Riemann, per chiarire e comprendere meglio le differenze tra le due categorie: «[...] ogni molteplicità veniva definita da n determinazioni, ma talvolta le determinazioni erano indipendenti dalla situazione, tal altra ne dipendevano. [...] Le molteplicità non metriche si lasciano striare e misurare solo da mezzi indiretti ai quali non mancano di resistere. Sono anesatte e tuttavia rigorose. [...] Un'intensità, per esempio, non è composta da grandezze addizionabili e spostabili: una temperatura non è la somma di due temperature più piccole, una velocità non è la somma di due velocità più piccole. Ma ogni intensità, essendo essa stessa una differenza, si divide secondo un ordine in cui ciascun termine della divisione si distingue per natura dall'altro. [...] Proprio in questo senso, tali molteplicità di “distanza” sono inseparabili da un processo di variazione continua, mentre le molteplicità di “grandezza”, al contrario, suddividono dei fissi e delle variabili»²⁸.

Da queste definizioni emerge, quindi, come riferirsi allo *spazio liscio* significhi riferirsi ad una molteplicità²⁹ non metrica, ad uno spazio occupato dalle diverse *intensità*, che non possono essere divise senza cambiarne anche la natura. Da un lato, le *molteplicità estensive* includono grandezze attraverso il numero, che stria lo spazio, dall'altro lo spazio liscio, *ametrico*, rende il numero indivisibile senza che muti natura e unità³⁰. Questa molteplicità, indipendente da ogni struttura metrica è interpretabile attraverso condizioni di *frequenza o accumulazione*, che traducono un rapporto di relazione, di connessioni, in variazione continua che può essere espressa attraverso l'adozione della metrica di uno spazio striato³¹.

Al contempo però: «[...] se è vero che la geometria itinerante e il numero nomade degli spazi lisci ispirano sempre la scienza sovrana dello spazio striato, inversamente la metrica degli spazi striati (metron) è indispensabile per tradurre una molteplicità liscia. Perché tradurre non è un atto semplice: non basta sostituire il movimento con lo spazio percorso, è necessaria una serie di operazioni ricche e complesse. [...] È un'operazione che consiste probabilmente nel

²⁷ Ibid.

²⁸ Ivi., p. 673.

²⁹ «Ci è spesso successo di incontrare ogni sorta di differenze tra due tipi di molteplicità: metriche e non metriche; estensive e intensive qualitative; centrate e accentrate; arborescenti e rizomatiche; numerarie e piatte; dimensionali e direzionali; di massa e di muta; di grandezza e di distanza; di taglio e di frequenza; striate e lisce. Non soltanto, quel che popola uno spazio liscio e una molteplicità che cambia natura dividendosi [...] ma lo spazio liscio stesso, [...] è una molteplicità di questo tipo, non metrica, accentrata, direzionale, ecc.», Ivi. p. 667.

³⁰ «Si direbbe in compenso che le molteplicità non metriche o di spazio liscio rinviano soltanto a una geometria minore, puramente operativa e qualitativa. [...] Eppure questa “inferiorità” è solo apparente; perché questa indipendenza di una geometria quasi analfabeta, ametrica, rende possibile, a sua volta, un'indipendenza del numero che non ha più la funzione di misurare grandezze nello spazio striato. [...] Il numero stesso si distribuisce nello spazio liscio, non si divide più senza cambiare natura ogni volta, senza cambiare unità, e ogni unità rappresenta una distanza e non una grandezza. È il numero articolato, nomade, direzionale, ordinale, il numero numerante che rinvia allo spazio liscio, come il numero numerato rinvia allo spazio striato. Sicché si deve dire di ogni molteplicità è già numero, e ancora unità.». Ibid.

³¹ «È possibile definire questa molteplicità indipendentemente da ogni riferimento a una metrica, mediante condizioni di frequenza o piuttosto d'accumulazione, che valgono per un insieme di vicinanze, condizioni completamente distinte da quelle che determinano gli spazi metrici e i loro tagli, anche se un rapporto tra le due specie di spazi deve derivarne. [...] lo spazio riemanniano è un puro patchwork. Ha connessioni o rapporti tattili. Ha valori ritmici che non si ritrovano altrove, sebbene possano essere tradotti in uno spazio metrico. [...] Eterogeneo, in variazione continua, è uno spazio liscio, in quanto amorfo, non omogeneo», Ibid.

soggiogare, nel surcodificare, nel metrizzare lo spazio liscio, nel neutralizzarlo; ma anche nel dargli un ambiente di propagazione, in estensione, [...] (N.d.A. ovvero dove) si traducono le intensità in quantità estensive» (Deleuze, Guattari, 1980, 670).

Alla luce di questa visione si può quindi dedurre che: «[...] ogni progresso avviene attraverso e nello spazio striato, ma che ogni divenire è nello spazio liscio [...] amorfo, si costituisce per accumulazione di vicinanze e ogni accumulazione definisce una zona di indiscernibilità propria del "divenire". [...] E' un assoluto che fa tutt'uno con il divenire stesso e con il processo». (Deleuze, Guattari, 1980, 670).

Al fine di leggere l'eterogeneità del divenire in questo spazio *pressivo* è necessario assumere una visione ravvicinata, che renda possibile la lettura della variazione continua e la natura dei suoi orientamenti, dei suoi riferimenti e dei suoi raccordi, bisogna quindi operare progressivamente, analizzare con e per successione infinita di collegamenti e di cambiamenti di direzione.

In epoca contemporanea, lo *spazio liscio* rappresenta quindi un punto di riferimento, se non di arrivo, per la ricerca architettonica in ambito progettuale, proprio perché è quello che interseca la dimensione delle pratiche e del divenire con la struttura consolidata degli spazi che definisce.

1.3 | L'intensità in filosofia - rilevare l'immateriale

Il ruolo dell'*intensità* è quindi quello di materializzare, rendere percettibile, afferrabile un reale che ha come ulteriore caratteristica anche il tempo come misura delle cose in divenire. Trasposto all'architettura può quindi assumere il ruolo che rende percettibili e interagibili dal/al progetto, le pratiche, i flussi che già strutturano e animano lo spettro urbano. Una considerazione che scaturisce dal concetto di *intensità* in filosofia e in particolare agli studi di Gilles Deleuze.

Compiendo infatti lo stesso passaggio dal concetto di *intensità*, dalla fisica alla metafisica, introdotto precedentemente, *l'intensità*, diventa per Deleuze lo strumento attraverso il quale *mostrare il sensibile*, assumendo così un ruolo centrale nelle sue opere.

Il termine traduce il dinamismo delle forze variabili incluse nei processi differenziali, restituisce il funzionamento di un'opera o l'incidenza di un'azione attraverso l'uso del concetto di flusso. In questa visione, il ruolo di ogni singola componente e la reciproca interazione tra esse sono messi in luce rispetto alla struttura principale.

L'intensità è quindi intrinsecamente connessa al divenire.

La relazione con il tempo diventa quindi inscindibile: si trasferisce così l'idea di variazione continua, di tensione, modificazione, trasformabilità, quindi eterogeneità.

È nel testo *Differenza e ripetizione*³² che Deleuze introduce *l'intensità* quale «[...] forma della differenza in quanto ragione del sensibile, ovvero ciò per cui il dato è dato, ed è dato come diverso»³³.

Egli vuole dimostrare come *l'intensità* sia intersezione tra un concetto scientifico e un principio trascendentale. Infatti, grazie al suo carattere di strumento dinamico e metamorfico, è un concetto che attraversa agevolmente discipline e orizzonti differenti, dai concetti alle sensazioni e permette di superare l'immagine metafisica classica che definisce la sostanza come qualcosa di statico, fisso e determinato, in favore di una sostanza come risultato temporaneo di un processo sempre in divenire, pertanto continuo.

L'intensità diventa quindi differenza e variabilità, eterna sussistenza di un moto connettivo, tanto che egli definisce proprio «[...] l'intensità è differenza»³⁴. Una definizione che è da ricondurre ai suoi studi condotti in particolare sui filosofi, Baruch Spinoza e il suo coevo, Gilbert Simondon³⁵. Al primo, al quale Deleuze dedica parte dei suoi studi pubblicando le lezioni del filosofo in *Cosa può un corpo?*³⁶ si deve attribuire l'idea e la definizione di *intensità* come «[...] eterna sussistenza di un moto connettivo»³⁷.

³²G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968; trad. ita. *Differenza e ripetizione*, a cura di Guglielmi, Il Mulino, Bologna, 1971. In questo testo l'intensità diventa una dimensione che si pone da interfaccia tra il virtuale e l'attuale. Il filosofo De Landa afferma infatti che il virtuale, l'intensità e l'attuale sono tre aspetti di un solo medesimo processo. Per approfondimenti si rimanda al testo, De Landa M., *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Bloomsbury Academic, New York, 2005.

³³ Ivi., pp. 287-288.

³⁴ Secondo Deleuze, la differenza da cui è costituita l'intensità «[...] tende ad annullarsi nell'estensione. [...] L'intensità è differenza, ma la differenza tende a negarsi, ad annullarsi nell'estensione». Ivi., p. 289.

³⁵ Riguardo a questo scambio si rimanda alla tesi di dottorato di Francesco Mastroeni, *Creare la realtà, Antologia della complessità*, Università degli Studi di Bergamo, 2011.

³⁶ G. Deleuze, *Spinoza - Philosophie Pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1981; trad. ita. *Cosa può un corpo?. Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona, 2013.

³⁷ Ivi., p. 24.

Un concetto che diventa fondamentale per strutturare l'idea di *intensità* come substrato del sensibile. Spinoza infatti definisce «[...] l'essenza come qualità intensiva. [...] Ogni cosa è controllata dalla potenza, intesa come infinita capacità affettiva, che è il grado di intensità che ciascuna forza acquista in virtù delle relazioni a cui prende parte»³⁸. Proprio a Spinoza si deve attribuire anche il concetto di *intensità* come differenza, infatti egli definisce l'*intensità* come «[...] una quantità differenziale, dettata dal confronto/incontro con altri *modi*, che non sono oggetti ma forze dinamiche e collettive di senso e quantum di differenza. A seconda di cosa capita e delle relazioni in gioco, i modi³⁹ possono aumentare gradienti differenti di capacità costruttiva»⁴⁰.

La forza, la potenza che muove ogni cosa quindi «[...] non è una quantità come tutte le altre. [...] E' una quantità intensiva, appartiene ad una scala quantitativa speciale, quella dei gradienti di intensità. Le cose possono avere maggiore o minore intensità. È l'intensità della cosa che le definisce in se stesse, prendendo posto dell'essenza»⁴¹.

In sintesi si può definire: «[...] la potenza è intensità; [...] ed è definita secondo gradi intrinseci che, a loro volta, sono intensità, dunque, sono quantità intensive»⁴².

L'estensione del concetto di intensità da *differenza* a *divenire continuo* è da attribuire all'influenza degli studi di Simondon ed in particolare al testo *L'individuo et sa genèse physico-biologique* del 1964. Simondon afferma infatti come l'*Essere* deve sempre essere contemplato in riferimento ad un *sistema metastabile*⁴³. È un sistema quindi costantemente soggetto a provvisori equilibri, perturbabile ogni volta da continue e differenti disparità, che traducono le differenze che esistono tra due ordini che entrano in rapporto e che quindi, in virtù delle loro differenze, inducono il sistema ad assumere costantemente e reiteramente nel tempo, ogni volta un nuovo equilibrio⁴⁴.

È proprio sulla base di questi due studi che è possibile comprendere meglio come si costruisce e si fonda la teoria dell'*intensità* di Deleuze, che come anticipato, definisce ogni quantità intensiva come differenza «[...] è essa stessa una differenza», (Deleuze, 1968, 228).

Ogni fenomeno quindi, assumendo questa visione, è generato relativamente secondo ordini di differenza tra due sistemi, e quindi da equilibri in *divenire*.

L'*intensità* è quindi un sistema costituito: da una parte, da due ordini differenti capaci di entrare in comunicazione e dall'altra, dal risultato di questa comunicazione e cosa produce questa comunicazione all'interno dei due ordini del sistema. Diventa quindi sempre una

³⁸ Ivi., p. 57.

³⁹ Per comprendere meglio questo passaggio occorre fare riferimento nuovamente al testo *Cosa può un Corpo?*: «[...] la qualità "bianco" è un insieme infinito di modi intrinseci (modus intrinsecus) [...]. Il colore bianco ha la stessa funzione della luce. Si tratta dunque di un insieme infinito di intensità luminose», Ivi., p. 168.

⁴⁰ Ivi., p. 80.

⁴¹ Ivi. p. 83.

⁴² Ivi., p. 125, p.168.

⁴³ «Ciò che definisce essenzialmente un sistema metastabile è l'esistenza di una "disparazione" di almeno due ordini di grandezza, due scale di realtà disparate, tra le quali non c'è ancora una comunicazione interattiva. Questo implica dunque una differenza fondamentale, una specie di stato di dissimmetria» in Gilbert Simondon, *L'individuo et sa genèse physico-biologique*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964, ripreso in *L'île déserte et autres textes*, Les Éditions de Minuit, 2002; trad. ita. *L'individuo e la sua genesi fisico-biologica*, in G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e riviste 1953-1974*, Einaudi, Torino, p. 107.

⁴⁴ G. Deleuze attribuisce alla visione di Simondon la teoria delle quantità intensive, proprio perché in essa ogni quantità intensiva è differenza. Infatti: «Una quantità intensiva comprende una differenza in sé. [...] si stabilisce innanzitutto tra livelli disparati, ordini eterogenei che entreranno in comunicazione solo più tardi, in estensione. Come il sistema metastabile, essa è struttura [...] dell'eterogeneo», Ibid.

differenza in sé, in quanto essa stessa deriva dall'accoppiamento di due elementi in relazione reciproca che è impossibile che vengano separati senza che mutino la loro natura.

Lo stesso concetto è al centro anche dei suoi saggi della maturità scritti con Guattari, *Mille plateaux* (1980) e *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) che riprendo i primi studi e rafforzano la visione dell'*intensità* come differenza e variabilità.

L'obiettivo posto è dimostrare come il concetto di *intensità* costituisca l'intersezione tra un concetto scientifico e un principio trascendentale. In altre parole ciò che secondo Deleuze rende possibile ogni esperienza sensibile⁴⁵. Il suo campo è ciò «[...] che precede ogni organizzazione e che anzi manifesta il reale come ciò che per sua stessa natura è inorganizzato». (Godani, 2009, 32).

In quest'ottica lo *spatium intensivo*, teatro delle metamorfosi, del continuo divenire, precede l'*extensum*, la struttura, la misura e diventa misurabile attraverso l'applicazione del concetto di estensione. L'affermazione si ricollega anche agli studi dello psichiatra, contemporaneo a Deleuze, Jacques Lacan, che definisce l'*intensità* come traduzione e sostanza del *reale*, ovvero il primo luogo indefinibile, ma allo stesso tempo generatore costante delle sensazioni, delle azioni e pulsioni, ovvero del *laboratorio soggettivo*⁴⁶.

Riprendendo queste due visioni l'*intensità* diventa rappresentazione del substrato della materia, la potenza o l'elemento energetico costantemente in divenire, che viene tradotto e produce qualità in estensione e, proprio in estensione, traduce il contenuto propriamente «[...] qualitativo della quantità»⁴⁷, nonostante incarni le proprietà molteplici e continue del filosofo francese Henri Bergson, cioè la variazione della natura a seguito di una divisione⁴⁸.

L'*intensità* per diventare esperienza diretta ha bisogno, infatti, di svilupparsi, di manifestarsi e concretizzarsi nell'estensione. In *Mille plateaux* viene ripresa la definizione di *intensità* come elemento energetico che caratterizza ogni relazione ed acquisisce la dimensione del dinamismo molteplice, di variazione continua. Diventa quindi una componente che ha a che fare con un pensiero che considera il divenire una caratteristica della realtà. Si supera quindi l'ambito del determinismo, delle qualità controllabili ed estrinseche e si punta nella direzione di includere la trasformabilità, il movimento, il dinamismo.

Sintetizzando, l'*intensità* diventa essa stessa traduzione della differenza, del movimento, della trasformabilità, rende quindi percepibile ciò che ancora non lo è. Essa è dunque costituita da «[...] pure molteplicità positive ove tutto è possibile, senza esclusione o negazione. La sintesi di tutto ciò che opera senza piano, ove le connessioni sono trasversali, le disgiunzioni inclusive, le congiunzioni polivoche, indifferenti al loro supporto poiché questa materia, che serve loro appunto da supporto non è specificata in alcuna unità strutturale o personale, ma appare come il corpo senza organi che riempie lo spazio ogni volta che un'*intensità* lo riempie»⁴⁹.

⁴⁵ Come afferma Deleuze il sensibile si può rapprentare come il campo delle condizioni sub rappresentative dell'esperienza.

⁴⁶ Il *reale* è descrivibile solo come un'intensità – è intensità – che è, in primo luogo, eccedenza, inammissibilità, sporgenza continua, spinta pulsionale indomabile. Un *reale* è qualcosa che non si può descrivere ma di cui è impossibile non fare esperienza. In questa ottica l'intensità si può definire quindi anche come una struttura complessa che rileva e traduce sensazioni, pulsioni e le rende definibili. Per approfondimenti si rimanda al libro *Attualità di Lacan*, a cura di Pagliardini A., Ronchi R. L'Aquila, 2014.

⁴⁷ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968; trad. ita. *Differenza e ripetizione*, a cura di Guglielmi, Il Mulino, Bologna, 1971, pp. 287-288.

⁴⁸ «Bergson enucleava dunque due specie molto differenti di molteplicità, l'una qualitativa e di fusione, continua; l'altra numerica e omogenea, discreta». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980, trad. ita. a cura di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelveccchi, Roma, 2003, p. 674.

⁴⁹ In G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Oedipe, Les Éditions de Minuit*, Paris, 1972, trad. ita. *Edipo*, Einaudi, Torino, 2002, p. 352.

1.4 | Intensità in sociologia – rilevare l'interazione

La sociologia vede, nella capacità di descrivere le caratteristiche intrinseche di un fenomeno, un motivo d'interesse per adottare il termine *intensità* quale strumento utile per tradurre le relazioni tra le persone, tanto da diventare una misura dell'*interazione sociale*⁵⁰. Questa espressione descrive la relazione, ovvero ogni forma di contatto, tra due o più soggetti che producono o orientano reciprocamente il proprio agire, l'uno verso l'altro, traducendo attraverso le proprie azioni una relazione che viene continuamente riadattata.

Nel corso dell'interazione, infatti, ciascun soggetto modifica il proprio comportamento in vista dell'azione sociale dell'altro, rispondendo o anticipando un'azione. Si determina così una pacifica tensione continua tra i diversi soggetti che influenza, determina e produce effetti di associazione o processi di azione reciproca con diversi gradienti di *intensità*. Queste differenti e multiple relazioni che si instaurano definiscono l'*esperienza sociale*⁵¹, che include il poliforme campo dei fenomeni, sia azioni quotidiane che eventi eccezionali, dei quali è possibile descrivere le differenti caratteristiche: i tipi di attori, la partecipazione attiva o passiva, la natura degli eventi ricorrenti ed occasionali, il grado di attività e di prevedibilità, l'alta o bassa frequenza, la differente durata.

L'eterogeneità dei fenomeni inclusi nel dominio dell'interazione sociale induce quindi ad affrontare l'analisi di ogni singolo evento come riconducibile ad una precisa scala o famiglia. È pertanto necessario scomporre ogni elemento secondo diversi livelli di analisi, adottando di volta in volta, un punto di osservazione specifico, in grado di far emergere un'interpretazione adeguata del fenomeno da osservare.

Si possono così analizzare i fenomeni in base a:

- dimensione e scala: dalla sfera intima ed individuale dei rapporti *faccia a faccia*, la *microteoria*⁵², ai rapporti più generali tra individui, la *macroteoria*.
- i soggetti dell'interazione

⁵⁰ Voce *Interazione sociale*: «Relazione tra due o più soggetti individuale o collettiva, di breve o di lunga durata, nel corso della quale ciascun soggetto modifica reiteramente il suo comportamento o azione sociale in vista del comportamento o dell'azione sociale dell'altro, sia dopo che questa si è svolta, sia anticipando o immaginando quale potrebbe essere l'azione che l'altro compirà in risposta alla propria o per altri motivi», L. Gallino, *Dizionario di Sociologia*, Utet, Torino, 2004, pp. 386-388.

Il termine compare per la prima volta in Max Weber, *Die Stradt. Wirtschaft-und-Gesellschaft*, Mohr-siebeck, Tübingen, 1922; trad. ita. *Economia e Società*, Donzelli, Roma, 2003, p.4 e sgg.

Lo stesso autore suddivide l'*esperienza sociale* in *comportamento e azione sociale*. Il primo include ogni forma di azione o reazione umana, programmata o spontanea, che sia stimolo o risposta. L'obiettivo è analizzare e rilevare i comportamenti che sottendono un preciso intento nel modo di agire in funzione o in risposta ad una azione esterna, determinando quindi un criterio di reciprocità. Con *azione sociale*, invece, si pone l'attenzione sul ruolo del soggetto nel produrre effetti sulle altre persone.

⁵² In *Strategic Interaction*, testo del 1969, E. Goffman approfondisce lo studio dell'interazione sociale con un punto di vista ravvicinato tale da studiare i rapporti alla scala microsociologica. L'obiettivo del suo studio è definire un campo entro il quale rilevare le relazioni che si instaurano tra diversi soggetti analizzando le interazioni *faccia-a-faccia* e i comportamenti in pubblico. L'analisi adotta lo sguardo ravvicinato di chi vuol cogliere le singole occasioni di incontro e quanto avviene tra gli individui, E. Goffman, *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969; trad. Ita. *L'interazione strategica*, Bologna, Il Mulino, 1988. Per ulteriori approfondimenti si rimanda anche ai testi: E. Goffman, *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*, Aldine, Chicago, 1967; trad. Ita., *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna, 1988; E. Goffman, *Modelli di Interazione*, Mulino, Bologna, 1971; E. Goffman, *Relazioni in pubblico, micro studi sull'ordine pubblico*, Bompiani, Milano, 1981.

- il contenuto oggettuale delle relazioni e delle interazioni tra i diversi soggetti
- il grado di razionalità tra azione e reazione o *strategic interaction* (Goffman, 1969)
- l'intensità ovvero la frequenza e il numero di scambi in un periodo preso a riferimento
- la durata dell'interazione
- la natura dell'organizzazione e la sua istituzionalizzazione

La molteplice connessione tra queste differenti variabili, correlata al differente punto di vista adottato, consente di analizzare e trascrivere le diverse e plurime forme di interazione. È interessante, quindi, evidenziare come anche in sociologia parlare di *intensità* vuol dire guardare all'interno di un processo o di un fenomeno, assumendo da questo una distanza variabile con l'obiettivo di *mettere a fuoco* le caratteristiche specifiche di ogni relazione. A tal fine è imprescindibile l'esistenza di un sistema in cui si instaurino le relazioni tra i soggetti dell'interazione che avviene in riferimento ad un tempo e in uno spazio. Vale a dire, come suggerisce il sociologo canadese Erving Goffman, che l'interazione «[...] è costituita dagli eventi che si verificano durante una compresenza e per virtù di una compresenza»⁵³.

La compresenza quindi definisce una prima condizione spazio-temporale che è specifica dell'interazione e diventa condizione fondamentale e necessaria per la produzione della vita sociale. La reciprocità di pratiche fra attori in condizione di compresenza è ciò che sociologo britannico Anthony Giddens definisce come *integrazione sociale*⁵⁴ e il suo articolarsi nel tempo e nello spazio è ciò che egli intende per *strutturazione spazio temporale*⁵⁵. Di conseguenza le attività vengono a riferirsi ad intervalli di tempo e di spazio, un presupposto che determina condizioni di continuità e cambiamento nella successione di rapporti di incontro e routine, modificandone la struttura, influenzando la riproduzione dei sistemi sociali, ovvero delle relazioni.

Questo metodo di analisi mostra come la *temporalità*⁵⁶ sia un elemento intrinseco di ogni fenomeno sociale che supera l'opposizione tra statica e dinamica, tipica dello strutturalismo e del funzionalismo. In termini di spazio le caratteristiche e proprietà fisiche del contesto, dell'ambiente costruito, hanno un ruolo allo stesso tempo di sfondo e di struttura informante dei comportamenti umani (Bagnasco, 2000, 14). L'indagine dell'ambiente costruito consente di identificarne le peculiari proprietà fisiche che strutturano i comportamenti umani. La costruzione dello spazio assume quindi un ruolo centrale nel determinare diverse e più o meno complesse dinamiche secondo le sue caratteristiche fisiche e l'organizzazione interna. Riferendosi nuovamente a E. Goffman, egli interpreta lo spazio urbano come *teatro*, concetto ripreso anche dal sociologo statunitense Richard Sennett in *The Public Realm*. Per Goffman lo spazio si può suddividere in anteriore, ovvero quello pubblico, aperto, lo spazio della rappresentazione – il *palcoscenico* – e lo spazio privato, quello posteriore - *le quinte* - con i suoi

⁵³ «L'interazione comporta un breve periodo di tempo, una limitata estensione di spazio e abbraccia solo quegli eventi che, una volta iniziati, devono arrivare a conclusione. [...] Essa è costituita da quella classe di eventi che si verificano durante una compresenza e per virtù di una compresenza. Il materiale comportamentistico [...] è costituito da sguardi, gesti, atteggiamenti e affermazioni verbali con cui gli individui, intenzionalmente o meno, alimentano continuamente la situazione» in E. Goffman, *Interaction Ritual*, Aldine, Chicago, 1967, trad. ita. *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna, 1971, p. 3.

⁵⁴ Il pensiero di A. Giddens viene ripreso da A. Bagnasco in *La ricerca urbana tra antropologia e sociologia*, in Ulf Hannerz, *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York, 1980; trad. ita. *Esplorare la città*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 13.

⁵⁵ Per comprendere meglio l'analisi di Giddens e la sua riflessione sulle categorie di spazio e di tempo è interessante riprendere la sua definizione «[...] le azioni umane [...] sono elementi coinvolti direttamente nella costruzione temporale della vita di ogni giorno [...]. La temporalità è una operazione fondamentale per qualsiasi problema di teoria sociale» in G. Mandich, *Spazio tempo, Prospettive sociologiche*, Franco Angeli, Milano, 1996, p. 43.

⁵⁶ Le proprietà strutturali dei sistemi sociali esistono solo in quanto riprodotte ininterrottamente come forma di condotta sociale, attraverso il tempo e lo spazio.

relativi tipi di interazione⁵⁷ in cui raccogliersi e immaginare le relazioni da intrattenere sul *palcoscenico*.

Lo spazio assume quindi un ruolo di determinatore di codici comportamentali, infatti: «E' soltanto quanto si scorge nel proprio ambiente qualcosa di inusuale che si diventa consapevoli» (Hannerz, 2000, 373).

Guardare alle relazioni, alle intensità, alle diverse attività in rapporto ai diversi *sfondi*⁵⁸ vuol dire cogliere le informazioni che essi trasmettono, i dettagli anche personali⁵⁹ che influenzano le reazioni e i diversi gradi di partecipazione ed appropriazione.

La relazione con lo spazio, *la cornice stessa dell'interazione*⁶⁰, diventa quindi un dato fondamentale da includere nell'analisi delle relazioni che il singolo individuo instaura con gli altri soggetti, attraverso rappresentazioni o *performance*⁶¹ e di come le sue stesse componenti determinino un codice di appropriazione: «[...] nasce l'aspettativa del diritto allo spazio d'uso» (Hannerz, 2000, 374). In questo quadro anche la città assume il ruolo di *teatro delle pratiche*. Un concetto questo che si ritrova già teorizzato dal sociologo statunitense Robert E. Park. Egli presenta la città come un laboratorio sociale, un organismo spaziale all'interno del quale la stessa società si modella in relazione allo spazio, uno spazio che determina altrettante forme complesse di interazione quanti sono i piani su cui esse si svolgono⁶².

In questo caso l'analisi della città diventa un momento centrale dell'analisi della società, in quanto le relazioni sociali nella città sono le relazioni della società moderna come riafferma anche il sociologo tedesco Georg Simmel. La metropoli, in particolare, consente una concertazione di spazio, tempo, attori sociali, che introduce un'immagine di complessità traducibile come *compressione spazio-temporale* (Giddens, 1984, Harvey 1990) fisico che amplifica l'intensità delle relazioni che qui diventano molteplici e complesse⁶³. Un processo stratificato che contribuisce alla formazione di un nuovo tipo di società: «la società si forma nello spazio, condizione di possibilità dell'essere insieme e formandosi nello spazio deve fare i conti con particolari qualità di questo»⁶⁴. Inoltre egli specifica che: «[...] l'insistenza sui

⁵⁷«Una casa è una località per numerosi tipi di interazione, è regionalizzata in piani, corridoi, stanze usate per diverse pratiche. Si rimarca così il concetto che spazio e tempo hanno e sono divisi in zone specifiche per determinate pratiche sociali» In A. Bagnasco, *La ricerca urbana tra antropologia e sociologia*, in Ulf Hannerz, *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York, 1980; trad. ita. *Esplorare la città*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 15.

⁵⁸ Nel libro del 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York, Double-Day, Anchor Books; trad. ita. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969; Goffman usa la metafora del teatro per raccontare la società, focalizzandosi sul controllo delle relazioni che gli individui attivano reciprocamente.

⁵⁹ «Se ad esempio entra in scena sullo sfondo di un particolare tipo di arredamento, l'individuo può trasmettere indicazioni sulla propria persona. Fotografie appese ad una parete raccontano la storia della sua famiglia o delle sue reti di relazioni, uno scaffale di libri lascia intuire il suo livello intellettuale». Ulf Hannerz, Op. cit., p. 354.

⁶⁰ Si fa riferimento al testo di Goffman, *Relations in public*, Basic Books, New York, 1971; trad. ita. *Relazioni in pubblico*, Bompiani, Milano, 1981, nel quale egli indaga la relazione tra gli individuo/i e la sua/loro capacità di decifrare l'ambiente costruito in cui è/sono inserito/i, detto anche *il teatro*. Oltre a questo primo aspetto egli vuole anche cogliere attraverso l'analisi l'attenzione che l'individuo pone allo spazio in cui si trova, alla consapevolezza che ha delle caratteristiche dell'ambiente, *la cornice stessa dell'interazione*.

⁶¹ Ovvero tutte le attività svolte da un individuo durante un lasso di tempo in cui si trova in presenza di altri e tali da esercitare una certa influenza su di esso. Tali attività sono definite da Goffman con i termini di *rappresentazione* o *performance*.

⁶² R. Park, *The City*, Chicago University press, Chicago, 1924; trad. ita., *La città: indicazioni per lo studio del comportamento umano nell'ambiente urbano*, Edizioni di Comunità, Milano, 1967.

⁶³ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spazio*, Armando, Roma, 1998, p. 40.

⁶⁴ G. Simmel, *Soziologie Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Berlin, 1908; trad. ita. *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1989, p. 526.

significati spaziali delle cose e dei processi (N.d.A. è) la documentazione delle forze reali» (Simmel, 1989, 524). Lo spazio per G. Simmel, in quanto ambito della coesistenza sociale, è il luogo che fonda la società, traduce e incarna i fenomeni sociali. Modalità di interazione, sentimenti, tipi di associazione, riempiono in diversi modi lo spazio⁶⁵. Questa realtà è una rete di rapporti, dove le forze si trovano in una *wechselwirkung - azione reciproca* - tra una pluralità di elementi che modificano la loro relazione in continuo e dinamico divenire. Questa origina la *Vergesellschaftung* – socievolezza o socializzazione – che traduce il processo mediante il quale si instaurano e si mantengono le relazioni di azione reciproca tra elementi sociali. Sono le relazioni del quotidiano la chiave che sintetizza i diversi livelli di lettura, grazie ai quali è possibile mettere a fuoco le cause endogene o esogene che fanno mutare l'equilibrio precedentemente stabilito tra soggetti sociali. Da qui si instaura una nuova relazione che può essere di adattamento o di scambio, con obiettivi e finalità mutevoli e differenti.

L'interpretazione del metodo adottato da Simmel è importante per capire e costruire un metodo di indagine dell'*intensità*. I differenti punti di vista da lui adottati, infatti, evidenziano la dimensione dinamica e processuale che attraversa ogni aspetto della società in relazione alla forma dello spazio urbano. Il metodo adottato si fonda su un interrogativo macro-sociale a cui egli risponde con un livello di analisi micro-sociologico. Adotta quindi un punto di vista microscopico in grado di rilevare i rapporti e le relazioni all'interno dei caratteri dinamici e mutevoli della società moderna «[...] un incessante processo di farsi e disfarsi, di comporsi e ricomporsi, di conservarsi e di modificarsi, ovvero i *fili invisibili* secondo i quali gli uomini possono interagire tra loro»⁶⁶ e rispetto allo spazio in cui essi sono inclusi e alle sue caratteristiche. Quest'ultime possono essere analizzate secondo concetti e gradienti di *vicinanza-lontananza, avvicinamento-allontanamento, interno-esterno, vuoto-pieno* che riletti e correlati alla dimensione temporale determinano processi di accelerazione e di rallentamento dei fenomeni, processi che strutturano così la natura dinamica e diacronica delle forme di azione reciproca e di interazione. Gli *a priori* di Simmel quindi non sono universali e atemporali ma dipendono dal tempo e dallo spazio, che viene per questo considerato secondo diverse caratteristiche: *esclusività, confini, fissazione, vicinanza e lontananza*⁶⁷, *mobilità* che sono altrettanti modi di fare esperienza in esso⁶⁸. Quando due persone infatti entrano in azione reciproca lo spazio *tra* di esse appare riempito e animato⁶⁹. Secondo questa analisi in ogni relazione sociale c'è quindi un codice sotteso di confini, soglie, di distanze che continuamente calibrano e determinano relazioni e contenuti differenti. Il confine infatti, secondo Simmel: «[...] non è un fatto spaziale con effetti sociologici ma è un fatto sociologico con effetti spaziali» (Simmel, 1903, 1989, 531). Essi, a loro volta, si presentano variabili in base alle relazioni che li hanno prodotti⁷⁰. Infatti «L'estensione dello spazio viene qui mirabilmente incontro all'intensità delle relazioni sociologiche, di come la continuità dello spazio proprio perché soggettivamente non contiene

⁶⁵ G. Mandich, *Spazio tempo, Prospettive sociologiche*, Franco Angeli, Milano, 1996, p. 43.

⁶⁶ D. Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel*, Kracauer and Benjamin, Cambridge, 1988; trad. ita. *Frammenti di modernità*, Il Mulino, Bologna, 1992, cap. II.

⁶⁷ La vitalità di azioni sociali reciproche è offerta dallo spazio in virtù della vicinanza o distanza sensibile tra le persone che stanno tra loro in una qualsiasi relazione. Simmel. Op. Cit. p. 545.

⁶⁸ Simmel struttura il testo *Soziologie* in due parti: nella prima analizza le qualità fondamentali della forma spaziale, che declina in cinque principi: *l'esclusività dello spazio, chiusura e limitazione, fissazione e stanziamento, vicinanza e lontananza, mobilità*. Nella seconda parte analizza le configurazioni dello spazio che sono il risultato della proiezione dei processi sociali su di esso: le configurazioni spaziali, le configurazioni di potere, le porzioni di spazio esprimenti legami sociali, gli spazi vuoti o liberi come spazi di incontro e di scambio.

⁶⁹ Un concetto che lo stesso Simmel dichiara essere di matrice kantiana, ovvero come «[...] la possibilità dell'essere insieme, [...] l'azione reciproca fa sì che lo spazio, prima vuoto e nullo, divenga qualcosa per noi, e riempie lo spazio in quanto lo spazio la rende possibile» in Simmel, Op. cit., p. 525.

⁷⁰ Ivi., p. 529.

mai un confine assoluto [...] permette dunque di fissarlo soggettivamente. [...] I confini sono così sempre variabili come le relazioni e i rapporti che li determinano»⁷¹.

Gli studi di Simmel evidenziano quindi come, a partire dalle qualità costanti dello spazio e, conseguentemente alle trasformazioni legate alla modernità, variano le forme di esperienza spaziale. Le relazioni spaziali si svolgono e prendono forma sulla scorta delle proprietà fondamentali e della natura stessa dello spazio - *delimitato o aperto* - definendo altrettante intensità tra le relazioni. Le forme spaziali sono quindi quelle configurazioni di relazioni sociali che qui trovano la loro concretizzazione. La superficie urbana accoglie quindi la tridimensionalità del tempo in uno spazio che diventa piattaforma generatrice di differenti relazioni.

È possibile affermare, in questa prima parte dell'indagine metodologica, che le relazioni spaziali sono strettamente connesse alle diverse configurazioni spaziali.

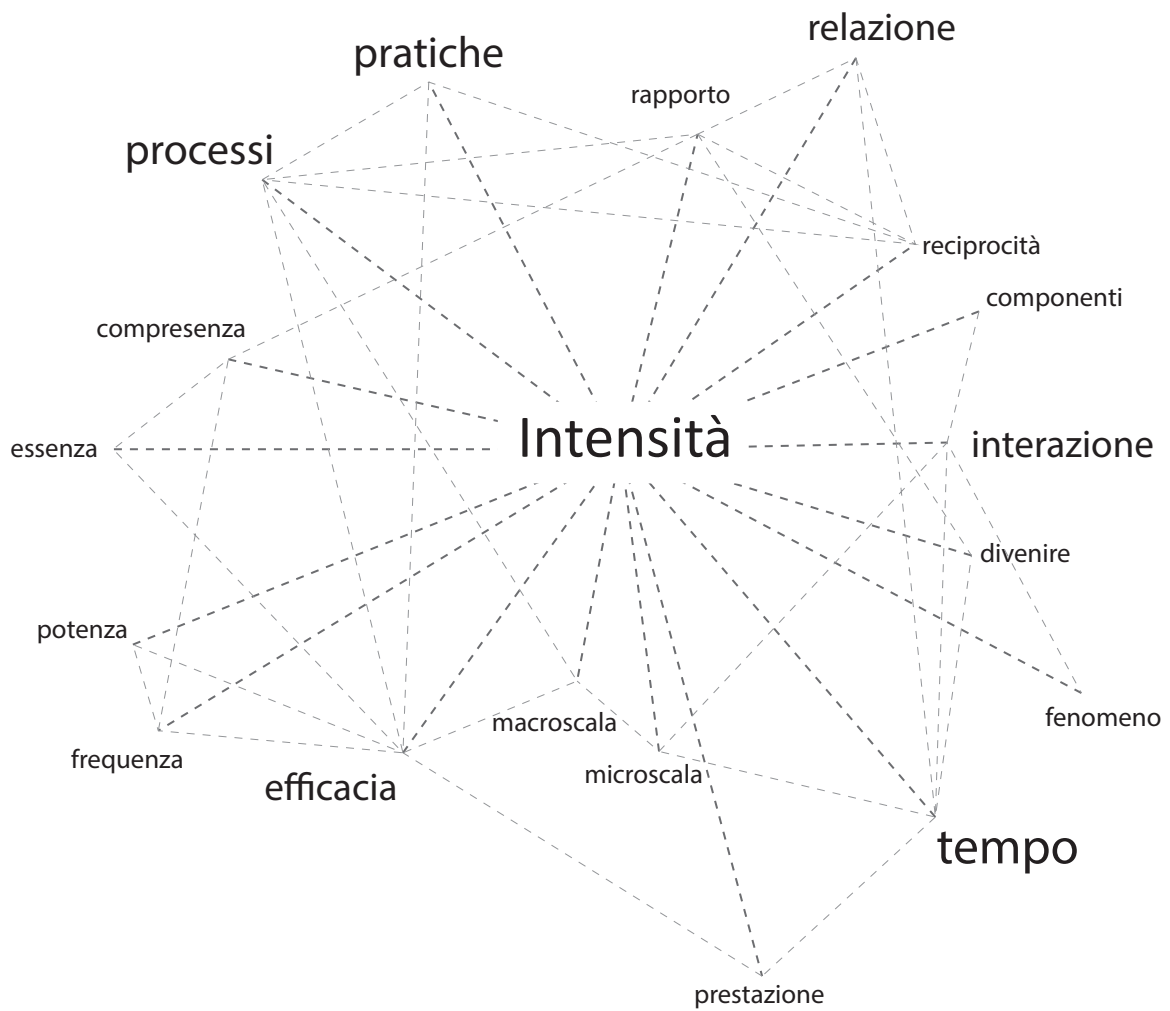
Sulla scorta di quanto analizzato nei paragrafi precedenti, riprendendone anche le premesse dell'analisi teorica compiuta, si è cercato di tracciare un quadro iniziale di stampo metodologico in grado di fornire gli spunti di riflessione utili agli approfondimenti enucleati nei capitoli successivi.

Nello specifico, il concetto di *intensità* è tratteggiato da un punto di vista multidisciplinare, dove emergono quali concetti fondamentali la correlazione e relazione tra spazio, tempo e individui.

⁷¹ Ibid.



Tav. 2 - Gli sguardi sulla città: da sguardo zenitale a trasversale



Tav. 3 - Intensità: parole chiave

CAPITOLO 2 | L'intenso e il reale: dalla densità all'intensità

«Nello spazio striato si chiude una superficie e la si “ripartisce” secondo intervalli determinati, in funzione di tagli assegnati; nel liscio, ci si “distribuisce” su uno spazio aperto, seguendo delle frequenze e lungo dei *percorsi* (logos e nomos). [...] Non bisognerà dire la stessa cosa della città? Al contrario del mare, è lo spazio striato per eccellenza; ma come il mare è lo spazio liscio che si lascia fondamentalmente striare, la città potrebbe essere la forza di striatura che riprodurrebbe, riutilizzerebbe ovunque lo spazio liscio, sulla terra e negli altri elementi-fuori di sé, ma anche in sé. Escono così dalla città degli spazi lisci che non sono più soltanto quelli dell'organizzazione mondiale, ma quelli di una replica che combina il liscio e il bucato e si rivolta contro la città: [...] un *patchwork* [...] che la città secerne [...]. Ogni volta, l'opposizione semplice “liscio-striato” ci rinvia, dunque, a complicazioni, ad alternanze e sovrapposizioni molto più difficili. Ma queste complicazioni confermano anzitutto la distinzione, appunto perché mettono in gioco dei movimenti dissimmetrici»
(Deleuze, Guattari, 1980, 671)

L'introduzione dell'*intensità* come strumento per indagare e descrivere la complessità dei fenomeni urbani che caratterizzano la città contemporanea è legato alle sue componenti intrinseche introdotte nel capitolo precedente.

L'*intensità* trascrive una relazione, un fenomeno che cambia nel tempo, rileva sia la sua portata, l'efficacia, sia il ruolo che si instaura tra i singoli componenti della relazione stessa. Come analizzato in riferimento alle differenti discipline, attraverso l'*intensità* è possibile assumere un punto di vista intrinseco, in un certo senso, un punto di vista privilegiato per cogliere, di volta in volta con sguardi differenti, le connessioni, i pesi che assumono le diverse componenti che producono un fenomeno ovvero un nuovo evento nel tempo, componenti che definiscono di volta in volta un provvisorio equilibrio.

Le relazioni esaminate sono quindi eventi o processi dinamici che cambiano e si evolvono nel tempo, dei quali è possibile fotografare il singolo momento o cogliere i diversi istanti inclusi nei diversi progetti, in evoluzione continua.

Il salto dalla rilevazione della sola risultante quantitativo-statica a quella qualitativo-dinamica sta proprio nella verifica del mutare della relazione nel tempo e del suo stratificarsi o del variare degli elementi coinvolti.

La città attuale è caratterizzata, come anticipato, da una stratificazione molteplice di traiettorie, flussi, usi dello spazio vissuti passivamente o esercitati attivamente, programmati o imprevisi, che definiscono costantemente differenti modalità di relazioni con lo spazio urbano, relazioni così eterogenee che difficilmente possono essere ricondotte a modelli funzionali, compartimentati in spazio e tempo. Lo spazio urbano si può paragonare metaforicamente a una piattaforma dinamica sempre più difficile da misurare in termini di usi e relazioni. Una varietà di flussi di si genera, si stratifica, e muta e con essi usi, pratiche e modi di abitare la città e di abitarla.

Ogni volta la geografia dei confini viene ridisegnata generando così imprevedute dicotomie interno/esterno, dentro/fuori, pubblico/privato. Le relazioni sempre mutevoli definiscono o ridefiniscono spazialità originali e complesse¹.

La città diventa quindi una stratificazione di tracce, indizi, che rivelano come sia costantemente instabile l'equilibrio tra individui e spazio, tra spazio e tempo. La città, infatti, non si limita a crescere solamente ma «[...] s'infervora, inventa, fomenta, realizza, pianifica, trasforma, produce, cambia, esplose» e lo spazio stesso appare sempre «[...] più mescolato che puro, non tanto liscio ed omogeneo quanto cangiante, arlecchinato, zebrato, in reti multiple e connesse» (Serres, 1995, 270).

È la «[...] striatura intensiva dello spazio, creata di eventi o eccezioni» (Deleuze, Guattari, 1980, 696), a tradurre fisicamente il ruolo predominante della variabile tempo².

Lo spazio diventa un supporto non solo per usi programmati ma per multiple connessioni che costruiscono lo spettro delle possibili traiettorie e azioni basate sulle relazioni e correlazioni. Di fronte a questa tensione stratificata si può parlare di *open city* (Sennett, 2006), ovvero della città come città aperta. Un sistema quindi che include l'improvvisazione, che incoraggia il libero e il soggettivo intervento alla modifica dello spazio e ne accetta continui adattamenti e addizioni³.

Questa visione chiama a superare l'idea che la città sia un sistema in permanente equilibrio e invita a far prevalere le dissonanze, le diversità, per arrivare a scoprire che la città è un organismo disordinato, che cambia costantemente sia la sua natura fisica sia quella sociale⁴ (Sennett, 2008).

Tale processo di cambiamento traduce l'evoluzione stessa del tempo urbano: «[...] the public realm is a process»⁵. È la dimensione di processo a trasporre nella dimensione urbana quelle istanze di aggiornamento degli strumenti e della terminologia già introdotte al comparire della *intensità* nel quadro scientifico. Per descrivere la città vengono spesso presi a prestito vocaboli da altre discipline per tradurre i nuovi processi di trasformazione alle diverse scale. Essa viene sempre più descritta attraverso le parole della trasformazione costante dei suoi spazi aperti o chiusi, esterni o interni, pensati come *loft*, ovvero piattaforme, strutture aperte catalizzanti i processi di *adattabilità, resilienza e flessibilità*⁶.

¹ Per un maggior inquadramento sul tema si rimanda ai seguenti testi: A. Amin, N. Thrift, *Cities. Reimagining the urban*, Polity Press, Cambridge, 2002, tra. ita. *Città. Ripensare la dimensione urbana*, il Mulino, Bologna, 2006; H. Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris, 1968; M. Foucault, *Eterotopia. Millepiani*, Mimesis, Milano, 1994; S. Sassen, *Cities in a World Economy*, Sage Publications, 2012; E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, New York, 1989.

² Ci si riferisce al testo di Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, nel quale l'autore descrive un tempo mai fisso e stabile ma sempre definito in base ad un prefisso *con* che traduce il tempo sempre in riferimento ad una relazione con un altro fattore, es. *con-temporaneità* rimarca una *temporaneità-con* dunque, un tempo in relazione a oggetti o individui, così come *con-temporaneità* rimarca un rapporto reciproco in divenire. In G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, nottetempo, Roma, 2008.

³ «In practical planning, if a city is opened up, it will allow jerry-built adaptations or additions to existing buildings; it will encourage uses of public spaces which don't fit neatly together» in Richard Sennett, *The Open City*, <http://www.richardsennett.com/site/SENN/UploadedResources/The%20Open%20City.pdf>, Testo per conferenza alla LSE nel novembre 2006.

⁴ «An entire school of urbanism has arisen on this foundation, practical as well as analytic. Analytically, it avers that big capitalism and powerful developers tend to favor closure and homogeneity, determinate, predictable, and balanced in form; the role of the radical planner therefore is to champion dissonance.» Ivi.

⁵ Richard Sennett, *The Public Realm*, in Gary Bridge, Sophie Watson, *The Blackwell City Reader*, Blackwell, Chichester, 2010, Parte IV, p. 261-272.

⁶ «We use the word 'loft' as a term to sum up these urban qualities. In this sense, it is used to describe adaptable, flexible, and at the same time powerful spaces with identity in which people can live and work. The qualities of the loft are in that sense not limited to a single building – they can be transferred to the urban context as a whole (...) It included all building and open space that have the simultaneous quality of

Open city - L'*Open City* di Sennett, esito dei processi differenziali della densità, si affianca alla *città fragile*, il sistema chiuso sovradeterminato - *closed city* - basato sull'equilibrio che esclude l'integrazione. La sua struttura fisica dell'*open city* deve essere pensata come aperta, aperta alla mutazione, al conflitto, al disequilibrio e costruita lavorando su tre elementi: *i bordi ambigui (ambiguous edges)* ovvero la progettazione di margini flessibili, porosi che consentano l'esperienza dell'attraversamento; *la forma incompleta (incomplete form)*: una struttura leggera, aperta al cambiamento, all'appropriazione soggettiva e all'autodefinizione dello spazio. La struttura urbana e le sue architetture non sono quindi dedicate a precise funzioni ma «[...] pronte a rispondere a un cambiamento di esigenze e necessità» (Branzi, 2006, 132). Infine la *narrazione aperta, incompleta, indeterminata (unresolved narrative)* che permette di esplorare gli imprevisti, di evidenziare le scoperte, di dare quindi forma al processo.

Se si ripensa alle parole di Jane Jacobs «New ideas need old building»⁷ come ad una pionieristica prefigurazione dei processi attualmente in atto, emerge evidente che analizzare la città attuale possa significare riferirsi allo spazio esistente, a guardare a cosa c'è già, e a come lo stesso spazio possa generare o accogliere nuove pratiche, nuove relazioni tra individuo e spazio, che ridefiniscono costantemente la sua geografia. Si assume, quindi, la città come una struttura aperta, all'interno della quale il progetto dello spazio urbano, a tutte le differenti scale, acquisisce un ruolo centrale di *open system* (Sennett, 2008) in grado di includere ed incentivare gli stessi processi di improvvisazione, adattamento, integrazione, innesto, che ridefiniscono gli usi, le funzioni e la forma stessa della città. Favorendo e non impedendo quindi quei processi che intensificano la *vitalità* della città e mettono in connessione lo spazio con il vorticoso ritmo urbano, il *balletto* (Jacobs, 1961) dal quale emergono costantemente nuove idee, domande, opportunità inattese che il più delle volte trovano risposta all'interno della trama stessa della città, sfruttando le risorse incluse evidenziando il potenziale degli spazi esistenti.

Ci si trova di fronte quindi ad superficie sovrascritta, che non si può più analizzare o restituire considerando la sola componente spaziale, definendola solo in termini quantitativi statici; è necessario assumere una «[...] dimensione supplementare»⁸ che traduca anche quel molteplice *palinsesto*, somma di flussi, azioni dinamiche, usi che diventano processi intrinseci allo spazio - il *contenitore*, sia esso aperto o chiuso - all'interno del quale viene ridefinito il *contenuto*. Il contenitore allora può diventare catalizzatore e generatore di nuovi interessi ed usi che spontaneamente la città accoglie o direttamente genera attraverso pratiche informali o pianificate, individuali o collettive, un sistema di *contro-spazi* (Decandia, 2008) per una nuova mappatura urbana di usi e pratiche.

La ridefinizione che diventa necessaria indirizza al superamento dell'idea che esista un unico tempo di misura di tutte le cose (Foucault, 1966), un'unica e stabile relazione tra il tempo e uno spazio considerato sempre come omogeneo, atemporale, isotropo, analizzabile e codificabile con occhio esterno con uno sguardo e un punto di vista zenitale e sinottico⁹.

stability and openness.» Da Matina Baum, Kees Christiaanse, *City as Loft*, gta Verlag, Zurigo, 2012, pag 9-10. In riferimento alla *città flessibile* si rimanda anche al testo di T. Bergevoet, M. Van Tuijl, *The Flexible City, Sustainable Solutions For A Europe In Transition*, Nai010 Publishers, Rotterdam, 2016.

⁷ Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961, trad. ita. *Vita e morte della grandi città*, Einaudi, Torino, 2010, pag. 195.

⁸ «L'organizzazione, infatti, non deve più considerare unicamente delle quantità e, integrando la forma dei territori nel suo progetto, deve acquisire una dimensione supplementare». In A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516, settembre 1985, pag. 27.

⁹ Per un approfondimento sulla relazione tra spazio e tempo si vuole fare riferimento al capitolo *L'esperienza dello spazio e del tempo*, in D. Harvey, *La crisi della Modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1993.

Focali multiple - Questo passaggio chiama in causa i già introdotti strumenti a *focali multiple*, in grado ogni volta di proporre, attraverso *nuove lenti interpretative* (Decandia, 2008), diverse messe a fuoco e il superamento della lettura zenitale e prospettica della città che non è più in grado di restituire e tradurre attraverso i suoi segni, le funzioni, la vita all'interno dei suoi spazi e i cambiamenti in atto.

Allargare i *limiti dello sguardo* (Derrida, 1990) permette di rilevare non uno ma i diversi aspetti e la loro evoluzione nel tempo ovvero descrivere anche la «[...] città invisibile che sta progressivamente sostituendo, e ponendo in secondo piano, quella fisico figurativa» (Branzi, 2006, 12), essere in grado quindi di leggere, di rendere visibili le forze invisibili che lavorano costantemente per generare il cambiamento¹⁰. Cambiare lo sguardo sulla città vuol dire inoltre cambiare il punto di vista scelto e ridurre la distanza posta rispetto al processo osservato e porsi dall'interno di esso, quindi «[...] esplorare più che osservare» (Sennett, 2008), addentrandosi oltre l'involucro delle cose, «perforare il derma, per vedere come le cose si evolvono e con esse come cambia il mondo»¹¹, cogliere tutto il potenziale della città che rende il suo spazio, come anticipato, «[...] prensivo piuttosto che visivo» (Deleuze, Guattari, 1980, 668).

«È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. [...] a differenza del luogo non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto» (de Certeau, 1991, 175). Occorre quindi adottare strumenti che associno la misura metrica dello spazio e del tempo, in grado quindi di superare l'idea di luogo come «[...] una configurazione istantanea di posizioni [...] (N.d.A. ovvero come) indicazione di stabilità» (de Certeau, 1991, 175) in spazio come «[...] incrocio di entità mobili [...] animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno». In definitiva «[...] lo spazio è un luogo praticato. [...] vi sono altrettanti spazi quante esperienze spaziali distinte» (de Certeau, 1991, 176).

Allo stesso tempo è necessario restituire questa molteplicità di pratiche e tempi attraverso rappresentazioni che superino l'idea della *mappa* come sommatoria di segni in grado di tradurre pratiche, tempi e storie ma descritte come racconti che narrino «ciò che [...] si può fabbricare e costruire con una geografia prestabilita, che va (per limitarsi alla casa) dalle camere così piccole che “non ci si può fare niente” fino al leggendario solaio scomparso che “può servire a tutto”. Sono anche loro fattori di tempo» (de Certeau, 1991, 182).

L'obiettivo è quindi quello di concentrarsi di più su dispositivi dello spazio che determinano dei *filtri aperti* (Branzi, 2006) e non sui confini che possono stabilire. È in questo frangente che si possono individuare i possibili interstizi come campo d'azione del progetto. I dispositivi di progetto sono quindi chiamati a superare la cultura del determinismo funzionale, frutto dell'interpretazione della città come *monodia* (Decandia, 2008) ed includere il potenziale di trasformazione e complessità della città riletta come *polifonica* (Decandia, 2008). Occorre lavorare quindi sulla possibilità del progetto di incrementare, mutare, sovvertire le relazioni, *i fili invisibili*, facendo emergere nuove spazialità. I dispositivi (Deleuze, 2007) assumono quindi il ruolo di *software* e non di *hardware* (Bauman, 2000) in grado di includere anche il tempo come

¹⁰ In G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1981, pag. 117.

¹¹ «La vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation “physique-optique” seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation: c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord “autofiguratif”; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant “spectacle de rien”, en crevant la “peau des choses”» in M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Les Éditions Gallimard, Paris, 1964, p. 42

materiale da costruzione ovvero «[...] di passare dal fisso al mobile, dal chiuso all'aperto, dalla necessità dell'ordine dato alla libertà dei possibili, dallo spazio del tempo solidificato allo spazio del tempo fluido» (Dematteis, 1997, 30).

La suggestione a cambiare punto di prospettiva sulla città è un invito che anche Italo Calvino¹² espresso in «Nuovasocietà» del 1975. Per leggere la città, per conoscerla «[...] non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona. [...] Le città sono tutte o quasi il risultato di adattamenti successivi di funzioni diverse, non previste dal loro impianto precedente. [...] Crediamo di continuare a guardare la stessa città e ne abbiamo davanti un'altra, ancora inedita, ancora da definire, per la quale valgono "istruzioni per l'uso" diverse e contraddittorie, eppure applicate, coscientemente o meno, da gruppi sociali di centinaia di migliaia di persone. [...] città diverse si succedono e si sovrappongono sotto uno stesso nome di città» (Calvino, 1995, 346-349).

2.2 | Da strumento quantitativo-statico a qualitativo dinamico-sociale

La città, in quest'ottica, supera la sua codificazione solo attraverso una quadrettatura metrica del suo spazio e dei processi in essa condensati, ovvero la sua intrinseca complessità. Un pensiero, questo, già anticipato anche da Foucault nel testo *Des espaces autres*. Egli infatti afferma che: «[...] viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa»¹³. Rispetto a quest'ultima considerazione, e in relazione a quanto illustrato nel paragrafo precedente, si consolida quindi la necessità di superare la lettura della città considerata solo attraverso la sua accezione quantitativa e statica e ridefinire gli strumenti operativi e di controllo, quale *la densità*.

Densità - La densità infatti, è stata impiegata in urbanistica, come indicatore e strumento *isotropo* (Bonardo, 2010, 9) dei processi urbani in atto e come omologa strategia per i processi di prefigurazione e controllo spaziale.

Nonostante il termine stesso sia una parola complessa, difficile da definire univocamente, è interessante notare come sia stata adottata in molte discipline scientifiche per tradurre, pur nei diversi campi, sempre un rapporto analiticamente neutro di tipo quantitativo tra una data grandezza e la sua estensione, ovvero un rapporto di concentrazione tra la grandezza in oggetto e l'unità in cui è contenuta o si distribuisce¹⁴.

¹² La connessione tra il pensiero di Demattis e Calvino è stata già parzialmente proposta da L. Decandia, Op. cit.

¹³ Riferimento al testo *Des espaces autres* presentato alla conferenza al *Cercle d'études architecturales*, 14 marzo 1967 e pubblicato in «Architecture, Mouvement, Continuité», n.5, ottobre 1984, pp. 46-49, presente anche all'interno della pubblicazione, M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotropie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano, 2001.

¹⁴ Voce *Densità* da Dizionario Etimologico.

Per questa caratteristica, nel XIX secolo è stata introdotta come strumento per controllare il carico urbano nelle città¹⁵, passando presto a controllare e definire le stesse logiche dei piani urbani, vero strumento di prefigurazione volumetrica e spaziale, matrice strutturante l'organizzazione interna della città (Amphoux, 2003). Il suo ruolo è definire volumetrie future o rimarcare quelle attuali: definisce quindi il contenitore, ma in entrambi gli obiettivi, non restituisce il contenuto. Non si può indagare in fase di programmazione il modo in cui sarà vissuto lo spazio, né la stratificazione e l'evoluzione degli usi nel tempo. In altri termini, la sua operatività si traduce sempre attraverso un rapporto numerico, che agisce indistintamente su una città considerata sempre nella sua accezione omologa e statica isotropa e omogenea (Amphoux, 2003).

Il valore che esprime si potrebbe tradurre metaforicamente come una fotografia che congela le caratteristiche di quel rapporto come se fossero stabilmente valide. In campo urbanistico, infatti, è stato adottato come parametro numerico di controllo e interpretazione di diversi fenomeni urbani, analizzati sempre in riferimento a diverse ed eterogenee componenti: volumi, superfici, alloggi, persone, servizi le cui quantità sono rapportate rispetto ad un'area, o superficie presa a riferimento. L'articolazione del rapporto avviene quindi sempre mettendo in relazione due quantità: al numeratore, il fenomeno da misurare, al denominatore, la dimensione presa a riferimento. Il rapporto rimane quindi costante anche al variare della relazione da rappresentare. Rispettivamente si definiscono così la *densità di volume* - espressa come il rapporto tra il volume costruito e la superficie fondiaria (mc/mq), la *densità di superficie*, definita anche FAR – *Floor Area Ratio*, che mette in rapporto la superficie utile lorda rispetto alla superficie fondiaria (mq/mq). La FAR diventa inoltre strumento utile non solo per avere il controllo sulla ripartizione degli spazi, ma permette di prefigurare la consistenza e la morfologia dei volumi. Volendo invece determinare il carico insediativo, che grava su un'area, si farà riferimento alla *densità di abitanti*, espressa attraverso il rapporto tra il numero di abitanti del lotto rispetto alla superficie fondiaria, o *densità abitativa*, cioè la concentrazione di popolazione compresa all'interno del perimetro della città considerato, espresso dal rapporto numero di abitati per kmq, oppure per ettaro, e la *densità di alloggi*, anche in questo caso un rapporto tra il numero degli alloggi e la superficie fondiaria¹⁶.

Viene così messa in evidenza solo la componente statica, pur nella natura polisemica dei fenomeni considerati. Nonostante, infatti, la densità sia uno strumento che permette di *misurare lo spazio* (Reale, 2008, 11) la misura che esplicita non traduce anche le molteplici reazioni che innesca attraverso lo stesso rapporto numerico ottenuto e quindi le sue caratteristiche qualitative.

Le molteplici connessioni e relazioni tra utenti e spazio, innescati nello spazio stesso alle diverse scale, rimangono sullo sfondo, come filigrana, e non vengono rilevati. Non restituisce quindi come le elevate qualità, le misure e gli spazi ad elevata concentrazione vengano realmente vissuti, attraversati dai flussi, o modificati dalle interazioni o azioni generate proprio da quelle forze sociali che nella realtà impongono il loro ordine all'interno della città. (Bonardo, 2010). È una limitazione che emerge ancora più forte in riferimento alla città

¹⁵ Agli inizi del XX secolo il concetto di densità ha subito una traslazione dalla sfera scientifica e fisica alla disciplina dell'urbanistica al fine di misurare e regolare e controllare la crescita repentina della città industriale. La sua applicazione in campo urbanistica evidenzia l'esigenza di dare ordine e misura alle grandi quantità, regolare la città e controllare la sua crescita incontrollata. Inizialmente viene utilizzata come parametro limite nei regolamenti d'igiene, per combattere l'espandersi di malattie ed epidemie nei quartieri sovraffollati a causa della forte urbanizzazione di massa seguita all'industrializzazione, basandosi proprio sull'analisi spaziale e dimensionale delle abitazioni sovraffollate. «La decomposizione dell'umanità in monadi, ciascuna delle quali ha un principio di vita particolare e uno scopo particolare, il mondo degli atomi è stato portato qui alle estreme conseguenze» Da Friedrich Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, Editori Riuniti, Roma, 1978, pag. 57.

¹⁶ Per approfondimenti si rimanda ai seguenti testi: Luca Reale, *Densità, città, residenza*, Gangemi, Roma, 2008; e per una visione interessate sul parametro FAR a MVRDV, *Farmax. Excursions on Density*, 010, Rotterdam, 1998; inoltre a Lotus n. 117, *Densità, Infill, Assemblage*, Editoriale Lotus, Milano, 2003.

contemporanea e al complesso e mutevole panorama, analizzato nel paragrafo precedente, dove la sommatoria vorticoso di flussi e la commistione di usi e pratiche in spazi e tempi completamente inediti, spezzano il legame con gli strumenti e le modalità tradizionali di costruzione della città. In questa cornice anche la *densità* quindi risulta insufficiente a delineare e controllare le sue nuove prospettive di trasformazione (Amphoux, 2003).

Densità di usi - Diversi studi urbani recenti hanno evidenziato questa necessità, ovvero di ampliare il panorama dei termini impiegati per tradurre le dense e molteplici componenti condensate nella città contemporanea. L'obiettivo è superare l'impiego della *densità* come strumento di prefigurazione spaziale, facendo emergere uno spettro più ampio dei fenomeni ad essa associati. La densità infatti è un «[...] agente sia fisico, che sociale, che ambientale. E' nella sua definizione più elementare, ciò che consente la vicinanza, il riunirsi dei corpi nello spazio» (Sorkin, 2003, 6).

Costruisce e costituisce la piattaforma che innesca e articola quegli incontri che sono vero substrato della socialità, una «[...] densità d'incontro» (Sorkin, 2003, 6). È questa piattaforma a costruire le relazioni tra e nello spazio definito, innescando l'evoluzione degli usi predefiniti o spontanei, la loro stratificazione o coesistenza, la rigenerazione e trasformazione dello spazio già costruito, la flessibilità e adattabilità degli ambienti: in una parola *l'intensità d'uso*. E dunque la densità a generare e prefigurare così la «[...] buona città che è uno strumento che produce felici incidenti, non un meccanismo che genera collisioni» (Sorkin, 2003, 6).

La densità si può quindi intendere come concentrazione di *intensità eterogenee*¹⁷, non ha ricadute di tipo lineare topologiche o tipologiche, ma costruisce relazioni complesse, sia all'interno del singolo spazio definito sia, per estensione, anche sugli spazi attigui, innescando così differenti processi, singolo/molteplice, raro/frequente, localizzato/distribuito, programmato/inatteso. I singoli processi diventano quindi partecipi di plurime collisioni che definiscono, all'interno degli spazi dati, un panorama che può essere analizzato secondo diverse angolazioni: focalizzando l'attenzione sugli spazi considerati come condensatori immobili del cambiamento (Lury et al, 2012; Phillips, 2013; Martin, Secor, 2014), condensatori della trasformazione continua (Muassumi, 2002), veri e propri promotori di nuove pratiche.

Ispessimento e stratificazione - Il concetto di densità assume pertanto, *spessore*, se si osserva con una lente differente, e se si adottano strumenti capaci di leggere e vedere la sua *dimensione implicita*¹⁸. Oltre alla componente spaziale determinata da numeri, volumi, distribuzione, inclinando il piano di osservazione, emergono strati ulteriori che definiscono la componente relazionale o *pressiva* dello spazio: usi, connessioni, flussi, scambi, azioni, pratiche. Si superano quindi i rapporti lineari che associano lo spazio alla funzione programmata e ci si concentra sui diversi processi innescati tra le diverse componenti sia nello spazio che nel tempo. Includere spazio e tempo all'interno di una stessa analisi, costruisce quindi una relazione immanente che apre gli immaginari di analisi e di progetto urbano ed include la dimensione immateriale dei processi, le diverse connessioni e relazioni mutevoli nel

¹⁷ «In this context, one important emerging research agenda is focusing on density as a lived and variegated world of intensive heterogeneities» In Colin McFarlane, *The geographies of urban density: Topology, politics and the city*, Progress in Human Geography 2016, Vol. 40, n.5, pp. 629–648.

¹⁸ «If we want to think about this concept [density, ndr.] in a more textured and more spatially complicated way, then this requires an understanding of densities that includes mobility as well as dwelling; non-economic uses as well as patterns of employment; spaces we pass through in less purposeful ways, as well as points A to B on the daily journey to work. These densities – or rather intensities – of city life are harder to map. They don't show up on demographic or employment census data. But these many transitory or incidental ways of making space in the city have much to do with the pleasures and the pains of urban life» In F. Tonkiss, *Cities by Design: The Social Life of Urban Form*, Polity Press, Cambridge, 2013, pag. 88.

tempo tra spazio, persone, usi e pratiche¹⁹. Avviene quindi non solo un processo di inspessimento ma anche di stratificazione: *densità* diventa un concetto spazialmente più complicato, *feltro senza cesure* di deleuziana memoria, che deve comprendere la variabile tempo in termini di fissità e cambiamento, omogeneità e ibridazione, stratificazione e compresenza. Termini che traducono usi e pratiche capaci di ridefinire l'occupazione e la natura degli stessi spazi urbani in modo anche inatteso e inedito. Emergono quindi le «practical correlates»²⁰ allo spazio urbano contemporaneo che raccontano di una città che non può essere più tradotta attraverso semplici dati quantitativi, ma qualitativi dinamici in riferimento, dipendenti e generate il più delle volte, dalla natura stessa dello spazio esistente.

Sino alla micro scala, analizzare la città, comporta addentrarsi nella densità, immergersi *nell'esperienza urbana*, nella massa, con una lente di lettura differente, che permetta di rilevare gli aspetti meno immediatamente visibili come «sights, sounds, feels and smells of the city, its materials and textures, floor, surfaces, facades, style, signs, lights, seating, trees, sun, and shade»²¹ tasselli cangianti che traducono una molteplicità di *intensità eterogenee* che mutano costantemente nel tempo, anche nel giro di qualche ora. Guardare alle *intensità eterogenee* vuol dire spingere l'analisi spaziale verso immaginari che considerino nuove forme di relazione, connessioni tra persone, cose e processi: «Topologically, intensive heterogeneities are constituted in part through topographical conditions, but as non-linear combinations of often different processes and things, given unity even while seemingly in contradiction and constituted by multiple space-times. These topologies are immanent and push our spatial imaginaries to consider new forms of relational connection between people, things, and processes» (Secor, 2013; Tonkiss 2014, 49).

Il concetto di *densità* si inspessisce e trova traduzione attraverso il concetto di *intensità* che diventa lo strumento attraverso il quale poter comprendere, adottando un nuovo sguardo, la città. Diventa lo strumento con cui rilevare il substrato di molteplici ed eterogenee interazioni, di collisioni, che sono processi sintomatici della «[...] vertiginosa fenomenologia urbana contemporanea» (Bonardo, 2010, 10).

Progettare, ovvero rendere interattiva questa fenomenologia con lo spazio, costituisce quindi un passaggio fondamentale nei processi di transizione, dall'adozione di strumenti quantitativi statici o tecnico strumentali a quelli inclusivi dei processi socioculturali quindi qualitativi, dinamico sociali.

¹⁹ Il riferimento a A. Secor, *Urban Geography Plenary Lecture. Topological city*, in «Urban Geography», n. 34(4), p. 430-444; F. Tonkiss, *Cities by Design. The Social Life of Urban Form*, Polity Press, Cambridge, 2013, pag. 49.

²⁰ «An approach to density as a topology of intensive heterogeneities entails not predetermined definitions of density or elaborations of optimum densities, but instead seeks to conceptualize and research density as it is lived and contested through the 'practical correlates' of the urban world» in N. Thrift, *The 'sentient' city and what it may portend*, in «Big Data & Society», n. 1(1), p. 285.

²¹ Jacobs A, Appleyard D, *Toward an urban design manifesto*, in «Journal of the American Planning Association», n. 53(1), 1987, pag. 112-120.

2.3 | Intensità

L'*intensità* è dunque lo strumento sensibile attraverso il quale tradurre le mutevoli componenti intrinseche alla città contemporanea. Studi urbani recenti hanno già in parte mirato a definire e trascrivere una dimensione più fluida, variabile e mutabile della città attraverso il concetto di *intensità urbana*. Questo termine è stato impiegato in primis per tradurre la dimensione spazio-temporale della città, la connessione tra la densità fisica e la densità dei ritmi urbani, sommatoria delle *temporalità urbane*²².

Da un lato si rileva la sommatoria di quest'ultime, groviglio di tracce sovrapposte che raccontano un'antologia di plurimi e diversificati stili di vita, sempre più frammentati e sempre meno lineari; dall'altro lato si focalizza sull'attenzione alla *densità di flusso* che racconta una città come stratificazione di plurimi tracciati tra diverse polarità, innescati da differenti *city users*. La città rappresentata diventa un teatro di crescente complessità spaziale e sociale, all'interno del quale il fattore tempo, sia istantaneo o dilatato, assume il ruolo di strumento essenziale a decodificarne la complessità.

La città può, allora, essere definita come «[...] a plane of tarmac with some red hot spots of intensity»²³ (Koolhaas, 2000). Adottare quindi l'intensità come chiave di lettura della città contemporanea vuol dire poter leggere, sia le molteplici interazioni, sia i fenomeni, le pratiche che traducono la sfera sensibile della densità (Amphoux, 2003). La realtà urbana è un intreccio ritmico orchestrato delle differenti pratiche del quotidiano, che producono un panorama stratificato di traiettorie, generati dalla caleidoscopica pluralità di soggetti. «L'intreccio dei viaggi urbani si concentra in nodi, luoghi magnetici, che a loro volta attirano ed innescano processi sugli ambiti circostanti, processi temporali plurimi che possono essere studiati in modo sincronico e diacronico» (Bonardo, 2010, 18). Questo concetto è stato tradotto anche come *metabolismo della città* da Serge Salat, ovvero, la somma della complessità dei fenomeni che scaturiscono all'interno del tessuto urbano. In *Cities and forms: on sustainable urbanism* Salat adotta l'*intensità*, insieme ad altri indicatori - *diversity, proximity, complexity, form, connectivity and distribution*²⁴ - per analizzare la complessità urbana. Riprendendo il concetto di *vitalità* di Jane Jacobs egli rimarca come la complessità sia uno degli aspetti essenziali della città sostenibile, poiché genera un ricco tessuto urbano diversificato e misto, massimizzando le relazioni di contatto e scambio. In questa accezione l'*intensità* viene considerata strumento di analisi più ampio della densità, poiché traduce parte di questa complessità rilevando una relazione di efficienza tra i mezzi impiegati rispetto al risultato ottenuto; rileva quindi una *concentrazione* di persone, di strutture o di risorse e i relativi processi.²⁵

L'*intensità* sposta quindi l'attenzione sui rapporti intrinsechi alla *densità*, diventa secondo Pascal Amphoux la *terza dimensione* della nozione di densità, quella *sensibile, percepita*²⁶. Intensificare la città vuol dire intensificare il rapporto con essa, rafforzare il sentimento di urbanità. Un concetto che può tradursi attraverso la *densificazione qualitativa* che si compone in tre principi: *polarité, mixité, intensité* (Amphoux 2003) e con i quali la densità da un solo

²² Si fa riferimento al testo Lepetit B., Pumain D., *Temporalités urbaines*, Paris, Anthropos, Paris, 1993.

²³ In R. Koolhaas, S. Boeri, S. Kwinter, N. Tazi, H. Obrist, *Mutation*, Actar, Barcelona, 2000, p.461.

²⁴ In S. Salat, F. Labbé, C. Nowacki, *Cities and forms: on sustainable urbanism*, S.l., CSBT, Paris, 2011, pag. 488.

²⁵ «Intensity is an increasingly utilized type of indicator. It is used to measure the density or concentration of an object on a given scale. It can then describe a concentration of people or a density of housing, for example. It implies a relationship of efficiency between the result and the means employed» In Ibid.

²⁶ La percezione si riferisce al legame contestuale tra densità e immagine del luogo che non sempre ricalca il calcolo matematico.

fattore di prescrizione quantitativa diventa di *determinazione qualitativa*. I tre principi determinano dei valori non direttamente quantificabili ma evidenti. Sono tre principi che vanno sempre riattualizzati, rispetto al campo d'azione, l'uso, il tempo e lo spazio. Questa *densificazione qualitativa* porta così ad una determinazione qualitativa transcalare, tanto della città quanto nel singolo progetto.

Mettere in tensione - Operativamente Amphoux propone quindi una strategia che si basa su due livelli: *azione sullo spazio*, recuperando i tasselli vuoti urbani, aree industriali o micro tasselli e creando un buon equilibrio tra spazio costruito e spazi pubblici, liberamente permeabili; *azione sul processo* – ovvero la strategia che permette di amplificare, intensificare d'uso di uno spazio e conseguentemente determinarne un diverso coinvolgimento del singolo individuo, così da condurlo ad una maggiore acuità percettiva dello spazio urbano. Un processo, questo, che trova esempio nella pratiche artistiche, spesso azioni temporanee, che pur nella loro transitorietà e minutezza attivano processi di intensificazione anche della percezione. Lo spazio, quindi, deve essere considerato come generatore di potenzialità tradotte come capacità di assumere diversi significati, di aprirsi a differenti pratiche. Intensificare vuol dire far emergere le diverse valenze, il potenziale, racchiusi in uno spazio definito, un processo attuabile attraverso la messa in tensione, la concentrazione, la condensazione delle percezioni, e la loro reinterpretazione. (Amphoux, 2003). Potenze e tensioni che la costruzione stessa dello spazio può aumentare o amplificare, lavorando sull'inclusione degli spazi intermedi, spazi di filtro tra interno ed esterno, spesse e intense interfacce attraverso le quali è possibile sia intensificare le relazioni visive tra lo spazio e gli abitanti, sia valorizzare le sue caratteristiche come generatrici di molteplici *intensità d'uso*. L'intensità, infatti, emerge come tratto distintivo dell'interazione tra abitante e spazio; un rapporto che non è stabile ma sempre ridefinito nel tempo. L'approccio quindi performativo mette in evidenza il potenziale del progetto stesso come generatore di intensità – o diverse relazioni – che superano la dimensione fisica del progetto stesso, qualunque esso sia, micro-macro, spazio aperto-chiuso, pubblico-privato.

L'immersione e la pratica - L'intensità trascrive pertanto l'intrinseca complessità urbana, sommatoria di variabili, differenti interazioni, che costantemente riconsiderano, modificandosi, le relazioni al suo interno. Questo processo di ridefinizione presuppone, e ha presupposto, l'adozione di quel punto di vista differente sulla città, quello interno, a cui si è già riferiti. Occorre immergersi nella città e cominciare ad analizzare e comprendere complessivamente le eterogenee interazioni che ricorrono tra le diverse parti. Osservare i fenomeni da questa prospettiva permette di comprenderne la loro genealogia, ovvero di smontare il *complesso assemblaggio* (Deleuze e Guattari, 1980; De Landa, 2006) delle singole componenti, componenti in continuo mutamento, e ottenere così risultati inaspettati a seguito della modifica delle relazioni fra di esse, e fra di esse e il tutto²⁷. La città va quindi osservata con lo sguardo del *podista*, come invita a fare de Certeau²⁸. In questo modo ci si immerge nella complessa fenomenologia delle pratiche quotidiane, pratiche che concorrono a definire un'articolata struttura immateriale, intreccio di quelle traiettorie spazio-temporali sopra nominate. La città non è più vista come un'essenza permanente, una struttura unitaria statica, ma come un organismo complesso sempre in divenire, decifrabile solo attraverso una teoria che la interpreti in quanto sistema socio-spaziale, dotato di una propria dinamica; una *piattaforma* dove si liberino i caratteri, le funzioni e le relazioni impreviste e imprevedibili.

²⁷ «Whole properties emerge from the interaction between parts» Tratto da M. De Landa, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London, 2006, pag 5.

²⁸ De Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990; trad. ita. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 1991

Osservare questo scenario mutevole sembra necessitare il recupero della tradizione delle *flânerie*, l'osservazione diretta della città, in immersione, l'addentrarsi in essa, attraversarla, interpretando così i suggerimenti che vengono dalla strada, rilevarne i processi in divenire. Un passaggio, un cambio di visione che già i componenti della *Scuola di Chicago* avevano considerato necessario per formulare una teoria della città come: «[...] un sistema sociospaziale, dotato di propria dinamica interna» (Amin, Thrift, 2006, 26) in grado di fondare una teoria tecnico-scientifica per analizzare complessivamente i fenomeni urbani come risultato del complesso e intenso palinsesto di interazioni determinati dalla relazione tra persone, e tra persone e struttura fisica urbana. La città assume così un'altra valenza, non viene più considerata una forma in sé, ma produce forme dalle diverse interazioni che avvengono nello spazio. Lo spazio, infatti, come evidenzia anche Georg Simmel, diventa un elemento fondamentale attraverso il quale è possibile capire i processi di *addensamento*, caratteristici del fluire incessante della vita in forme sociali²⁹. Le forme spaziali sono quindi configuranti delle relazioni sociali che trovano nello spazio la loro concretizzazione nella città. Sono quelle città che il Walter Benjamin delle *Immagini di città* attraversa, quelle che traduce come una «[...] compenetrazione di costruzione e azione. [...] Ovunque viene mantenuto lo spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo "così e non diversamente»³⁰.

All'osservazione della città come fondamento per una teoria tecnico scientifica si affianca quindi l'osservazione diretta come *pratica esperienziale* di profonda comprensione della realtà urbana. La città si interpreta attraverso la *complessità vissuta*³¹ che richiede strumenti e racconti alternativi, *camminare* diventa il mezzo per comprenderla, per «[...] vedere quello che non c'è per farne scaturire qualcosa» (Careri, 2006, 8). La figura del *flâneur* - l'esploratore urbano - che si addentra nella città tracciando molteplici itinerari, diventa figura di ricerca; offre un ritratto inedito della complessità urbana; diventa testimone dell'incontro-scontro tra l'immaginario della città statica ed immutabile e la città dell'interazione, degli usi condensati all'interno degli suoi spazi, esito di impreviste sovversioni degli stereotipi e di molteplici connessioni che raccontano una città in continua espansione, un mutevole «[...] insieme di possibilità concettuali, abbastanza robusto da espandersi e contrarsi (N.d.A. intrinsecamente) secondo necessità»³². Come sottolineano Amin e Thrift «Gli *attraversamenti urbani* di Benjamin fanno emergere la fenomenologia delle forze immanenti e processuali ovvero la «[...] grammatica della pratica quotidiana» (Gardiner, 2000, 174), un insieme di regole codificabile solo attraverso la «[...] compenetrazione tra costruzione e azione. [...] tra spazio e tempo, tra parti immobili e flussi, tra emozioni e pratiche» (Amin, Thrift, 2001, 28).

²⁹ Come analizzato nel capitolo precedente, lo spazio costituisce per Georg Simmel uno dei principi strutturali della sua sociologia. Si possono individuare quattro concetti fondamentali: la dimensione dualistica, per cui ogni forma sociale nasce dall'incontro di tendenze opposte; la dimensione spaziale, la dimensione temporale e la dimensione numerica. Riferimento a Simmel G., *Sociologia*, a cura di A. Cavalli, Comunità, Milano, 1989.

³⁰ Riferimento al testo, Walter Benjamin, *Suhrkamp Verlag*, Frankfurt, 1963, trad. it a cura di Enrico Ganni, *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 2007. Il testo *Napoli - Neapel*. Scritto con Asja Lacis; prima pubblicazione *Frankfurter Zeitung*, LXX, 19 agosto 1925, n. 613, pp. 1 sgg; cfr. Walter Benjamin, *Opere e scritti II 1923-1927*; Einaudi Torino 2001, pp. 37-46. Traduzione di Hellmut Riediger, pp. 6-7.

³¹ Riferimento al testo Chambers, I., *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London, 1994, trad. ita. *Paesaggi migratori. Culture e identità nell'epoca postcoloniale*, Malteni, Roma, 2003.

³² Riferimento al testo Barley, N., People, in Id. (a cura di), *Breathing Cities*, Birkhäuser, Basel, 2000, p. 13.

Camminare - La città diventa teatro del divenire o *transitività*³³ dell'eterogeneità e dell'improvvisazione che instancabilmente si insinuano ed emergono tra le sue maglie grazie alla sua *porosità*³⁴ (Benjamin, 1925, 6) e alle «[...] diverse influenze spaziali [...] che la modellano e la rimodellano» (Amin, Thrift, 2001, 28).

Su questi termini si fonda l'idea di poter conoscere profondamente la città come luogo solo attraverso *processi di interazione* (Sheringham, 1996; Amin, Thrift, 2001) di osservazione diretta che riscrive la città attraverso gli episodi rivelatisi durante il cammino. Un processo attraverso il quale emergono tra le pieghe gli «[...] spazi dell'altrove [...] gli spazi dello stare (N.d.A. si contrappongono) agli spazi dell'andare» (Careri, 2006, 4) che raccontano di una città in trasformazione continua nel tempo. Queste visioni che trova i prodromi nelle *deambulazioni surrealiste* e nelle *dérives* situazioniste, itinerari e attraversamenti urbani che si traducono in manifesti, riflessioni poetiche e slogan³⁵ e danno voce alla necessità di comprendere il modo in cui le città manifestano la loro vita quotidiana all'interno della sua struttura. Come ponte tra la *flânerie* e indagine dell'intensità si pone la volontà di rilevare le zone inconsce della città propria delle *dérives*. Le prime degli anni venti vogliono rilevare le città invisibili (Careri, 2006). I Surrealisti puntano invece alla città *onirica*, al cammino come strumento rivelatore delle zone inconsce che sfuggono al progetto. Un'irrazionalità che va a mescolarsi e a collaborare con la relazionalità delle *dérives*³⁶ dell'*Internationale Situationniste*.³⁷ Gli *Itinerari* urbani organizzati, volti a far emergere la città invisibile, attraverso una cartografia di tipo influenzale – le *metaografie*³⁸ – puntano a costruire una nuova città, definire nuove regole e progettare nuove azioni su di essa. La ricerca della *grammatica del quotidiano* (Gardiner, 2000) trova la propria rappresentazione, emerge visivamente, e con essa anche il libero uso del tempo e dello spazio, spazi di libertà, sfuggiti alle regole di restituzione

³³ «Nulla infatti viene finito e concluso» Da Walter Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 6-7.

³⁴ «La porosità [...] si incontra [...] soprattutto con la passione per l'improvvisazione. A questa in ogni caso vanno lasciati spazio ed occasioni». Particolarmente evocativa è la descrizione dei cantieri di Napoli, che esemplifica questo concetto: «I cantieri vengono usati come teatro popolare. Tutti si dividono in un'infinità di ribalte animate simultaneamente. Balcone, ingresso, finestra, passo carraio, scala e tetto fanno contemporaneamente da placo e da scena. [...] Ciò che si svolge sulle scale è una grande scuola di regia. Queste vite, mai completamente messe a nudo, ma ancor meno chiuse all'interno dell'oscuro casermone nordico, si precipitano fuori dalle case a pezzi, compiono una svolta ad angolo e scompaiono, per poi prorompere nuovamente» Ivi., pag.8.

³⁵ Per approfondimenti si rimanda al testo di Simon Sadler, *The Situationism City*, MIT, Cambridge, 1998.

³⁶ Il termine *derive* compare per la prima volta nel saggio di I. Chtcheglov, *Formulaire pour un Urbanisme Nouveau*, scritto nel 1953, e pubblicato in «Internationale Situationniste», n.1, 1958, p. 15. Egli descrive una città mutante e variata di continuo dagli abitanti in cui l'attività principale sarà una «[...] deriva continua». Concetto ripreso ed ampliato da Guy Debord che nel 1955 scrive *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, in cui intende definire metodi sperimentali per l'osservazione di alcuni processi del caso e del prevedibile nelle strade. In G. Debord, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, in «Les Lèvres Nues», 6 settembre 1955, pp.11-15; e in ID., *Theorie de la dérive*, in «Les Lèvres Nues», 8/9, 1956, ripubblicato in «Internationale Situationniste», n.2, 1958, p. 20.

³⁷ Alle *deambulazioni* Dadaiste degli anni venti, volte a rilevare le zone inconsce della città, *la città non visibile*, e i suoi spazi pensati come soggetti «[...] attivi e pulsanti, autonomi produttori di affetti e di relazioni» segue la città *onirica* dei Surrealisti, svelata attraverso il cammino come strumento rivelatore delle «[...] zone inconsce urbane che sfuggono al progetto e che costituiscono l'inespresso e il non traducibile nelle rappresentazioni tradizionali. Il razionale e l'irrazionale trovano territorio d'incontro nella *derive* dell'Internazionale lettrista e dell'Internazionale situazionista 1957» In Francesco Carreri, *Walkscape. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, 2006, pag. 72.

³⁸ La prima mappa situazionista è la *Guide psychogéographique de Paris* di Guy Debord del 1957, una mappa che invita a perdersi attraverso un arcipelago di isole urbane. Nello stesso anno pubblica *The Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*. La città è nuda la deriva l'ha spogliata.

convenzionale. Emerge una città di libere relazioni dove «[...] abitare è essere ovunque a casa propria» (Careri, 2006, 76).

Interazione - Lo stesso slogan - *abitare vuol dire essere ovunque a casa propria* - è emblematico della ricerca di Ugo La Pietra avviata con l'intenzione di rendere «[...] l'uomo (N.d.A. attore e non attante) dell'habitat in cui è inserito» (Dorfles, 2010, 10). Il suo punto di osservazione e campo di azione si situa su un territorio *borderline* tra spazi di diversa natura. È in questo frangente che i suoi interventi agiscono con effetto *randomico*, modificando lo spazio esistente³⁹, sovvertendo le gerarchie, in confini tra spazio pubblico e privato, tra unicità e moltiplicazione, differenza e omologazione, superando così i codificati vincoli fisici e psicologici che rendono l'individuo un utente passivo.

L'obiettivo dei suoi progetti *eversivi* (Dorfles, 2010) è di superare questi filtri, scardinare le situazioni consolidate rilevando così il potenziale racchiuso all'interno degli spazi disponibili, ovvero i relativi *gradi di intervento*⁴⁰, tali da intensificare l'uso degli spazi, renderli concettualmente moltiplicabili. Le sue sono azioni che dimostrano come l'immissione di un elemento estraneo, *carichi l'ambiente*, determinando un nuovo equilibrio che rileva un diverso modo di usare la città, di «[...] abitarla, e quindi farla propria» (Dorfles, 2010, 20). Lo spazio pubblico viene *ri-conquistato*⁴¹ tramite strumenti e azioni che rivelano la città come «un complesso di relazioni sconnesse» (La Pietra, 1970, 33) da ricucire. Adottando una visione *immersiva*⁴² - attraverso diaframmi mobili e nuovi strumenti - i *sistemi disequilibranti*⁴³ - emerge il potenziale dello spazio urbano - un panorama di possibilità di interazione - ovvero i suoi *gradi di libertà* - che traducono la dimensione ricercata, dell'*abitare urbano*. Lo spazio *da usare* diviene, con le sue *istruzioni per l'uso della città*⁴⁴ - *spazio da abitare*. In questo territorio *obiquo e flessibile* (La Pietra, 2011) le strutture urbane ordinarie e quotidiane acquisiscono nuove configurazioni spaziali e funzionali. Gli spazi separati si fondono attraverso un processo di riappropriazione che trasforma radicalmente le attrezzature urbane collettive, progettate per separare ed emarginare (es. come paletti, catene, dissuasori) in supporti per il

³⁹ La conquista dello spazio, 1971 - Rilievo degli "spazi disponibili" di Milano - il progetto esprime la volontà di individuare elementi residui, recuperabili all'interno della maglia organizzata della struttura urbana. *I gradi di libertà* - 1969-1975 - esplorazioni nella periferia riaffermando la necessità dell'uso dello spazio.

⁴⁰ Il riferimento è ai progetti: *I gradi di libertà* (1975), *Attrezzature urbane per la collettività* (1979), *Spazio collettivo dinamico* 1969 - intervento sull'ambiente urbano, creando delle strutture temporanee in grado di suscitare tensioni e aspirazioni. La proposta consiste in una struttura dinamica che percorre gli assi stradali, generando successivi campi di influenza e quindi di tensione.

⁴¹ Il riferimento è al progetto *Conquistare lo spazio* (1971).

⁴² La ricerca per una diversa lettura dello spazio urbano è al centro dei progetti: *Il sistema disequilibrante* (1967-1971) rilievi urbani svolti a individuare le contraddizioni dello spazio urbano e i gradi di libertà offerti dalle sue strutture; *Le immersioni* (1967-1969) - attraversamenti urbani che invitano a ridefinire il contesto rimettendo in discussione l'immagine mentale della città e gli automatismi acquisiti; *la nuova prospettiva* (1968), derivata dalla camera oscura del XVIII, senza filtri e specchi, questa struttura permette di leggere la città direttamente, senza filtri; *Decodificazione urbana* (1975), progetto «[...] per la decodificazione dell'ambiente e la ricerca di una propria lettura della città»; il *Commutatore*, (1970) - strumento di lettura della città che fonda insieme la percezione della struttura superficiale a quella profonda delle relazioni e azioni contenute nello spazio; *Decodificazione urbana* (1968-1978) - ricollegandosi alle teorie dell'Internazionale Situazionista pone nuove basi e verifiche sullo spazio urbano per far emergere realtà sommerse. Da Ugo la Pietra, *Abitare la città*, Alemanni&Co, Torino, 2010.

⁴³ *Sistema disequilibrante* è il nome dato alla serie dei progetti sviluppati dal 1968, progetti che intervengono sull'arredo e sulla forma urbana: *Campo urbano* (1968), *Elementi segnale* e *Immersioni* del 1970.

⁴⁴ Per approfondimento si rimanda al suo testo: *Istruzioni per l'uso della città*, *Note Informative e suggerimenti pratici*, Edizioni Associazione Culturale Plana, 1975 e a *La riappropriazione della città* (1976), istruzioni per decodificare l'ambiente, e intervenire sulla città, dando vita alla propria città.

libero intervento e l'uso domestico. (*Riconversione progettuale*, 1976-1979)⁴⁵. «I suoi interventi si basano sulla compresenza e contaminazione di due categorie comportamentalistico-spaziali: spazio pubblico e spazio privato [...] si superano le barriere che esistono tra queste due categorie così come le funzioni svolte dai loro oggetti» (Dorfles, 2010, 40). Allo stesso modo, attraverso i suoi interventi, gli spazi interni si aprono alla strada, diventano parti di città (*Interno/esterno* 1970-83; *Casa telematica* 1971, *La cellula abitativa* 1972)⁴⁶, città che a sua volta diventa spazio domestico secondo il pensiero «[...] un pezzo di strada nella stanza, un pezzo di stanza nella strada» (La Pietra, 2011, 76). *Abitare la città* vuol dire quindi attivare la libera azione sullo spazio che rende reversibili i limiti tra interno/esterno, individuo/collettività, singolarità/compresenza, intensificare l'uso degli spazi creando così *l'abitabilità urbana*.

Pratiche - Esperienze e sperimentazioni sullo spazio come queste ultime fanno emergere le differenti *pratiche*⁴⁷ che lo spazio potenzialmente include e che rinviano ad *un'altra spazialità*⁴⁸, «[...] una città *transumante* che si insinua nel testo, nella partitura, della città pianificata e leggibile» (de Certeau, 1991, 146).

È possibile la sua percezione solo se si supera la visione razionale-comprensiva della «[...] città-panorama, simulacro teorico che misconosce le pratiche del quotidiano» (de Certeau, 1991, 145) e si assume il punto di vista dei passanti «[...] i podisti, il cui corpo obbedisce ai pieni e a vuoti di un testo urbano che essi scrivono (N.d.A. e riscrivono) senza poterlo leggere. [...] Le intersezioni di queste scritture avanzanti compongono una storia molteplice, senza autore né spettatore, formata dai frammenti di traiettorie e di modificazioni dello spazio, che in rapporto alle rappresentazioni resta quotidianamente e indefinitamente altra» (de Certeau, 1991, 146).

Un'eversione arricchita / dall'immersione alla riflessione - L'esperienza del *flâneur* è la base di un processo via via più strutturato di analisi e comprensione della città che si trova, quasi paradossalmente, a passare ad una posizione di distanza per poter efficacemente sintetizzare l'esperienza. Nel corso del processo di interpretazione ci si rende conto di come non sia sufficiente la sola immersione per poter avere un quadro completo in termini interpretativi. Si crea la necessità dell'esplorazione da un possibile punto di vista intermedio, quello che ad esempio che Lefebvre sceglie di assumere, un punto di vista intermedio tra *voyeristi* e *podisti*, per rilevare la *musica della città* (Lefebvre, 1996, 227, 101), la sommatoria di storie e tracce, relazioni di vicinanza.

Alle esperienze immersive del *flâneur* egli predilige una distanza *spettrale*, un punto di vista più *obiettivo* (Amin, Thrift, 2001, 39) che sostituisce all'esperienza diretta la riflessione distaccata. La città è indagata e codificata attraverso il *frame* di una finestra sopraelevata, affacciata su un crocevia di Parigi. La prospettiva rialzata e distaccata che offre è scelta come punto di osservazione ottimale dal quale analizzare e registrare su appunti, mappe e fotografie la

⁴⁵ La serie di *Riconversione progettuale* (1976-1979) trasforma gli oggetti urbani, barriere di delimitazione separazione: i pali che reggono i segnali stradali, le colonnine-telefono diventano oggetti domestici: amache, scrivanie, box per bambini, ombrelloni ed orologi a pendolo, così come le catene o i paletti che delimitano, cingono diventano tavoli, divani, testate di letto, supporti per comò.

⁴⁶ I progetti *Casa telematica* e *La cellula abitativa* sono i progetti presentati alla mostra *Italy, the new domestic landscape*, del 1972 curata da Emilio Ambasz al MoMA di New York. Le due micro-strutture sono capaci di interferire con il sistema urbano grazie alla rete di comunicazioni.

⁴⁷ Le pratiche, precisa l'autore, rinviano a una forma specifica di operazioni a *modi di fare*. In de Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990; trad. ita. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 1991, p. 146.

⁴⁸ Lo stesso de Certeau dichiara di riferirsi al testo di Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Tel, Gallimard, Parigi 1976, pp. 332-333, trad. ita. *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1972.

sovrapposizione, dei molteplici movimenti, che a differenti velocità, concorrono a costruire «[...] l'inesorabile ritmo urbano» (Lefebvre, 1996, 230).

La città emerge dalla finestra come una polisemica combinazione di molteplici ritmi, traiettorie, di diversa intensità e natura che concorrono a definire il plurimo palinsesto di tracce, una stratificazione di temporalità che traducono «[...] la brulicante combinazione della vita urbana»⁴⁹ (Allen, 1999, 56), sommatoria di flussi e pratiche multiformi che riscrivono con processi visibili o invisibili i suoi numerosi spazi, da quello pubblico sino a quello più privato. A questo punto però questo nuovo allontanamento consente di poter valutare, in un quadro complessivo, quanto rilevato che, acquisisce così, un nuovo senso, il suo senso.

La finestra diventa da luogo reale a strumento di indagine urbana privilegiato – *un frame o camera oscura* – dal quale poter osservare simultaneamente la giustapposizione dei diversi ritmi, visibili e invisibili, di assenza e presenza⁵⁰ (Lefebvre, 1989) prospettive urbane «[...] prolungate nella mente in modo tale che le implicazioni di codesto spettacolo portino con sé le relative spiegazioni. [...] Sono implicate opacità e orizzonti, ostacoli e prospettive, che si complicano, si sovrappongono fino al punto di permettere all'ignoto, alla città gigante, di essere percepito o indovinato»⁵¹ (Lefebvre, 1996; Amin, Thrift, 2001).

2.4 | Rilettura induttiva della città tramite l'intensità

Osservare la città dalla finestra sancisce un cambio di prospettiva non solo visivo ma anche metodologico, fondato su un nuovo modo di osservarla, di analizzarla, di *capirla*. Lefebvre, con la visione dalla finestra, si inserisce in quel filone che, dai sociologi di inizio '900, agli attraversamenti urbani del *flâneur*, fonda le basi per la nuova stagione di studio sulla percezione dello spazio sviluppatasi negli anni '60 (Olmo, 2010).

Alle teorie generali onnicomprensive della struttura urbana di tipo *deduttivo*, della teoria moderna, si oppone un'analisi di tipo *induttivo* che restituisca anche *l'oltre*: i fenomeni, le pratiche, i comportamenti, gli usi e i differenti tempi.

⁴⁹ «By city rhythms, we mean anything from the regular coming and goings of people about the city to the vast range of repetitive activities, sounds and even smell that punctuate life in the city and which give many of those who live and work there a sense of time and location. This sense has nothing to do with any overall orchestration of effort or any mass co-ordination of routines across a city. Rather, it arises out of the teeming mix of city life as people move in and around the city at different times of the day or night, in what appears to be a constant renewal process week in week out, season after season» In John Allen, *Worlds within Cities*, in D. Massey. J. Allen e S. Pile, *City World*, Routledge, London, 1999, pag.56.

⁵⁰ Lefebvre osserva la natura dei ritmi, che non sono semplicemente quelli che si possono vedere, percepire, tracciare, ma anche quelli che *sono presenti senza essere presenti* per esempio le regole, che scandiscono la vita urbana. Si fa riferimento al testo Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, in «Société Française for l'Urbain en question», n.33, 1989, pp. 44-47; tra. en. a cura di Eleonore Kofman e Elisabeth Lebas, *Henri Lefebvre, Writings on Cities, Blackwell Publishers, Oxford, 1996, Part V.*

⁵¹ «The window on the street is not a mental place from which the interior gaze would be following abstract perspectives. A practical site, private and concrete, the window offers views that are more than spectacles. Perspectives which are mentally prolonged so that the implication of this spectacle carries its explanation. Familiarity preserves it as it disappears and is reborn, with the everyday life of inside and out. Opacity and horizons, obstacles and perspectives are implicated, for they become complicated, imbricate themselves to the point of allowing the Unknown, the giant city, to be perceived or guessed at. With its diverse spaces affected by diverse temporalities—rhythms.» in H. Lefebvre, *Writings on Cities*, a cura di E. Kofman, E. Lebas, Blackwell, Oxford, 1996, p. 224.

Immersione induttiva - Anche Jane Jacobs adotta il principio dell'immersività, ovvero la necessità di osservare la vita reale⁵² trasformandolo in fondamento metodologico di ricerca; un concetto fondante il testo del 1961, *The Death and Life of Great American Cities*. Il cuore dell'indagine è la vitalità dell'esperienza urbana⁵³, indagata attraverso un'osservazione ravvicinata⁵⁴ con l'applicazione di un metodo di indagine appunto induttivo⁵⁵. Attraverso il punto vista adottato dall'autrice si supera la lettura della città formale, *troppo astratta*⁵⁶, diversificata per usi e per funzioni, e si rileva invece tutta la sua intensità, connubio di diversità, mescolanza, sovrapposizione, estemporaneità, istantaneità degli usi e delle funzioni che traducono il suo *straordinario dinamismo* (Jacobs, 2010, 13).

Dinamismo che emerge dall'analisi, in primis, delle componenti urbane più piccole come la strada, i marciapiedi⁵⁷, che osservati con un punto di vista ravvicinato, diventano il palcoscenico ideale per analizzare i meccanismi e i tasselli della vitalità urbana. Osservazioni che possono essere ugualmente valide anche alla grande scala. Come *organi vitali*, da essi si diramano traiettorie, percorsi diversificati, continui ed ingegnosi adattamenti d'uso degli spazi, che gli individui attivano all'interno della «[...] scenografia urbana, e che definiscono uno degli spettacoli più straordinari e piacevoli offerti dalle strade urbane.» (Jacobs, 2010, 202, 182). Emerge quindi dalla trama urbana di New York dei quegli anni, un teatro di flussi, di traiettorie incrociate, che fanno emergere un ordine dal disordine, rilevando un *intricato balletto*⁵⁸, in cui i singoli soggetti, o in questo caso *i ballerini*, concorrono l'uno con l'altro a disegnare una coreografia che mette in scena la danza del quotidiano. I movimenti intricati, i cambiamenti repentini delle traiettorie, dettati dall'improvvisazione o dalla ritualità quotidiana, diventano «[...] il paradigma della riappropriazione soggettiva dello spazio»⁵⁹ (Olmo, 2010) processi che

⁵² «In breve, mi occuperò di come le città funzionino nella vita reale, perché questo è l'unico modo per capire quali principi urbanistici e quali metodi d'intervento possano giovare alla vitalità sociale ed economica delle città, e quali invece tendano a mortificarla» in Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961; trad. ita. *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino, 2009, pag. 3.

⁵³ Introduzione all'edizione italiana di *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino, 2009.

⁵⁴ «In questo libro dunque cominceremo, sia pure in piccolo, ad avventurarci per contro nostro nel mondo reale. Secondo me il modo migliore per riuscire a capire come funziona il mondo in apparenza misterioso contraddittorio delle città è quello di esaminare da vicino e con la minor prevenzione possibile gli spettacoli e gli eventi più comuni, cercando di afferrare il senso e di trovare gli eventuali fili conduttori che li colleghino a qualche principio» Ibid. pag.12

⁵⁵ «[...] per conoscere la città [...] (nda. bisogna) pensare in termini di processi; procedere per induzione, risalendo dal particolare al generale e non viceversa; cercare indizi "discosti dalla media", relativi elementi piccoli ma capaci di rilevare in modo di agire delle menti più grandi e più "prossimi alla media". [...] (nda. Considerare) le città in termini di processi, ne consegue la "necessità" di ricercare che cosa catalizzi questi processi, ed anche ciò che è essenziale. [...] il ragionamento induttivo è altrettanto importante per individuare, comprendere e utilizzare in modo costruttivo le forze e i processi effettivamente importanti per le città, e quindi non privi di senso», lvi., pp. 412-413.

⁵⁶ «Nella vita reale i processi urbani sono troppo complessi per essere standardizzati e troppo singolari per essere considerati in astratto: essi consistono sempre in interazioni fra particolari combinazioni di elementi specifici, la cui conoscenza è insostituibile», lvi., pag. 414.

⁵⁷ «Le strade e marciapiedi costituiscono i più importanti luoghi pubblici di una città e i suoi organi più vitali. [...] quest'ultimo non ha nulla di specialistico è appunto in questo sta la sua forza. [...] La vita collettiva spontanea che si svolge sui marciapiedi urbani è direttamente legata ad altri tipi di vita collettiva, ma la loro varietà è infinita», lvi., pag. 188.

⁵⁸ «Questo ordine, fatto di movimento e di mutamento, è vita e non arte, ma con un po' di fantasia potrebbe essere chiamato la forma d'arte tipica della città e assimilato la danza; non ad una normale danza preordinata, in cui tutti comprano lo stesso movimento nello stesso istante, ma non complicato balletto in cui le parti dei singoli danzatori e gruppi si esaltano mirabilmente l'un l'altra, componendo un tutto organico.» lvi., pag.46.

⁵⁹ «La famosa ballata di Hudson Street non è in realtà che un paradigma della riappropriazione dello spazio da parte degli attori sociali senza nome, del primato delle regole informali sugli apparati di norme

animano la vita della città e producono così una messa in scena corale, alla quale dover guardare per cogliere la vitalità e varietà d'uso della città, dalla strada al quartiere. «Le città offrono un fertile terreno alle iniziative di migliaia di persone, che definiscono la città una complessità organica» (Jacobs, 2010, 13). Capire la città, secondo l'autrice, necessita di immergersi nella sua realtà per osservare direttamente la mutevolezza dei flussi, delle pratiche, i ritmi, i differenti e inaspettati usi dello spazio. Una posizione di netta rottura rispetto alle letture e i metodi generali e omnicomprensivi adottati per comprendere la città, metodi che traducono la volontà di assumere ancora un punto di vista da *voyeuristi* (de Certeau, 1999) per leggere e analizzare lo spazio urbano⁶⁰, stavolta adottando però una formulazione metodologica-scientifica.

Da interprete a generatore - Il ruolo dello spazio urbano, della sua costruzione-progetto, diventa fondamentale «[...] in nessun luogo come nelle città l'aspetto esterno delle cose è indissolubilmente legato a loro modo di funzionare» (Jacobs, 2010, 13). Lo spazio stesso deve assumere il ruolo di generatore e condensatore di questa intensità⁶¹. La correlazione tra il disegno dello spazio, a tutte le diverse scale, e la vitalità della città diventa inscindibile. «L'urbanistica e l'architettura urbana deve diventare la scienza e l'arte di canalizzare e alimentare questo fitto tessuto di relazioni attive. [...] Le città sono caratterizzate da uno straordinario dinamismo [...] e offrono un fertile terreno alle iniziative di migliaia di persone [...] definendo una complessità organica» (Jacobs, 2010, 13). Ne deriva l'individuazione di quattro fronti d'azione: *la varietà funzionale primaria e secondaria, gli isolati di ridotte dimensioni*, tali da consentire la formazione di un fitto tessuto di usi incrociati, *la mescolanza e diversificazione tipologica e storica degli edifici*, incubatori di nuove idee a loro volta catalizzatori della diversità⁶², *un'elevata densità di popolazione*⁶³. Si formano così le condizioni «[...] l'enorme varietà di ingredienti» (Jacobs, 2010, 134) necessari per creare quella intensità e varietà costituita da ritmi, frequenti incontri, concentrazione, stratificazione e mescolanza di usi e utenti con differenti temporalità, in spazi che diventano sempre più funzionalmente ibridi. La ricca diversità favorisce usi impreveduti che modificano la visione, la percezione e

e di tecniche che cercano di governare la strada, quasi tutti un'antropologia sulla storia della città.» da C. Olmo, Prefazione, in *ivi.* p. XVIII.

⁶⁰ «Le grandi città sono veramente troppo vaste e complesse per essere comprese nei loro aspetti particolari da un unico punto di osservazione (sia pure il più elevato) o da un'unica persona; d'altra parte gli aspetti particolari hanno sempre un'importanza essenziale» *ivi.*, pag. 112.

⁶¹ Esempio di questo passaggio è l'esempio Blenheim House a New York, che riporta la stessa autrice: «[...] i ballatoi sono stati intelligentemente progettati non solo per il semplice transito, ma anche per altri usi, così da sollecitare l'auto sorveglianza da parte dei residenti: sono stati infatti attrezzati come spazi per il gioco e sono abbastanza ampi per funzionare come verande in lunghezza, oltre che come dire impegni. Il risultato è stato così vivace e attraente che gli inquilini hanno aggiunto ai precedenti un altro uso, divenuto anzi predominante: usano i ballatoi per il loro picnic (...). Gli inquilini (...) nel fanno un uso intensivo e quindi li tengono sotto la continua sorveglianza» *ivi.*, pag. 40.

⁶² «Le vecchie idee possono talvolta servirsi dei nuovi edifici ma le idee nuove sono costrette a servirsi di quelli vecchi.» *ivi.* 176.

⁶³ «Per creare una ricca diversità nelle strade e nei quartieri una città sono indispensabili quattro condizioni: il quartiere [...] deve servire a più funzioni primarie. [...] Queste funzioni debbono assicurare la presenza di persone che popolino le strade e aree diverse e che [...] abbiano modo di utilizzare in comune molte delle sue attrezzature; la maggior parte degli isolati devono essere piccoli, il che significa che l'occasione di svoltare gli angoli devono essere frequenti; nel quartiere devono coesistere edifici di diverse età [...] questa mescolanza deve essere assortita in modo abbastanza minuto; [...] la densità di popolazione deve essere sufficientemente elevata, ciò significa, tra l'altro, una forte densità di popolazione residente. [...] Combinandosi tra loro, queste quattro condizioni, creano efficaci raggruppamenti economici di usi. [...] "Tutte e quattro" le condizioni, in combinazione tra loro, sono necessarie per generare la diversità urbana; la mancanza di una sola di queste basta a frustrare le potenzialità di un quartiere» *ivi.*, pag. 140.

concorrono a generare la *vitalità urbana*. Si costruisce quindi una metodologia di analisi della città fondata sull'osservazione come strumento attraverso il quale il progetto, da traduttore dei fenomeni sociali, assume un ruolo differente: orienta e determina, attraverso la sua composizione, i comportamenti urbani.

Città della mutazione - Come a rafforzare l'idea del mutato approccio alla lettura e alla conoscenza della città è interessante riferirsi ad altri due testi contemporanei al testo di Jane Jacobs, *The Image of the City* di Kevin Lynch e *Townscape* di Gordon Cullen. I due testi, nonostante profonde differenze, concorrono a costruire un nuovo punto di vista sulla città in *soggettiva* (Di Biagi, 2009). Alla *vitalità dell'esperienza urbana* ricercata dalla Jacobs, attraverso la trama della città, fa da controcanto l'esperienza urbana come costruzione della sua immagine mentale per Lynch e l'esperienza come costruzione della *percezione*, o *l'arte del rapporto*, considerata strumento di progetto da Cullen.

Figurabilità - Sono le immagini ambientali la materia su cui si costruisce *The Image of the City*⁶⁴, testo nel quale Lynch condensa le precedenti esperienze⁶⁵, costruendo un nuovo sguardo sulla città contemporanea. La *dimensione estetica, l'esperienza dello spazio*⁶⁶, all'interno del processo progettuale prende il posto centrale nella vita quotidiana delle persone e ammettendo così un lancio verso l'inclusione degli abitanti direttamente e indirettamente nel processo di trasformazione della città.

La *figurabilità - imageability*⁶⁷ – è il concetto che in Lynch connette l'immagine mentale della città alla possibilità di operare su di essa: il ruolo dell'abitante passa da fruitore passivo dello spazio urbano – oggetto – a protagonista attivo delle trasformazioni urbane – soggetto.⁶⁸

⁶⁴ Pubblicato nel 1960 dal *Join Center for Urban Studies* del Mit e di Harvard con il titolo *The Image of the City*, Mit Press, Cambridge, 1960, trad. it. A cura di C.G. Guarda, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova, 1964. Un progetto che nasce nel 1954 quando inizia la ricerca *Perceptual form of the city* finanziata dalla Rockefeller Foundation insieme a Gyorgy Kepes – artista eclettico che negli anni '30 aveva insegnato alla New Bauhaus a Chicago. Kepes introduce Lynch alla Cultura di avanguardia di matrice europea e alla *Gestaltpsychologie* che fonda l'analisi metodologica, incentrata non sui singoli oggetti ma sulle relazioni tra le cose, sull'interazione. Il libro ho avuto l'influenza in particolare nel ruolo fondativo nel campo della psicologia ambientale e nella geografia cognitiva.

⁶⁵ I precedenti studi che fanno da prodromi alla pubblicazione del libro risalgono al 1952 e al suo soggiorno di studi in Italia finalizzato dalla *Ford Foundation*, dove emerge il tema dell'estetica e dell'orientamento nella città – riportata nel testo *Reconsidering the image of the city*, in *Id. Cities of the Mind*, a cura di L. Rodwin e R. Hollister, Plenum Press, New York, 1984. Gli studi in Italia sono documentati in diari pubblicati da T. Benerjee, M. Southworth, *City sense and city design, Writing and projects of Kevin Lynch*, MIT Press, Cambridge mass, London 1990.

⁶⁶ L'esperienza pone l'attenzione nel «[...] considerare non tanto la città in sé come una cosa, ma la città che è percepita dai suoi abitanti». Ivi. p. 4.

⁶⁷ *L'imageability*, termine che nella versione italiana è stata tradotta in *figurabilità*, rappresenta la qualità che conferisce ad un oggetto fisico un'elevata probabilità di evocare in ogni osservatore una immagine vigorosa. Essa consiste in quella forma, colore o disposizione che facilitano la formazione di immagini ambientali vividamente individuate, potentemente strutturate, altamente funzionali. Potrebbe venire denominata leggibilità o forse visibilità in un significato più ampio, per cui gli oggetti non solo possono essere veduti, ma anche acutamente e intensamente presentati ai sensi. Un concetto che Stern aveva definito *appariscenza*, come lo stesso Lynch specifica nel testo riportando il riferimento Stern, P., *On the Problem of Artistic Form*, in «Logos», vol. V, 1914- 1915, pp. 165-172. In Lynch, *The Image of the City*, Mit Press, Cambridge Mass. 1960; trad. ita. A cura di C.G. Guarda, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova, 1964, pag. 32.

⁶⁸ La metodologia adottata attraverso osservazioni tecniche sul campo e interviste aperte. L'analisi sulla forma e sull'immagine pubblica è incentrata in tre città americane: Boston, Jersey City e Los Angeles. L'indagine è strutturata attraverso mappe, costruite dagli stessi abitanti, e da interviste ponendo al centro il concetto di *figurabilità*. L'intervistato viene sottoposto a domande aperte, è quindi libero nel strutturare la risposta. La costruzione stessa dei racconti, i dettagli evidenziati, quelli a cui pone maggiore

L'architettura, analizzata attraverso l'osservazione, si rapporta ad una dimensione *dinamico temporale*, piuttosto che alla sola *dimensione spaziale*.⁶⁹ La città quindi non può essere considerata come una scena statica leggibile attraverso un punto di vista omnicomprensivo⁷⁰, ma è un'incessante combinazione di persone, azioni e spazi che nel mescolarsi definiscono e ridefiniscono costantemente la forma dell'ambiente urbano⁷¹. «La città benché nei suoi grandi lineamenti possa mantenersi stabile per qualche tempo, nei dettagli cambia senza posa» (Lynch, 1964, 1).

La *figurabilità* consente il salto ad una scala di condivisione di immagini. L'osservazione diventa la chiave di interpretazione della complessità della città, sommatoria di stimoli, di movimenti che si trascrivono sulla mappa, *narrando* i diversi orientamenti. Ne deriva una città come «[...] uno schema complesso, continuo e unitario, ma tuttavia intricato e mobile. Essa deve essere plasmabile alle consuetudini percettive di migliaia di cittadini, aperta a mutamenti di funzione e di significato, ricettiva per la formazione di un nuovo patrimonio di immagini» (Lynch, 1964, 130). La visione della città come una realtà dinamica sarà ripresa anche più avanti nel libro *A Theory of Good City Form*⁷² del 1981, restituita attraverso il concetto di *densità dinamica*.

Arte del rapporto - La *Percezione* della vitalità dell'esperienza urbana, la potenza dell'immagine della città, è invece il tema centrale introdotto dal Cullen nel libro *Townscape*⁷³ (1961), un neologismo (Di Biagi, 2009) che rappresenta sia uno strumento di lettura che di progetto dello spazio urbano. Esso rileva la propria capacità di aprire campi di riflessione sia sulla pianificazione che sugli strumenti di analisi e di progetto impiegati nei processi di trasformazione spaziale della città. La *percezione* aggiunge quella correlazione tra costruzione dello spazio e la sua conoscenza, cioè le relazioni che l'ambiente fisico, per le sue caratteristiche di costruzione, produce nell'osservatore. *L'arte del rapporto*, cioè la relazione tra tutti gli elementi che concorrono a creare l'ambiente urbano - edifici, alberi, natura, acqua,

risalto concorrono a costruire una narrazione soggettiva, traducono una osservazione personale dello spazio che quotidianamente viene percorso. Il racconto, corredato da una mappa personale dello spazio e dei percorsi narrati, diventano un modo sempre diverso e sempre soggettivo di costruire uno spazio. Emergono quindi, dalle diverse storie, i caratteri spaziali che concorrono a costruire l'immagine stessa della città.

⁶⁹ «[...] Come un'architettura, una città è una costruzione nello spazio, ma di scala enorme, un artefatto che è possibile percepire soltanto nel corso di un lunghi periodi di tempo. Il disegno urbano è quindi un'arte temporale, ma raramente essa può servirsi delle limitate e controllate sequenze che sono proprie di altre arti temporali, come la musica. *In occasioni diverse e per diverse persone, le sue sequenze vengono invertite, interrotte, abbandonate o intersecate*». K. Lynch, *The Image of the City*, Mit Press, Cambridge Mass. 1960, trad. it. A cura di C.G. Guarda, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova, 1964, pag. 1.

⁷⁰ «Ad ogni istante, vi è più di quanto l'occhio possa vedere, più di quanto l'orecchio possa sentire, qualche area o qualche veduta rimangono inesplorate. Niente è sperimentato singolarmente, ma sempre in relazione alle sue adiacenze, alle sequenze di eventi che portano ad esso, alla memoria delle precedenti esperienze.». Ibid.

⁷¹ «Gli elementi mobili, e particolarmente la gente e le sue attività, sono in una città altrettanto importanti che gli elementi fisici fissi. Noi non siamo soltanto testimoni di questo spettacolo, ma siamo noi medesimi interpreti di esso, siamo sulla scena con gli attori. Spesso la nostra percezione della città non è distinta, ma piuttosto parziale, frammentaria, mista ad altre sensazioni. Praticamente ogni nostro senso è in gioco e l'immagine è l'aggregato di tutti gli stimoli. La città non è solo un oggetto di percezione, e forse di godimento, per milioni di persone profondamente diverse per carattere e categoria sociale, ma è anche il prodotto di innumerevoli operatori che per motivi specifici ne mutano costantemente la struttura» Ivi., pag. 23

⁷² Lynch, K., *A Theory of Good City Form*, Mit Press, Cambridge Mass., London, 1981; trad. it. *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etas libri, Milano 1990.

⁷³ Cullen, G., *Townscape*, The Architectural Press, London, 1961; trad. it. Cullen G., *Il paesaggio urbano: morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna, 1976.

traffico, annunci pubblicitari ecc. e la maniera in cui essi sono percepiti dall'osservatore nella loro differente *giustapposizione*, rendono viva e aperta la relazione con la città.

La *teoria del gioco*, che ne consegue, adotta *la percezione* come dispositivo di progetto attraverso tre punti: la serialità della visione in movimento – *sequenza di rivelazioni*⁷⁴, il *rapporto corporale* con la costruzione dello spazio e *l'analisi delle sue singole componenti*. La relazione tra queste tre componenti stabilisce le regole e gli elementi con cui definire *l'arte del gioco*.

Il testo si compone come una raccolta di visioni di mappature in presa diretta degli spazi che ne rivelano le complesse articolazioni, osservate attraverso il punto di vista della strada. Il testo è un'opera aperta⁷⁵, fornisce infatti suggestioni e principi per una progettazione di tipo *prestazionale*, non definisce esiti o modelli, ma una matrice in grado di adattarsi al singolo percorso progettuale. Schizzi e fotografie costruiscono un sistema: «[...] sospeso tra esemplarità e carattere prototipico»⁷⁶. Si stabilisce l'obiettivo di indirizzare le pratiche d'uso, vale a dire rilevare la capacità del disegno fisico di indirizzare le pratiche, per dimostrare la relazione tra la configurazione fisica del luogo, *le categorie intrinseche*, e le interazioni, le pratiche di *occupazione e colonizzazione*, quindi di partecipazione, che il disegno determina⁷⁷. In questo approccio il senso di appropriazione di uno spazio si basa quindi su relazioni semplici e lineari, tra spazio fisico e fatti sociali. L'articolazione dello spazio e del suo contenuto influisce quindi sugli usi e sui comportamenti che può accogliere o innescare, attribuendoli non ad un modello di *conformità*, ma di apertura all'*azione reciproca*. *L'arte del rapporto* si fonda quindi sul rafforzamento della relazione che i diversi elementi possono innescare in funzione del loro disegno, «[...] gli effetti di giustapposizione sono in se stessi altrettanto eccitanti degli oggetti stessi giustapposti – spesso ancora di più» (Cullen, 1961, 183). In quest'ottica anche una pavimentazione – *floorscape* – assume il ruolo di una superficie aperta all'uso collettivo della città e costituisce sia elemento di connessione tra gli edifici stessi sia di aggregazione tra essi e ciò che ci sta attorno (Cullen, 1961, 120). «La progettazione dello spazio urbano viene quindi a definirsi come una connessione tra costruzione dello spazio e la sua qualità innescata non solo dal suo disegno ma anche dalle funzioni e dalle interazioni che questo in relazione al suo contesto, può accogliere, attivare, o da cui può esserne investito» (Di Biagi, 2008, 178). *Immersione, figurabilità e percezione* diventano strutturanti una lettura della città ed esprimono la correlazione tra disegno dello spazio e azione del soggetto.

Zoom-in Zoom-out - Il metodo di osservazione passa letteralmente alla *presa diretta* con William H. Whyte. Qui a cambiare è il supporto, non il principio, che rimane immutato. Agli schizzi e illustrazioni di Cullen, Whyte sostituisce l'inquadratura della camera usata per documentare gli usi e i comportamenti che si svolgono all'interno dello spazio pubblico. Una ricerca iniziata nel 1969 quando, mentre collabora con la *New York City Planning Commission*, avvia il progetto *The Street Life Project* (1970). Attraverso un'indagine⁷⁸ fotografica, la pellicola

⁷⁴ «Se (...) progettiamo le nostre città da punto di vista della persone che si muove è facile vedere come l'intera città diventi una esperienza plastica, un viaggio attraverso pressioni e vuoti, una sequenze 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.» Ibid. pp. 5-6.

⁷⁵ Riferimento all'articolo di B. Jarvis, *Townscape Revisited*, in «Urban Design Quarterly», 1994, pag. 52.

⁷⁶ Marchegiani E., *I molteplici paesaggi della percezione*, in Di Biagi P., *I classici dell'urbanistica moderna*, Donzelli, Roma, 2002, pag. 173-203, cit. pag. 178.

⁷⁷ La prima sezione del libro *Casebook*, è una raccolta di annotazioni su differenti tipi di spazi. L'analisi rileva le relazioni tra le forme dello spazio esterno e le reazioni avute in relazione alla posizione del corpo nei confronti dell'ambiente (Cullen, 5). Infatti «[...] la configurazione fisica del luogo può condurre all'occupazione e alla colonizzazione da parte di pratiche sociali che ne determinano il possesso» (Cullen, 13-5).

⁷⁸ Il progetto *Street Life Project* si traduce in osservazioni sullo spazio pubblico urbano, utilizzando come supporto all'analisi le registrazioni video che riprendono: strade, piazze, parchi di New York.

rileva, fotogramma dopo fotogramma, la progressione, e la dinamicità dello spazio pubblico newyorkese, in particolare i *POPS*⁷⁹, sommatoria degli usi, traiettorie e i comportamenti che lo stesso spazio accoglie in funzione alle caratteristiche costruttive del suo disegno. Whyte, è il primo a divulgare le ricerche della Jacobs pubblicando nel 1958 l'articolo *Downtown is for the people* all'interno del magazine *Fortune*⁸⁰ e, nello stesso anno, nel libro *The Exploring metropolis*. Con il progetto *The Street Life Project* prosegue tali ricerche imprimendo su celluloide proprio quella *vitalità urbana* cara alla Jacobs.

La documentazione raccolta si traduce nei primi due testi pubblicati⁸¹, attraverso *linee guida* da considerare per progettare uno spazio pubblico urbano intensamente vissuto. Un obiettivo, come illustrato da Jane Jacobs, imprescindibile per determinare la qualità della vita urbana. La sua pubblicazione dal titolo *The Social Life of Small Urban Spaces*⁸² del 1980 raccoglie i primi dieci anni di indagine – in presa diretta – sugli spazi pubblici newyorkesi.

La complessa analisi è restituita divisa per categorie e profondità di sguardo ed è possibile paragonarla ad una profondità di *zoom* in analogia con i mezzi utilizzati per effettuare la ricerca. Si passa da uno *zoom-out ad uno zoom-in*. Il primo dà priorità agli aspetti planimetrici della piazza - la vicinanza a punti di interesse, la relazione con la strada adiacente, l'accesso, l'esposizione – quindi, stringendo piano piano il campo visivo, si confluisce nel secondo dove si rilevano i dettagli ovvero: come viene usata, per quanto tempo, dove le persone sostano, quali sono le attività che prediligono svolgere, quali influenzano l'uso dello spazio ed incentivano le interazioni. In questo modo avvengono anche le prime interessanti scoperte sulle relazioni di reciproca influenza tra gli abitanti: la *self-congestion*. «What attracts the people most, it would appear, is other people» (Whyte, 1980, 19), il *balletto* e la dinamica delle conversazioni che spesso occupano la zona centrale della piazza e l'effetto *triangulation*⁸³. In seguito lo *zoom in* rileva i dettagli costruttivi dello spazio e come essi assumono un ruolo fondamentale nella definizione del suo uso qualitativo: *sitting space*, panche, e in particolare le *moving chairs*⁸⁴ - sedute mobili che l'utente può disporre liberamente in base all'uso desiderato - rimarcano l'importanza di mantenere viva l'interazione, anche fisica, tra spazio pubblico e individuo. Un compito che è affidato, come ogni grado dell'analisi rileva, al disegno del progetto. «As this manual will detail, it is far easier, simpler to create spaces that work for people that those that do not – and tremendous difference it can make to the life of a city» (Whyte, 1980, 15).

Un ulteriore *zoom out* estende la diretta connessione tra qualità dello spazio urbano e interazione tra abitante e spazio a tutta la città, nella quale vanno cercati, protetti e creati gli spazi piccoli, anfratti urbani che costituiscono delle *pause* nel tessuto, spazi che incentivano usi imprevisti, ma ancora per questo più importanti, per definire una città vitale.

Tutto il materiale prodotto nei sedici anni del progetto: fotografie, appunti, time-lapse offre un ritratto unico della complessità degli spazi urbani, dai comportamenti previsti o inattesi, a volte veri e propri rituali che lo spazio pubblico urbano convoglia e incentiva. Il metodo impiegato,

⁷⁹ *Private Owner Public Space* introdotti con la revisione dello Zoning del 1961.

⁸⁰ «If the downtown of tomorrow looks like most of the redevelopment projects being planned for it today, it will end up a monumental bore. But downtown could be made lively and exciting -- and it's not too hard to find out how. Da Jacobs J., *Downtown is for the People*, in «Fortune Classic», 1958; pubblicato sempre nello stesso anno in Whyte W., *The Exploring metropolis*, Garden City, New York, 1958, pp. 157-185.

⁸¹ Si fa riferimento a *The Exploding Metropolis* (1958); *Cluster Development* (1964).

⁸² William Whyte, *The Social Life of small urban spaces*, Project for public spaces, New York, 1980.

⁸³ «I mean the process by which some external stimulus provides a linkage between people and prompts strangers to talk to each other as though they were not» In William Whyte, *The Social Life of small urban spaces*, Project for public spaces, New York, pag. 94.

⁸⁴ «Now, a wonderful invention – the movable chair. Chairs enlarge choice: to move into the sun, out of it, to make room for groups, move away from them. The possibility of choice is as important as the exercise of it. If you know you can move if you want to, you feel more comfortable staying put. (...) The moves are functional, however. They are a declaration of autonomy, to oneself, and rather satisfying.» Ivi., p. 35.

seguendo lo stesso punto di vista adottato dalla Jacobs, si pone in disaccordo con i metodi di pianificazione top down impiegati dall'amministrazione dell'epoca, opponendo ad essi un processo *bottom-up* che, partendo sempre da un'analisi *immersiva* sul campo, analizza le dinamiche che si innescano o meno all'interno del perimetro di uno spazio⁸⁵. La correlazione tra le caratteristiche dello spazio e l'interazione degli individui emerge dunque come risultante, per lo più inconscia, di una consapevole progettazione.

«I end then in praise of small spaces. The multiplier effect is tremendous. It is not just the number of people using them, but the larger number who pass by and enjoy them vicariously, or even the larger number who feel better about the city center for knowledge of them. For a city, such places are priceless, whatever the cost. They are built of a set of basics and they are right in front of our noses. If we will look» (Whyte, 1980, 101).

L'obiettivo è rilevare quindi come il disegno del progetto urbano, in tutte le sue singole componenti, possa trasformare l'utente in protagonista nella definizione dell'uso di uno spazio, una interazione spazio-soggetto che permette di rendere più *vivibile e intensamente vissuta* una città (Whyte, 1980).

Relazione - Questa visione di un inconscio collettivo legato alla immagine della città trova la sua conferma nella scelta che Whyte di citare Jan Gehl e i suoi studi contemporanei sulla città di Copenaghen⁸⁶. *Copenaghen as a laboratory*⁸⁷, progetto del 1968, è una trascrizione effettuata in presa diretta, con un unico piano sequenza, delle attività che animano gli spazi della città. Lo scopo del progetto è duplice: rendere la città *laboratorio di osservazione* per restituire una descrizione completa della vita urbana, e in secondo luogo, sperimentare nuovi metodi di analisi. I risultati, presentati per la prima volta nella rivista Danese «Arkitekten»⁸⁸, costituiscono la base della sua ricerca, incentrata sull'osservazione diretta – immersiva ed oggettiva - negli spazi pubblici per rilevare le dinamiche e le attività che in essi si innescano. Il suo primo libro, *Livet mellem husen*⁸⁹ del 1980 e tradotto in inglese con il titolo *Life Between Building*, condensa i primi anni di indagine, proponendo, come Whyte, una struttura di classificazione, con l'obiettivo in questo caso di ripartire le attività funzionali a diversa intensità⁹⁰ che si intreccino e si sovrappongano creando ogni possibile composizione (Gehl, 1971). Egli dimostra la diretta correlazione tra le attività registrate all'interno di uno spazio

⁸⁵ L'analisi viene indirizzata a capire come e perché i cittadini utilizzano un determinato spazio pubblico, in che modo funziona, quali usi prevede, vieta o incentiva. L'attenzione viene posta ad evidenziare la relazione tra caratteristiche dello spazio costruito, anche nei dettagli apparentemente più trascurabili, e come proprio queste caratteristiche incentivano o impediscono ai cittadini di usufruire di tale spazio. Gli usi imprevisti sono quelli su cui Whyte invita a porre particolare attenzione perché traducono il più delle volte un desiderio.

⁸⁶ «Observers in other countries have also noted the tendency to self- congestion. In his study of pedestrian in Copenhagen, architect Jan Gehl mapped bunching patterns almost identical to those observable here.» Ibid., pag.22

⁸⁷ Condotto da J. Gehl e gli studenti della *Royal Danish Academy of Fine Art* e della Facoltà di Architettura.

⁸⁸ «Arkitekten» n.20 del 1968

⁸⁹ Gehl J., *Livet mellem husen*, Arkitektens Forlag, Copenaghen, 1980; trad. ita. *Vita in città. Spazio pubblico e relazioni sociali*. Maggiori Editore, Rimini, 1991.

⁹⁰ In *Livet Mellem Husene*, l'autore classifica le attività in: *obligate*, quelle necessarie che accadono indipendentemente dalle configurazioni dello spazio e si traducono in movimenti, *le volontarie* o discrezionali quelle che dipendono dalle caratteristiche dello spazio e quelle *sociali* che dipendono dall'interazione di più soggetti che così facendo innescano attività sociali con diversa intensità – definita come *intensità di contatto*. Ivi. P. 19. Sono anche essere definite *derivate* in quanto possono essere il risultato di una combinazione fra attività delle due categorie. Le interazioni possono essere più o meno complesse. Obiettivo del progetto è di influire creando più occasioni di incontro, occasioni che assumono una qualità loro propria e divengono il punto di partenza per altre forme di contatti ulteriori. Ivi. pag 14-16.

urbano e le caratteristiche fisiche dello stesso. «La qualità di uno spazio pubblico non risiede solo nella qualità architettonica ma anche nella capacità di accogliere molteplici attività con intensità variabile» (Gehl, 1991, 55). Il progetto quindi deve pertanto innescare, condizionare ed influenzare le relazioni: «[...] tramite le decisioni progettuali è possibile influenzare il campionario delle attività, determinare migliori o peggiori condizioni per le azioni all'aperto e creare città animate, oppure senza vita» (Gehl, 1991, 35). Le interazioni, oltre agli aspetti visivi ed uditivi, diventano veri e propri catalizzatori di idee e azioni innescanti altrettante relazioni che alimentano così ulteriormente l'aggregazione e la vitalità urbana.

Interferenza - La città dell'*interferenza*, delle plurime relazioni e connessioni tra le parti che traggono ordini di grandezza differenti, emerge nel saggio di Christopher Alexander, *A City is not a Tree*⁹¹, del 1965. Attraverso la struttura del *semi-lattice* la città che può essere rappresentata e tradotta è quella della stratificazione, dell'intensificazione, della compresenza di funzioni, di usi imprevisti accolti in spazi divenuti ibridi, che includono e generano a loro volta una rete di connessioni di relazioni mutevoli. Una *vivacità*, frutto della sedimentazione nel tempo che caratterizza le città *naturali*, come Manhattan, strutturate come un semi-lattice, ovvero come una struttura aperta ove le parti sono collegate in maniera incrociata attraverso diversi ordini di relazioni che traggono la rigida imposizione di scale e gerarchie. Un'immagine che si contrappone alla visione della città artificiale come struttura preordinata ovvero una struttura ad *albero*⁹². La struttura a *semi-lattice* permette di rilevare le *interferenze* ovvero le multiple connessioni, le *relazioni incrociate* tra ordini di grandezza differenti, attraverso «[...] un processo di scomposizione in base al quale un sistema viene fratto in sottoinsiemi [...] che vengono in questo caso, (diversamente dalla struttura ad albero N.d.R.) ad intersecarsi, ovvero a sovrapporsi parzialmente» (Alexander, 1965, 252). Infatti, sia l'*albero* che il *semi-lattice*, sono interpretazioni del modo in cui una numerosa raccolta di piccoli sistemi possa aggregarsi a formare un unico sistema, ampio e complesso, ovvero «[...] una raccolta di elementi che per qualche ragione pensiamo si appropinquo l'uno dell'altro»⁹³. L'*interferenza* tra due elementi che si sovrappongono, che si appropinquo appunto l'uno dell'altro, definiscono un'area come entità riconoscibile che diventa essa stessa un nuovo elemento. Infatti «[...] nella misura in cui cambia il rapporto fra le varie funzioni, anche i sistemi che vengono a sovrapporsi, a interferire, [...] devono a loro volta subire un adeguato mutamento» (Alexander, 1965, 227). Questa affermazione chiarisce la potenza dell'*interferenza* nel diventare generatore della struttura *semi-lattice*⁹⁴ e come essa possa costituire un potente strumento di analisi dell'organismo della città. La struttura urbana, infatti, «[...] non può essere riconducibile a uno schema dove ogni parte interagisce col tutto attraverso una rigida gerarchia piramidale (N.d.A. ma) deve essere pensata come un semi-lattice», come campo dell'*interferenza*, d'intersezione, di sovrapposizione tra i suoi elementi.

⁹¹ Christopher Alexander, *A City is not a Tree*, in «The Architectural Forum», aprile-maggio 1965, trad. it. *Una città non è un albero*, in id., *Note sulla sintesi della forma*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 194-230.

⁹² La struttura ad albero definisce uno schema all'interno del quale ogni parte interagisce con il tutto attraverso una gerarchia di tipo piramidale: sottoinsiemi raccolti in gruppi sono via via collegati in unità di ordine sempre più grande. Un diagramma di tipo deterministico che è alla base delle strutture delle città "artificiali" – ovvero quelle strategicamente pianificate. Ivi., p. 194.

⁹³ «Una raccolta di insiemi forma un "semi-lattice" se e solo se, sovrapponendosi due insiemi che appartengono alla raccolta, l'insieme degli elementi comuni ad entrambi appartiene pure alla raccolta. [...] Una raccolta di insieme forma un albero se e soltanto se, considerati due insiemi che appartengono alla raccolta, uno dei due è del tutto contenuto nell'altro, oppure ne è del tutto separato» in Christopher Alexander, *Una città non è un albero*, in id., *Note sulla sintesi della forma*, Il Saggiatore, Milano 1967, pag. 200.

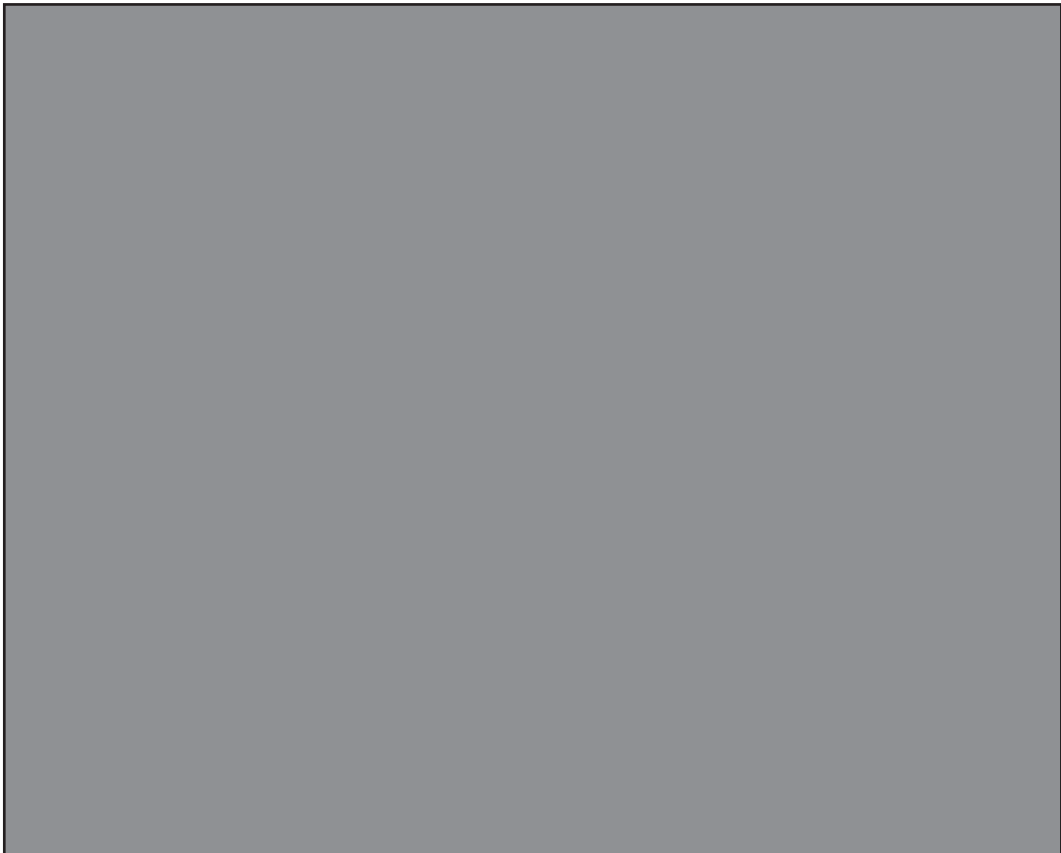
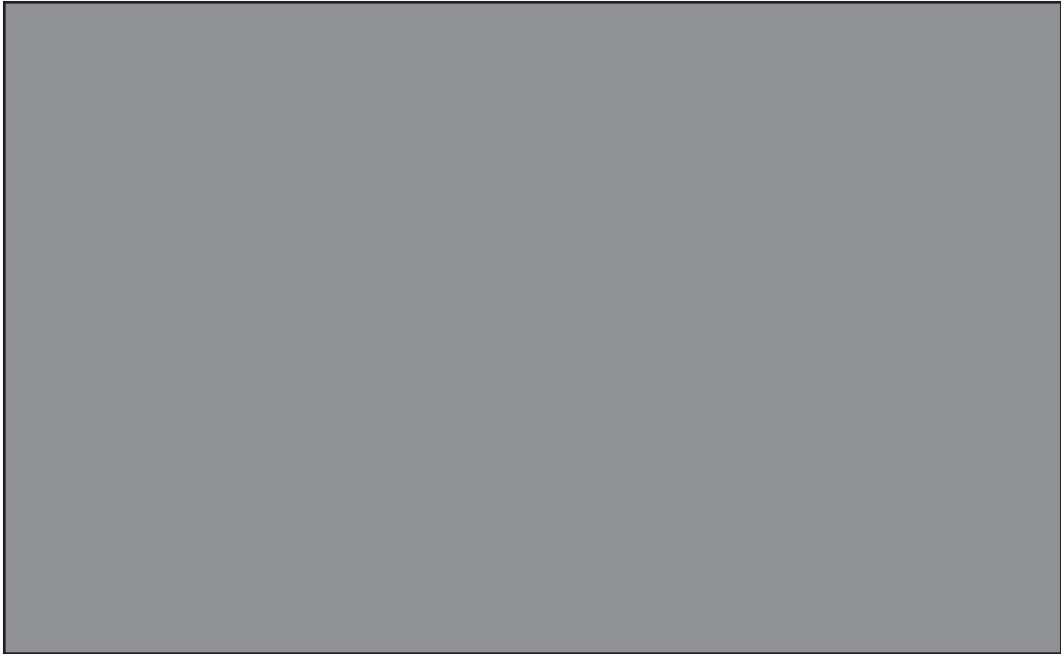
⁹⁴ L'*interferenza* viene tradotta graficamente nel dipinto di Simon Nicholson. «L'*interferenza* (diventa ndr.) elemento generatore della struttura [...] sebbene siano bastati pochi semplici triangoli a costruirla, questi elementi si combinano in diversi modi dando luogo alla più ampia unità nel disegno. [...] E tuttavia sono proprio le immagini come questa che debbono costituire i veicoli della nostra nuova concezione.»

Gli aspetti fisici della città, ripartiti in insiemi come *le persone, le foglie, le automobili, i mattoni ecc.* possono essere a loro volta divisi in *parte fisica*, la parte fissa della città, l'ambito non mutevole all'interno del quale le parti mutevoli (ad esempio *le persone*) possono collaborare (Alexander, 1965, 197). La collaborazione tra gli elementi di un insieme definisce la loro appartenenza, ovvero la loro cooperazione, che a sua volta, esplicita l'insieme degli elementi del sistema. Il complesso e sensibile *semi-lattice* riesce quindi a tradurre complessivamente, senza scindere ogni sovrapposizione ed ogni interferenza come la struttura dendromorfa, il ricettacolo della vita che caratterizza la città (Alexander, 1965, 230).

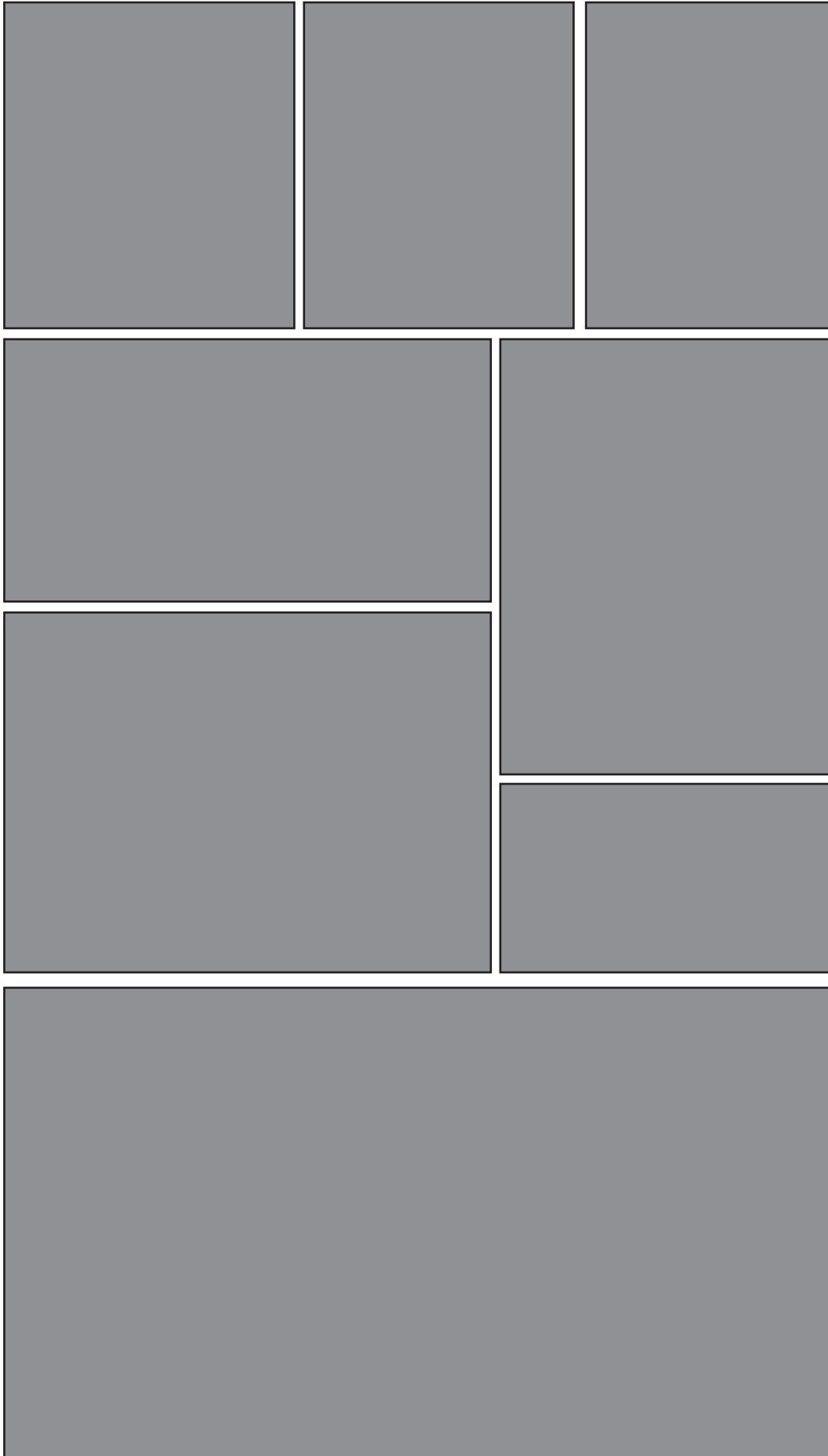
Una componente di pari importanza di quella di incontro e scontro con l'altro che, riprendendo il testo in apertura di Sennett, descrive la città come continui confronti che generano non solo *anomia* ma incentivano l'emergere di inedite possibilità, basate su ordine, disordine e creatività, ovvero un processo di interazione, generatore di disegno di spazio. L'architettura quindi riflette le diversità: diversità di contenuto e non soltanto di forma.

L'intensità è quindi saper cogliere la complessità e la diversità della città contemporanea trasformandole in risorse di progetto. Una deduzione che trova le sue basi nei meccanismi stessi del corpo urbano. «E' proprio questa moltitudine di variabili ciò che rende attraenti le città, riserve di opportunità di trovare accidentalmente cose interessanti» ed è questo che ci fa capire adottare lo strumento dell'intensità permette di [...] cogliere la complessità e la diversità della città contemporanea»⁹⁵.

⁹⁵ In Massimo Angrilli, *L'urbanistica che cambia. Rischio e valori*, Franco Angeli, Milano, 2014, p. 24



Tav. 4 - Dall'alto: *Stainless*, New York (A. Magyar, 2010); *Untitled* (R. Metzker, 1960); *Trolley Stop* (R. Metzker, 1966, in MoMA Archive)



Tav. 5 - Dall'alto a sinistra: *Scatti su New York* (W. H. White,1980); *Save Penn Station* (W. Daran, 1963); *Decodificazione urbana* (U. La Pietra, 1975); *Interno/Esterno* (U. La Pietra, 1973-93); Cover di *The Death and Life of Great American Cities* (J. Pienkowski, 1962, in J. Jacobs, 1962); Cover di *The Social Life of Small Urban Spaces* (W. H. White,1980); *Elementi visibili di Scollay Square* (Kevin Lynch, 2004)

CAPITOLO 3 | L'intenso come nuovo reale: dare forma all'intensità

Allo stesso cambio di prospettiva sulla città si affianca anche un cambio di approccio al progetto. Le diverse letture della città offrono, come esaminato, un nuovo sguardo su di essa che ne fa emergere un'altra, basata sulle relazioni tra e nello spazio, la *città nella città*, *città immateriale* alla quale anche il progetto architettonico inizia a guardare.

Sullo sfondo delle narrazioni degli autori già menzionati vi è la profonda ridefinizione del campo urbanistico degli anni '50 e '60, contrassegnata dal superamento della cultura della città funzionalista e che struttura una differente visione progettuale in grado di far emergere lo *spessore dello spazio - uno spazio carico* - di usi e pratiche che lo riscrivono e lo delimitano entro nuovi confini tra spazi e funzioni e mettono al centro del progetto architettonico il valore della *relazione umana*.

Si tratta di un profondo cambio di prospettiva che è possibile leggere, per la prima volta con un'evidenza più rilevante, attraverso la frattura avvenuta all'interno del X CIAM a Dubrovnik nel 1956, organizzato dai membri di quello che diventerà di lì a breve il gruppo TEAM X, incentrato sul tema *Scale ad Association*.

Un appuntamento nel quale vengono sistematizzate e presentate le riflessioni che i componenti del gruppo stavano da tempo definendo¹. Il fulcro del progetto è posto sulla relazione tra individuo e spazio progettato-costruito. Il rapporto è diverso poiché si basa su domande sociali differenti, rispetto al passato, alle quali il progetto deve rispondere, rendendosi flessibile negli usi e includendo adattamenti successivi attuabili nel tempo. Questo processo può essere incentivato attraverso operazioni di modifica dello spazio che rimettono al centro la relazione con l'individuo, rivisto sia come destinatario ultimo del progetto che come abitante dello spazio progettato, in grado quindi di assumere un ruolo attivo nella sua trasformazione sia in termini fisici, attraverso operazioni individuali, sia nei suoi significati. Il progetto viene così considerato incrementale, sia in termini dimensionali, temporali e sociali.

3.1 | Intensificatore di associazioni: intensità dello spazio costruito

Lo spazio urbano e, conseguentemente il progetto, vengono quindi complessivamente concepiti non più come *macchine funzionali* (Hertberger, 1991) rispondenti a precise e programmate funzioni, ma *strumenti* continuamente *accordati* dalla vita urbana. «La forma diretta verso uno scopo funziona come un congegno e, laddove forma e programma sono mutuamente evocativi, il congegno stesso diventa strumento» (Hertberger, 1991, 164). Emerge quindi la componente, la carica potenziale dello spazio, una dimensione contenuta all'interno dei singoli tasselli urbani - nodi di incontri e di relazioni - che possono essere catalizzate e implementate attraverso il progetto architettonico, considerato generatore di libere pratiche, dalla strada alla città, dai pieni ai vuoti. «The charged void describes architecture's capacity to charge the space around it with energy, which can join up with other energies, define the nature of things that might come, anticipate happenings...a capacity we can feel and act on, but cannot necessarily describe or record» (Smithson, 2001, 11).

¹ I membri del TEAM X presenti al X CIAM erano Jacob Bakema, Georges Candilis, Aldo van Eyck, Rolf Gutmann, Geir Grung, Bill Howell, Reima Pietil, Alison Smithson, Peter Smithson, Jerzy Soltan, John Voelcker, Shadrach Woods.

Si supera così la visione razional-comprendente adottata fino ad allora per comprendere la città riducendo e restituendo la sua complessità attraverso rigidi parametri, ripartiti secondo funzioni programmate e considerate permanentemente stabili. Una città organizzata quindi come una *macchina*, rigorosamente strutturata secondo le quattro funzioni: *abitare, lavorare, divertirsi, spostarsi*. Parametri, questi, strutturanti la griglia presentata dal gruppo ASCORAL², sotto la guida di Le Corbusier, al VII CIAM del 1947 e che fondano il metodo analitico di comprensione della città che rende operativo quanto stabilito nella Carta di Atene, presentata al IV congresso CIAM del 1933³.

È un cambio di prospettiva, dalla *città macchina* alla *città ingranaggio* (Hertberger, 1991) non radicale ma graduale. Infatti, nell'incontro precedente al IX CIAM del 1953, si delinea l'importanza di porre in evidenza la dimensione relazionale della città, ovvero la sua dimensione collettiva⁴ legata alle pratiche del quotidiano. Emerge così dalla visione della città dell'*uniformità* la città della *diversità* e della *diversificazione*. Il cambiamento di sguardo struttura anche un cambio metodologico degli strumenti adottati per l'analisi urbana. Alla matrice del 1947, infatti, iniziano ad affiancarsi nuove griglie, presentate nello stesso convegno del 1953 che, come veri e propri manifesti o metaprogetti, rilevano e raccontano le relazioni della vita quotidiana con un approccio che trasforma questo strumento, da dispositivo di sistematizzazione a strumento di suggerimento, assimilabile quindi più ad una traccia di istruzioni per l'uso della città. È a questo appuntamento che Alison e Peter Smithson presentano la griglia *Urban Re-Identification*⁵ che, pur adottando la stessa struttura della precedente griglia CIAM del 1947, fa emergere la diversificata gerarchia dei comportamenti, dei rapporti e delle relazioni instaurati tra individuo e spazio, *la casa, la strada, il quartiere, la città* sono i soggetti di questa lettura urbana transcalare.

La griglia diventa così uno strumento dal quale emerge un inedito sguardo sulle relazioni umane e sulla complessa articolazione delle associazioni calate nello spazio urbano. Due parti compongono questo strumento: la prima, arricchita da immagini fotografiche di Nigel Herderson, restituisce istanti, frammenti, episodi di vita urbana partendo dalla strada esplicitando la volontà di *ricquistare*⁶ quello spazio considerato, fino ad allora, secondario. La seconda parte focalizza l'attenzione sul disegno delle singole componenti architettoniche, disegno sul quale si basano e si innestano le differenti associazioni sulla e nella città.

² ASCORAL, *L'Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation architecturale*, gruppo fondato nel 1943 a Parigi da Le Corbusier.

³ La carta dell'ASCORAL presentata al VI CIAM a Bridgewater nel 1947 rendeva operativa la Carta di Atene del 1931 semplificandola secondo quattro funzioni e colori: abitare (verde), lavorare (rosso), divertirsi (giallo), spostarsi (blu). Per approfondimenti si rimanda a: Le Corbusier, *Grille CIAM d'urbanisme. Mise en application de la charte d'Athènes*, L'Architecture d'aujourd'hui, Collection de L'ASCORAL, Boulogne-sur-Seine, 1948; Tom Avermaete, *Another Modern: The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*, NAI, Rotterdam, 2005; Eric Mumford, *CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, 2000.

⁴ Fondamento del lavoro di Giancarlo del Carlo.

⁵ La griglia è una riproposizione del procedimento da loro elaborato in occasione del concorso promosso dalla città di Londra nel 1952 per il progetto *Golden Lane Housing*.

⁶ «La strada è di nuovo concepita come avrebbe dovuto essere originariamente, vale a dire come un luogo dove avviene il contatto sociale fra coloro che vi abitano: un soggiorno comune, come era un tempo. [...] Il concetto della strada-soggiorno è basato sull'idea che gli abitanti hanno qualcosa in comune tra loro e si aspettano qualcosa da ognuno, anche soltanto perché si rendono conto di aver bisogno uno dell'altro. [...] Nei quartieri residenziali bisogna dare alla strada una connotazione residenziale non solo per la quotidiana attività di relazione ma anche per occasioni più particolari, in modo che possono avervi luogo sia attività comuni che quelle importanti per la comunità locale. È possibile progettare l'area della strada in modo tale che la gente improvvisamente decida di pranzare insieme all'aperto» In Herman Hertzberger, *Lesson for Student in Architecture*, 010, Rotterdam, 1991; trad. ita. *Lezioni di Architettura*, Laterza, Bari, 1996, pp. 42: 48:53.

L'attenzione è quindi posta non solo sulle singole funzioni a se stanti ma sulle relazioni che esse innescano con e nello spazio costruito e sugli usi che gli stessi spazi possono accogliere o generare. «The idea of "street" is forgotten and with it the creation of effective group spaces that make socially vital life possible»⁷.

Si definiscono così i presupposti del gruppo TEAM X, le cui parole d'ordine sono riconducibili ad una letteratura multidisciplinare del lavoro progettuale basato su tematiche quali: *cambiamento e crescita, mobilità e scambio*. Un nuovo lessico sulla città prende così forma con l'obiettivo di rilevare l'importanza della correlazione tra forma del progetto e il coinvolgimento degli abitanti, tra *linguaggio e parola*⁸, tra *competenza e prestazione*⁹. Un coinvolgimento che il disegno dello stesso spazio può generare e accogliere incentivando usi differenti e multiple relazioni e la capacità della forma di essere interpretata – *competenza* – in riferimento ad una specifica situazione – *prestazione* (Hertberger, 1991, 87).

«La forma non solo determina l'uso e l'esperienza, ma contemporaneamente viene da loro determinata in relazione alla sua interpretabilità. La forma può dunque essere influenzata dall'uso e dall'esperienza. Per quanto una cosa sia progettata [...] noi dobbiamo preoccuparci di tutte le possibili interpretazioni individuali, non solo di uno specifico momento ma anche nei momenti in cui queste cambiano nel tempo, (N.d.A. si può quindi) giungere a soluzioni di più grande valore potenziale per ciò che riguarda l'applicabilità [...] dando più spazio per l'interpretazione. [...] e poiché il fattore tempo è compreso in questa situazione, dando più spazio per unità di tempo» (Hertberger, 1991, 86, 100).

Il progetto diventa quindi una *struttura* che permette l'interpretazione, instaura un dialogo aperto tra abitanti e città, scandito dal susseguirsi di libere associazioni che esso stesso accoglie o genera, offrendo di volta in volta intatte opportunità per nuovi usi nello spazio e tra lo spazio - *in between*¹⁰– lo spazio intermedio¹¹. Esemplificato nella figura della soglia, questo spazio è considerato cerniera di transizione e di connessione fra «[...] aree con differenti vocazioni territoriali e come luogo in sé, costituisce essenzialmente la condizione spaziale per

⁷ Peter e Alison Smithson, *An urban project*, in «Architects' Year Book», n.5, 1953, p. 5.

⁸ Per comprendere meglio questa affermazione è utile riportare le parole di Hertberger: «Le relazione che esiste tra dato collettivo e interpretazione individuale, fra forma ed uso come pure fra forma e esperienza, può essere comparata alla relazione tra linguaggio e parola. Il linguaggio è uno strumento collettivo, la proprietà comune di un gruppo di persone in grado di utilizzare questo strumento per dare forma ai loro pensieri e per comunicarsi reciprocamente, fintanto che queste persone osservano le convenzioni grammaticali e sintattiche e utilizzano parole riconoscibili, cioè parole che hanno un significato per l'ascoltatore. [...] Il linguaggio non solo determina le parole, ma il linguaggio in se stesso è, a sua volta modificato dalle parole. Linguaggio e parola sono, quindi, fra loro in rapporto dialettico», Ivi., p. 86.

⁹ Hertberger inoltre riprende il pensiero di Noam Chomsky che partendo dalla *grammatica generativa* ha introdotto i concetti di competenza e prestazione. «La competenza è la conoscenza che una persona ha del suo linguaggio, mentre la prestazione si riferisce all'uso che la persona fa di quella conoscenza in situazioni concrete» in Herman Hertzberger, *Lesson for Student in Architecture*, 010, Rotterdam, 1991; trad. ita. *Lezioni di Architettura*, Laterza, Bari, 1996, p. 87.

¹⁰ La spiegazione dell'ampio concetto di – *In-between* – lo spazio intermedio – è riportata nell'articolo *La plus grande réalité du seuil*, in «Forum», n. 7 del 1959 e nell'articolo *Das Gestalt gewardene Zwischen: the concretization of the in-between*, in «Forum», n. 8 del 1959. Un concetto che è da attribuire all'influenza che gli scritti del filosofo Martin Buber e in particolare del suo testo *Ich und Du* del 1923. Al filosofo Van Eyck deve il concetto di *das Zwischen* – tradotto poi in *in-between* - un principio che è diventato il filo conduttore delle sue opere. Per approfondimenti si rimanda a Martin Buber, *I and Thou: A New Translation with a Prologue 'I and You' and notes*, Walter Kaufmann, Scribner, New York, 1970; *Between Man and Man*, tr. R.G. Smith, Macmillan, New York, 1965; *Martin Buber, On Intersubjectivity and Cultural Creativity*, Eisenstaedt, Chicago Univ. Press, Chicago, 1982.

¹¹ Termine coniato da Aldo Van Eyck, membro fondativo dei Team X.

l'incontro e il dialogo fra aree di ordine diverso. Il valore di questo concetto è esplicitato particolarmente nella soglia - *par excellence* - l'ingresso di casa. In essa si incontrano e si riconciliano la strada, da un lato, e il dominio privato, dall'altro» (Hertberger, 1991, 26). Una *dualità* che prende forma ed esiste grazie alla qualità fisica di questo *spazio intermedio* «[...] piattaforma a se stante, un luogo nel quale, invece di separarsi i due mondi si sovrappongono» (Hertberger, 1991, 26).

Lo spazio vuoto - *tra* - apparentemente scarico, diventa così *carico* di occasioni, di relazioni da innescare attraverso il progetto e assume un ruolo attivo così come il costruito - *il pieno*. Questo concetto emerge chiaramente nei settecento *Playground* progettati da Aldo van Eyck¹² ad Amsterdam tra il 1947 e il 1973. I tasselli vuoti - *macchine cieche* - dislocati all'interno del tessuto storico della città, impronta della distruzione della guerra e ritenuti *persi*, vengono riannodati attraverso una delle prime strategie in *infill*¹³, creando una rete di piccoli parchi gioco che definiscono un sistema complesso di riattivazione urbana creando, attraverso il disegno del progetto, una realtà inesauribile - *an inescapable reality*¹⁴.

Questi tasselli urbani dimenticati diventano luoghi privilegiati per accogliere la vita sociale urbana. Il progetto può essere ricondotto al concetto di *Situations* di Sartre, cioè al «grado di libertà che esercita l'individuo entro un campo di restrizioni»¹⁵ e all'attenzione riposta da Henri Lefebvre nel testo *Critique de la Vie quotidienne* del 1947, sul potere delle aree ordinarie e dimenticate della periferia della città metropolitana quali luoghi privilegiati per accogliere l'esperienza della vita urbana¹⁶.

Ogni tassello include pochi elementi progettati in modo *semplice*¹⁷, così da invitare, senza determinare, l'uso dello spazio che nasce come playground ma diventa piattaforma di aggregazione sociale comprendendo diversi attori e funzioni. I tasselli sono spazi di connessione sia fisica, con l'interazione *faccia a faccia*, resa possibile senza superare le

¹² Dal 1947 è delegato olandese ai CIAM sino alla sua dissoluzione alla quale anche lui partecipa diventando nel 1953 membro fondatore del Team X insieme a Jacob Bakema, George Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker e agli Smithson. Dal 1959 al 1967 è direttore della rivista Forum, principale mezzo di divulgazione ufficiale delle teorie del dissenso dell'intero gruppo olandese che è in forte opposizione nei confronti del funzionalismo e a favore di una nuova estetica del sociale, in grado di riportare al centro il rapporto tra architetto e società.

¹³ «It is here, we believe, that he would be the first to consciously conceive and enact a major new development in postwar planning, what by the 1960s would come to be called an 'incremental' or 'infill' strategy, accommodating immediate user needs, and exploiting opportunities offered by the immediately available sites» in Lefebvre Liane, Tzonis Alexander, Aldo Van Eyck, *Humanism Rebel*, 010, Rotterdam, 1999, p. 17.

¹⁴ John Voelcker, *Polder and Playground* in «Architects's Year Book», 1955, n. 6, pp. 89-94.

¹⁵ «L'uomo è il modo in cui è fatto, il punto è quello che egli se ne fa del modo in cui è fatto» scrive J.P. Sartre riferendosi al grado di libertà che l'uomo riesce a creare entro la restrizione delle proprie possibilità. Il riassunto più semplice dell'idea di struttura può essere fatto sulla base del gioco degli scacchi. «All'interno di un ventaglio di regole semplici [...] che governano la libertà di movimento di ogni pezzo durante il gioco, i buoni giocatori riescono a creare un'infinita gamma di possibilità (...) All'interno delle regole di insieme ufficiali, nascono [...] altre sotto regole informali che diventano a loro volta (...) regole ufficiali. [...] influenzando il bagaglio originario. In questo modo i giocatori per estrapolazione contribuiscono a regolare il sistema» in Herman Hertzberger, *Lesson for Student in Architecture*, 010, Rotterdam, 1991; trad. ita. Lezioni di Architettura, Laterza, Bari, 1996, pag. 87.

¹⁶ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Introduction, Gras- set, Paris, 1947; testo respirato da Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1926.

¹⁷ «Pochi giorni fa ho [...] visitato i campi da gioco per bambini che sono stati creati sotto la guida di Van Eesteren e disegnati nei particolari da un giovane membro del gruppo olandese dei CIAM, Aldo Van Eyck. Sono costruiti da elementi molto semplici [...]. Ma questi elementi semplici sono raggruppati con estrema raffinatezza; si sente l'influenza del movimento De Stijl e dell'arte moderna che sembra aver vivificato tutto l'insieme con un'iniezione di vitamine». Pensiero di S. Giedion riportato in *Il cuore della città*, a cura di E.N. Rogers, J.I. Sert, J. Tyrwhitt, Hoepli, Milano, 1954.

barriere, sia di interazione visiva. All'interno dei singoli tasselli si crea una «[...] viva relazione reciproca che accetta la complementarietà e l'opposizione (Lefaivre, Tzonis, 1999), l'opera traduce letteralmente e fisicamente il concetto *in-between*, spazi in relazione tra *io e te* (Lefaivre, Tzonis, 1999). Il progetto nel suo complesso e ogni oggetto che lo compone, anche minimo, è portatore di significati solo nel momento in cui entra in relazione con gli altri elementi, secondo i diversi usi, costruendo così multiple relazioni e funzioni sempre in divenire. In altre parole, il progetto pone al centro il *valore delle relazioni*, intensificando gli usi, l'efficienza e, allo stesso tempo, lasciando aperta l'interazione tra abitante e spazio. Si rafforza così il senso di comunità lavorando sulla «[...] need for reintegration through a wider participation in a concrete and visible, collective whole»¹⁸. Allo stesso tempo *l'utente*, potendo intervenire sul progetto, diventa *abitante*¹⁹.

Il concetto di interazione, di relazione aperta tra abitante e spazio - *l'umanizzazione dello spazio* - è il fulcro del progetto, che dà forma al pensiero del filosofo Buber: «[...] we are no longer concerned with the threshold, the preliminal and the superliminal of mutuality, but with mutuality itself as the door to our existence»²⁰. Si definisce così un approccio radicalmente diverso al progetto urbano, si introducono concetti quali incrementalità, insterzialità, partecipazione, reciprocità e complementarietà tra le parti.

L'architettura diventa una entità complessivamente dinamica che si evolve nel tempo, definendo così ogni volta uno *spazio nello spazio*, che traduce una mutevole correlazione tra le parti: il singolare svela l'equilibrio del plurale, l'individuale e il collettivo diventano componenti di un'unica dinamica²¹. «L'habitat umano dev'essere studiato come una coerenza, una coerenza che va collocata nelle sue relazioni interne, le relazioni fra i suoi componenti oltre alle relazioni fra le parti e il tutto»²² ovvero consapevoli che «[...] un semplice spostamento può dare luogo a una logica distributiva del tutto diversa»²³.

Questo *tutto* genera il *luogo*²⁴.

La tensione che si crea fra i singoli elementi del progetto, resi parte di una geometria non più statica ma vitale e fluida, generano parti che s'inseguono in rapporto mutevole. Il tempo e l'architettura assumono un ruolo complementare. «Qualunque cosa lo spazio e il tempo significhino, il luogo e l'occasione significano di più. Poiché lo spazio, nell'immagine che di esso ha l'uomo, è il luogo e il tempo è, nella sua immaginazione, l'occasione»²⁵.

Il passaggio da *spazio* a *luogo* avviene attraverso i singoli elementi del progetto, considerati come «[...] *meccanismi semplici*, in grado di rilevare l'energia del progetto. [...] Nell'istante in cui entrano in relazione reciproca danno vita ad altro, si spogliano del significato originario e assumono una valenza diversa e nuova [...] diventano ingranaggi di una reciprocità cercata» (Ginex, 2002, 88). In quest'ottica l'architettura diventa una struttura che contiene possibilità

¹⁸ In Eric Mumford, *What is a city?*, in «Architectural Record», 1997, p. 92-96.

¹⁹ «Nell'organizzazione di una planimetria [...] si possono creare delle condizioni per un senso di responsabilità maggiore e di conseguenza anche per un coinvolgimento maggiore. [...] Solo allora gli utenti diventeranno degli abitanti» in Herman Hertzberger, *Lesson for Student in Architecture*, 010, Rotterdam, 1991; trad. ita. *Lezioni di Architettura*, Laterza, Bari, 1996, p. 22.

²⁰ Martin Buber, *I and you*, Charles Scribner's Sons, New York, 1958, p. 131.

²¹ Questi concetti vennero presentati da Van Eyck al IX congresso CIAM a Aix-en-Provence.

²² Aldo Van Eyck, *Three School in Negele*, in «Architects' year book», n. 9, 1960.

²³ H. Hertzberger, *Aldo Van Eyck*, in «Spazio e società», n. 24, 1983.

²⁴ «[...] whatever space and time mean, place and occasion mean more!; [...] space and time must be opened-interiorized, so that they can be entered. What matters is not space but the interior of space the outer and the inner horizon of the interior» in Aldo van Eyck, *Labyrinthine Clarity, World Architecture Three*, London, 1966, p. 121.

²⁵ Concetto espresso da Van Eyck 1962 e ripreso da Hertzberger in Op. cit. pag. 187.

infinite²⁶ e l'idea di adattamento e di cambiamento rafforzano l'idea condivisa che l'architettura sia legata al tempo, come emerge dalle parole di Shadrach Woods, membro del gruppo Team X.

L'architettura «[...] cannot result from [...] a composition of solids and voids, no matter how dynamically they are shaped. They are still static and therefore the least adapted to the change and growth of life [...] the problems which we face in making our world are entirely new, for our society is entirely new; [...] our perception of the universe we live in is completely different from previous periods. The scene of action [...] is not a three-dimensional Euclidean space but rather a four-dimensional world, with space and time [...] linked together»²⁷.

Concetto che è possibile estendere dalla casa alla città: «Fa' di ogni posto un luogo, di ogni casa e di ogni città una serie di luoghi, poiché una casa è una piccola città, e una città, una grande casa» (Van Eyck, 1962, 56). La città, in quest'ottica, racchiude «[...] una gerarchia di sistemi configurativi sovrapposti, concepiti multilateralmente. Tutti questi sistemi devono accordarsi reciprocamente in modo tale che la loro combinazione e la loro interazione vengano percepite come un sistema unico complesso, ricco di sfumature e di ritmi, caleidoscopico ma sempre e comunque comprensibile»²⁸.

L'architettura acquista un significato nuovo in cui tutti i livelli configurativi della molteplicità sono pensati in simultaneità più che in successione, lo spazio diventa modificabile grazie a strutture temporanee così da diventare promotore di libere e continue associazioni fra gli individui e l'ambiente. Lo spazio viene così definito: «[...] space is the experience of it» (Ligtelijn, 1999, 8).

3.2 | Intensità dello spazio progettato

A partire da questo approccio prendono vita sperimentazioni che sviluppano un'architettura senza coadiuvanti fisse e che incarnano i concetti di flessibilità, adattabilità, temporaneità, interazione e compresenza. Prodomo di questa idea degli edifici mobili indipendenti da una infrastruttura predeterminata è il *Dymaxions* di Buckminster Fuller, progetto del 1946.

Il medesimo concetto è incarnato anche nelle opere di Cedric Price, temporanee, impermanenti, flessibili al cambiamento, in risposta alle esigenze variabili della società. Il buon costruire diventa il saper non costruire, lasciare il progetto indefinito per rilevare l'*oltre*, il non pianificato – *non plan* – includendo così la trasformazione continua e la libera interazione tra utenti e spazio. I progetti *Potteries Thinkbelt* del 1964, un'università mobile per ventimila studenti, localizzata sul nodo ferroviario di un'area industriale dismessa, con aule ricavate nelle carrozze dei treni e in strutture gonfiabili e il *Fun Palace*, del 1961-1964, struttura tridimensionale polivalente aperta alla modificazione degli spazi da parte degli stessi utenti²⁹, sono progetti che contribuiscono a rafforzare l'idea che l'architettura debba essere pensata come un'azione liberatrice in grado di anticipare, di produrre ed incentivare il cambiamento,

²⁶ Un pensiero che, come sostiene Oscar Newman nel suo libro *Ciam '59 in Otterlo*, è possibile ricondurre all'influenza che ebbero le parole pronunciate da Luis Kahn in tale incontro: «[...] la struttura è spazio», in Oscar Newman, *Ciam '59 in Otterlo*, Krämer, Stuttgart, 1961.

²⁷ In Francis Strauven, *Aldo van Eyck. Relativiteit en verbeelding*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994, pp. 118-119.

²⁸ Smithson, *Team X Meeting*, Rizzoli, New York, 1991, p. 91

²⁹ Per approfondimenti si rimanda a H. Jonathan e S. Sadler, *Non-Plan: Essays on Freedom Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*. Reprint. Oxford: Architectural Press, 2007; Cedric Price, *Cedric Price Works 1952-2003. A Forward-Minded Retrospective. Volume 2: Articles & Talks*. A cura di Samantha Hardingham, Architectural Association, Londra, 2016; Samantha Hardingham, *Cedric Price: opera*, Wiley-Academy, London, 2003.

attraverso strutture modificabili, incrementali, adattabili, mobili, che stabiliscono un dialogo aperto con lo spazio.

Attorno alla parola *mobile ed incrementale* sembrano, quindi, raccogliersi da Van Eyck in poi, le sperimentazioni di quegli anni, dalla *New Babylon* di Constant³⁰, progetto del 1956, la «[...] prima utopia nomade della storia dell'architettura» (Careri, 2001, 82) alle megastrutture incrementali di Yona Friedman e di altri membri dei Team X (Lefaivre, Tzonis, 1999).

Il primo, una megastruttura sovrapposta alla città, diventa generatore per una vita dinamica. Il suo disegno si definisce *dall'erranza dell'uomo* che costruisce, errando, il proprio ambiente. La struttura ricalca la maglia dei percorsi all'interno della città che sovrasta, creando una struttura parallela in costante evoluzione, sia planimetrica che interna, attraverso dispositivi meccanici. L'interno viene costantemente ridefinito creando un ambiente ad intensità variabili e senza costrizioni.

La seconda, la *Ville Spatiale* di Yona Friedman³¹, progetto del 1959, è costituita da megastrutture leggere indipendenti che sorvolano le città esistenti. Articolata per layers addizionali, costruisce una struttura a intensità incrementale. Gli abitanti possono autonomamente modificare lo spazio, aumentare le superfici, costruire gli ambienti in base all'esigenza del momento e secondo i propri bisogni, intensificando così l'uso dello spazio. Proprio l'inclusione dell'utente come regista dell'evoluzione del suo ambiente distingue l'opera di Friedman dal progetto di Constant. Egli definisce il suo progetto e la funzione del telaio spaziale come «[...] spatial infrastructure: a multi-storey space-frame-grid, which is supported by widely-spaced piles [...]. This infrastructure forms the fixed element of the city. The mobile element consists of walls, base-surfaces and dividing walls which make the individual division of the space possible; it could be called the 'filling' for the infrastructure. All elements which come into direct contact with the users (i.e. those they see, touch etc.) are mobile, in contrast to the infrastructure, which is used collectively and remains fixed»³².

Il progetto incarna il manifesto dell'*architettura mobile* presentato dallo stesso Yona Friedman al X CIAM (1956) e il senso più ampio della *mobilità dell'abitare*. Per la prima volta un progetto si fonda sui principi di un'architettura capace di comprendere le continue trasformazioni che caratterizzano la *mobilità sociale* e basata su *infrastrutture* che prevedono abitazioni e norme urbanistiche dai confini, a loro volta, mobili, create e ricreate, a secondo dell'esigenza degli abitanti, secondo il principio: «Function follows form»³³.

La visione dell'architettura mobile e incrementale è un concetto che sarà estremizzato nei progetti visionari degli *Archigram*³⁴ ed in particolare in *Instant City* del 1968-1970, progetto per una città nomade, una *metropoli in viaggio*, inglobata all'interno di strutture volanti: tende sospese, capsule, case mobili e enormi dirigibili. Queste strutture, contenenti le funzioni sociali della città, approdano nelle periferie, nei luoghi urbani sottoutilizzati e innestandosi sopra il tessuto urbano, iniettando una serie di funzioni sia ludiche che culturali per intensificare, provvisoriamente, quella porzione di città. *Instant City* sovverte le relazioni prestabilite, riscrive

³⁰ Constant, Benno Tempel, Rem Koolhaas, Pascal Gielen, Trudy Nieuwenhuis, Laura Stamps, Willemijn Stokvis, Mark Wigley, Hatje-Cantz-Verlag, Haags Gemeentemuseum, *New Babylon: To Us, Liberty*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2016.

³¹ Per approfondimenti Friedman, Yona, e Albert Ferré. *Yona Friedman - pro Domo: To the Memory of My Father*; [Exhibition. *Yona Friedman: Utopías Realizables*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo], Actar, Barcelona, 2006; Rodríguez, María Inés, Yona Friedman, *Arquitectura Con La Gente, Por La Gente, Para La Gente: Yona Friedman = Architecture with the People, by the People, for the People*. Colección Arte Y Arquitectura, MUSAC, Leon, 2011.

³² In Yona Friedman, *Architecture Mobile*, 1960, ripreso in Ruth Eaton, *Ideal Cities: Utopianism and the (Un)built Environment*, Thames & Hudson, London, 2002.

³³ In Simon Sadler, Op. cit. p. 104.

³⁴ Gruppo composto da Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Mike Webb.

temporalmente le relazioni, con un progetto che rappresenta l'utopia dell'architettura priva di ancoraggi, effimera e mobile, intercambiabile, permanente e transitoria insieme.

Sempre mobili e temporanee sono anche le micro strutture *Magnet*³⁵ progettate da Cedric Price, il suo ultimo progetto del 1996. Dieci micro organismi temporanei, permanentemente immobili, sia localmente che strutturalmente, sono distribuiti puntualmente nel tessuto della città di Londra, in siti metropolitani esistenti e sottoutilizzati. Pensati come veri e propri *magneti* sono strutture in grado di ridefinire, attraverso le funzioni pubbliche inglobate, nuovi usi, nuove relazioni con lo spazio e nello spazio pubblico esistente. Sono progetti che contribuiscono a rimarcare l'idea che il progetto debba essere pensato come generatore - *anticipatore* (Price, 1996).

Pensati più come processi, complessivamente, questi progetti mettono a fuoco il potenziale dell'architettura di stimolare, attraverso le diverse articolazioni delle sue componenti, l'uso alternativo dello spazio, la partecipazione degli abitanti, incentivando l'esplorazione. La differente percezione della città, genera così fenomeni anche imprevedibili che intensificano l'uso e la relazione con lo spazio urbano fino alla micro scala dell'abitare privato e del suo arredo.

Spazio Abitabile e *Abitacolo*, due progetti di Bruno Munari e Matrix, le griglie modulari di Ken Isaacs ne sono un esempio.

Il primo - *Spazio Abitabile*³⁶ - include tutto l'arredo necessario per due persone, all'interno dello spazio minimo di un volume che comprende: contenitori, per la cucina, per pranzare, riposare. L'obiettivo è lasciare l'abitante libero di intervenire, aggiungendo ulteriori componenti che, progettati in moduli, permettono la variante massima di adattabilità dello spazio abitabile e la sua trasformabilità.

Lo stesso concetto ispira *Abitacolo*, progetto del 1971, che nasce proprio dal problema progettuale di trovare una soluzione per offrire la massima intensità funzionale, all'interno del minor spazio possibile. La struttura progettata, comprendente tutti i servizi, diventa una matrice trasformabile e personalizzabile, mutabile nella sua configurazione e negli usi ad essa associati, pur rimanendo nello spazio di un letto a castello.

La struttura, smontabile e rimontabile, incorpora più funzioni all'interno dello stesso spazio. «Abitacolo [...] è il luogo interno dove è situato tutto ciò che forma il proprio mondo. [...] La sua struttura permette una massima combinabilità secondo le funzioni. Uno spazio delimitato ma aperto [...] è un contenitore di microcosmi³⁷. [...] Abitacolo è l'ambiente, adattabile alla personalità dell'abitante, trasformabile ogni momento» (Munari, 1991, 197).

Contemporaneo è anche il progetto *Piani inclinati*, di Ugo La Pietra dove, attraverso una piattaforma rialzata di 30 cm, collocata sopra il pavimento, vengono occultati letti e contenitori, l'arredo di una stanza, amplificando così l'uso possibile di uno spazio anche minimo.

³⁵ Per approfondimenti si rimanda al catalogo della mostra *MAGNETS*, The Architect Foundation, 19 Aprile-8 Giugno 1997.

³⁶ *Spazio abitabile* è un progetto di Bruno Munari con Lorenzo Forges Davanzati e Piero Ranzani, presentato alla XIV Triennale di Milano del 1968 su invito del centro studi ELAM. *Spazio Abitabile* tenta attraverso dei *blocchi modulari* nei quali compattare le attrezzature d'arredo indispensabili, di lasciare libero il maggior spazio possibile per un abitare più libero e personale. Il progetto riprende le idee di blocchi di servizio come quello elaborato da Buckminster Fuller nel 1938, ma questa volta si procede aggregando tutti gli elementi minimi necessari all'interno di un unico volume, il più compatto possibile. Per approfondimenti si rimanda a Bruno Munari, *Spazio Abitabile*, ed. Stampa alternativa, Roma, 1999 e Bruno Munari, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. 186-201.

³⁷ «[...] Un posto per meditare, e contemporaneamente, un posto per ascoltare la musica che piace, un posto per leggere e studiare, un posto per ricevere, un posto per dormire, una tana leggera e trasparente; oppure chiusa: uno spazio nascosto in mezzo alla gente, uno spazio proprio, la sua presenza rende superfluo l'arredamento» in Bruno Munari, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Roma-Bari, 1999, p. 197.

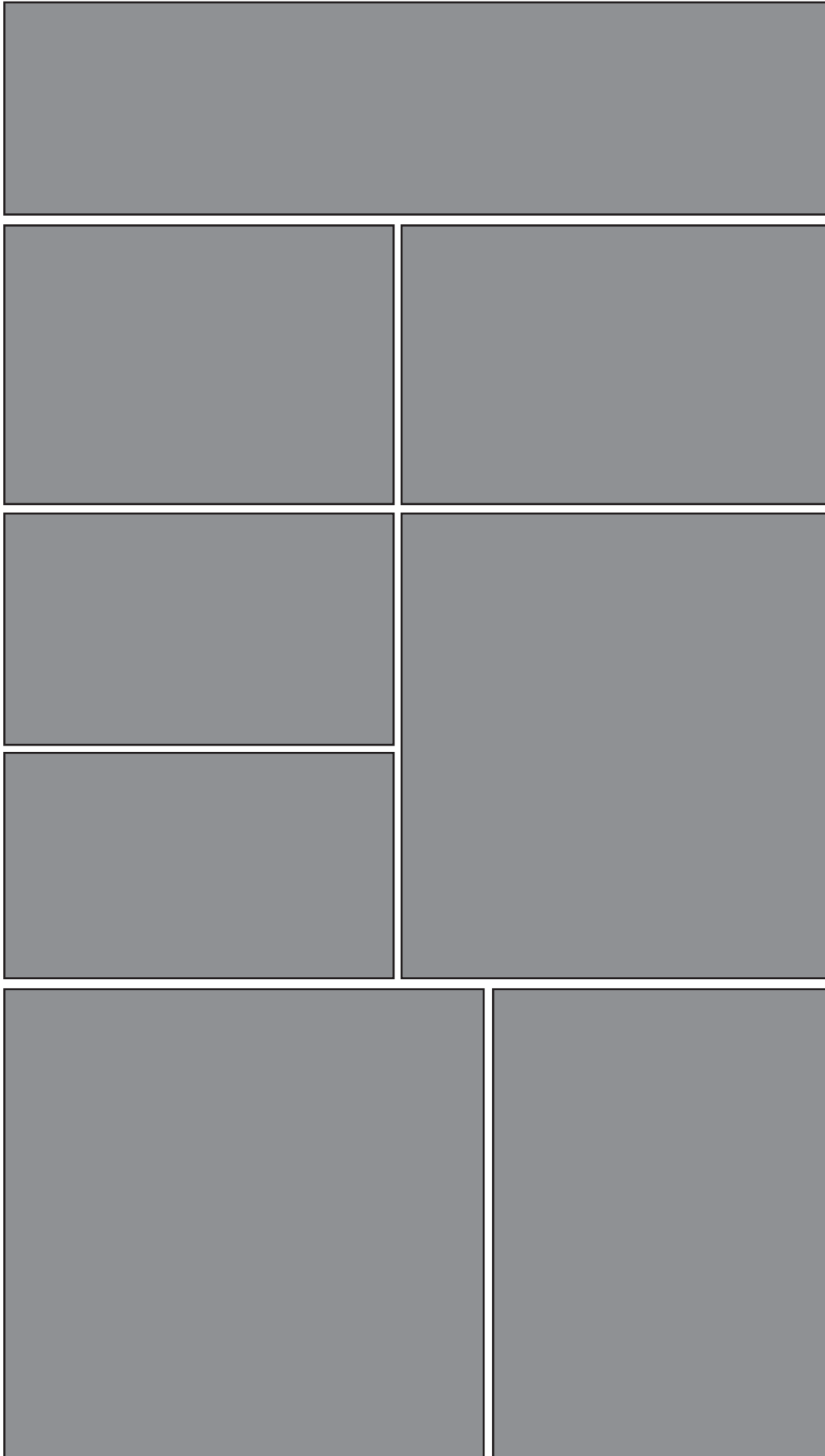
Un concetto di intensificazione delle funzioni di uno spazio, anche del singolo metro quadro, che diventa fondante dei progetti, o meglio delle strutture abitabili di Ken Isaacs³⁸, che unificano in un solo modulo le molteplici funzioni dell'arredo della casa. Strutture semplici ma multifunzionali, che puntano ad ottenere il massimo uso da ogni superficie come *Microhouse* (1962), fino all'arredo stesso *Superchair*³⁹ (1967) che condensa, all'interno di un metro cubo, lo spazio di una sedia, le funzioni di una intera camera singola.

In sintesi attraverso il progetto, a qualunque scala dalla micro alla macro, si possono quindi creare le condizioni per incentivare e innescare quella *sospensione del tempo*⁴⁰ (Frampton, 2013) ovvero di racchiuderlo all'interno del progetto, includendo differenti possibilità di *intensificazione* quindi «[...] aggiungere spazio, sfruttare meglio tutte le possibilità che un edificio, uno spazio, un oggetto offrono per migliorare il senso di accessibilità spaziale o di intimità. [...] oppure ricavare dello spazio abitabile, sia nel senso di aumentare il potenziale di una forma o di uno spazio [...] o intensificare, accomodare nuovi significati, nelle differenti situazioni che si presentano, che nel senso di permettere varie utilizzazioni nel tempo. L'intensificazione in quanto forma migliorata di *intensità d'uso* è connessa da un lato ha una intensificata articolazione dello spazio in unità più piccole che possano di conseguenza essere più facilmente controllabili e gestibili da parte delle persone e, dall'altro, alla presenza di incentivi che stimolino a un uso più completo» (Hetzberger, 1991, 269).

³⁸ Per approfondimenti: Ken Isaacs, *Alpha Chambers*, in «Dot Zero 4», 1967, p. 39; *Meet the Designer ... and the Matrix Idea*, in «Popular Science», marzo 1963, p. 161; Ken Isaacs, *Build the Superchair*, in «Popular Science», marzo 1963, p. 164; Ken Isaacs, Clay Gowan, *The Incredible Knowledge Box*, in «Chicago Daily Tribune», luglio, n. 29, 1962, p. 8; Ken Isaacs, *How to Build Your Own Living Structures*, Harmony Books, Crown Publishing, New York, 1974; Ken Isaacs, *Matrix designer*, in Victor Margolin, *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*, University of Chicago Press, Chicago, 2002, p. 60-76; LIFE MAGAZINE, 11 ottobre 1954, *Home is a cube. Household furnishings rooms*, p. 91-92.

³⁹ «The alpha chamber was a total environment or matrix designed to function as a culture-breaker» in Ken Isaacs, *Alpha Chambers*, in «Dot Zero4», 1967, p. 39.

⁴⁰ Kenneth Frampton, *Intensity*, in Campo Baesa, Principia Architectonica, Mainea Libros, Madrid, 2013, pp. 107-112.



Tav. 6 - Dall'alto a sinistra: *Urban Re-Identification Grid* (A. e P. Smithson, 1953); *Playground* (A. Van Eych, 1947); *Lesson for student* (H. Hertberger, 1991); *Inter-action center* (C. Price, 1971); *Instant City* (Archigram, 1968-70); *A City is not a tree* (C. Alexander, 1965); *Abitacolo* (B. Munari, 1971); *Occultamenti* (U. La Pietra, 1975); *Superchair* (K. Isaac, 1967)

CAPITOLO 4 | New York 1970, dalla città densa alla città intensa

New York rappresenta nell'immaginario la città densa, con la sua isola Manhattan *iper-densa*, tanto da diventare «[...] città paradigma per lo sfruttamento della congestione» (Koolhaas, 2001, 8). I suoi confini, così fisicamente delimitati e delimitanti, sono diventanti la meta per storie diverse, che hanno attivato ed amplificato, qui prima che in altri contesti, processi inediti di appropriazione di quello spazio. Gli stessi stretti confini, infatti, hanno esaltato ed esasperato processi e pratiche, trasformando la città in laboratorio urbano dove sperimentare innovativi ed originali processi di intensificazione d'uso dello spazio, attivati sia con processi *top-down* che con processi *bottom-up*.

Questi processi, ancora oggi, caratterizzano la città definendola come un territorio di sperimentazione e ricerca di soluzioni innovative per abitare, lavorare, vivere.

La recente crisi ha fatto riscoprire riattivandoli alcuni dei meccanismi di riappropriazione e messa in comune degli spazi esistenti innescatisi durante la crisi degli anni '70, un periodo che ha contribuito notevolmente a incentivare profonde trasformazioni nella città.

In quegli anni, alla crisi urbana e ai vivaci dibattiti sulle strategie operative da impiegare nella ridefinizione della città, ereditati dagli anni '60, si somma la crisi economica diventata in breve, inevitabilmente sociale.

È un periodo storico di profonda recessione, durante il quale, per reazione, vengono concepite pratiche spontanee di ridefinizione e intensificazione dell'uso dell'esiguo spazio a disposizione e le sue funzioni nel tempo.

È possibile quindi oggi affermare che proprio le pratiche innescate in quegli anni di profonda crisi urbana e sociale possono essere considerate *prodromiche* dei fenomeni oggi in atto.

4.1 | Un brusco risveglio

Nella notte tra il 13 e il 14 luglio del 1977 un blackout colpisce la città di New York¹. Lo stesso episodio aveva colpito la città tredici anni prima, in una serata di novembre del 1965², ma l'opportunità offerta da quei momenti viene vissuta con esiti totalmente diversi. L'immagine della bella addormentata NY, ritratta nella copertina di LIFE³ e pubblicata all'indomani del blackout del 1965, racconta di una città riscoperta. In quelle ore di buio urbano, l'atmosfera è euforica e traduce la voglia di non perdere l'occasione di vivere la città sotto un'altra veste⁴. Un ritratto ben diverso dagli eventi che scandiscono il blackout

¹ «At 9:34 on the evening of July 13, 1977, lightning struck a Consolidated Edison transmission line in northern Westchester County, causing a massive power failure affecting all five boroughs of the city as well as parts of Westchester County» da R. D. McFadden, *Power Failure Black Out New York, Thousands Trapped in the Subways; Looters and vandals Hit Soma Area*, New York Times, 14 luglio 1977, p. 1, ripreso da R. Stern, D. Fishman, J. Tilove, *New York 2000: architecture and urbanism between the Bicentennial and the Millennium*, Monacelli, New York, 2006, p. 12.

² Il blackout del 1965 colpì NY nell'ora di punta del ritorno della sera e durò 13 ore.

³ LIFE, 19 Novembre 1965.

⁴ R. Stern, D. Fishman, J. Tilove, *New York 1960: architecture and urbanism between the Second World War and the Bicentennial*, Monacelli, New York, 1997, pp. 100-102

del 1977 durante il quale, «[...] in alcuni quartieri cala il buio anche sull'ordine urbano⁵ (Baima, 2016).

Le ore di buio inattese vengono vissute come occasione per saccheggiare la città, per esprimere il malessere nel quale versa la metropoli⁶.

L'immagine romantica della New York del 1965 è lontana dall'immagine di caos urbano immortalata nella copertina del *TIME*⁷, copertina alla quale potrebbero fare da didascalia le parole di apertura dell'edizione speciale del *New York Times*: «Within minutes after the power failed last night, police radios around the city began to crackle with reports of crime»⁸.

A pochi anni di distanza, a fronte dello stesso evento, emergono due fotografie opposte della stessa città.

L'evento dirompente del blackout del '77 segna l'apice di una crisi profonda, stratificata nel tempo e sviluppatasi su più livelli che si esplicita nell'abbandono e nel degrado in cui sono cadute parti significative del tessuto urbano.

La crisi urbana economica e sociale che irrompe in quegli anni affonda le radici nel decennio precedente, un periodo tumultuoso per le città americane e viene aggravata dalla crisi petrolifera globale del '73, che incide in modo particolarmente intenso su NY colpendo con ampio spettro tutti i settori della città⁹.

⁵ Il sindaco Abramo Beame richiese al Governatore Hugh Carey l'intervento della polizia di stato. Il bilancio stimato 24 ore dopo l'evento fu di 3.000 arrestati e danni stimati a circa 300 milioni di dollari. In R. Stern, D. Fishman, J. Tilove, *New York 2000: architecture and urbanism between the Bicentennial and the Millennium*, Monacelli, New York, 2006, p. 12

⁶ «So more than bankruptcy ails us after all. More than mismanagement, more than the colors of our skins, the tones of our accents. The lightning can strike and when it does it is the human condition that is exposed as more faulty even than our machines. [...] We must begin to understand that at least in some measure, these scars are self-inflicted. We did not spend enough of our ingenuity and our affluence to solve the problems the riots of the 60's made evident; we continued the overload. It is a sad but profoundly important lesson for New York and for the nation» in R. D. McFadden, *Wednesday the Thirteenth*, editorial, *New York Times*, 15 luglio 1977, p. 22.

⁷ *TIME*, 25 luglio 1977.

⁸ L. V. Gelder, *State Troopers Sent into City as Crime Rises*, *New York Times*, 14 luglio 1977, p.1; per avere un quadro completo sull'episodio di rimanda a: R. D. McFadden, *Power Failure Black Out New York, Thousands Trapped in the Subways; Looters and vandals Hit Soma Area*, *New York Times*, 14 luglio 1977, p. 1, B:2, *Wednesday the Thirteenth*, editorial, *New York Times*, 15 luglio 1977, p. 22; R. D. McFadden, *New York Power Restored Slowly, Looting Widespread, 3,300 Sided; Blackout Results in heavy Losses*, *New York Times*, 15 luglio 1977, pp. 1-2; T. Plate, *Why the Cops Didn't Shoot*, *New York Times*, 1 Agosto 1977, pp. 28-31; J. Kifner, *The Bushwick Area Is Struggling to Avoid Becoming a South Bronx*, *New York Times*, 24 Ottobre 1977, pp. 1 e 49; P. Gupte, *Vivid Scars of '77 Blackout Remain in City*, *New York Times*, 13 luglio 1978, pp. 1 e 18; R. Curvin, B. Porter, *Blackout Looting!*, *New York City*, 13 luglio 1977 (New York: Gardner Press, 1979); Anthony Ramirez, *The Darkest Hours of a Dark Time: 20 Years Ago, a Blackout Brought out Much of the City's Worst*, *New York Times*, 13 luglio 1977, XIII: 3.

⁹ Si ricorda questo periodo sotto la presidenza di Lyndon B. Johnson, per la profonda crisi urbana e sociale che investe le città americane insieme agli grandi cambiamenti demografici con l'esodo delle famiglie bianche dal centro verso la periferia e l'arrivo degli afroamericani dal Sud rurale. Temi quali povertà, segregazione, crisi del lavoro segnano questi anni di profonda urgenza sociale ma anche di ottimismo, di grandi investimenti e sperimentazioni per risolvere i problemi delle città americane. Per un quadro completo con diversi punti di vista sulla crisi si rimanda al numero speciale *The U.S. City: Its Greatness at Stake*, *Life*, 24 Dicembre, 1965; R. Ellison, W. M. Young Jr., H. Gans, *The City in Crisis*,

Nel settore manifatturiero NY perde più posti di lavoro di quelli che complessivamente si sono persi nel resto degli USA¹⁰ provocando, conseguentemente, l'ulteriore riduzione della popolazione residente a Manhattan¹¹. Questo processo di depauperamento della popolazione è iniziato nel decennio precedente con il trasferimento delle famiglie *bianche* benestanti negli ambiti sobborghi, in quanto desiderose di inseguire il nuovo sogno americano¹². Un immaginario questo, costruito e alimentato anche dalle politiche urbane avviate già negli anni '50, influenzate dai maggiori proprietari immobiliari¹³, che strategicamente puntano al ricollocamento residenziale e a deindustrializzare Manhattan, dislocando le industrie e i loro ingombranti indotti fuori dai confini preziosi dell'isola per riconvertire, in questo modo, lo spazio esistente allo scopo di ospitare gli uffici destinati all'ascesa dei *Fire industry*–finance, Insurance e Real Estate¹⁴.

Il *Second Regional Plan*¹⁵ del 1968 è un esempio significativo di questo piano in quanto propone un ridisegno strategico per Manhattan che ne cambierà il volto: grazie ad un'intensa riconversione delle grandi aree industriali, da piattaforma produttiva, l'isola diventa baluardo del terziario. Tale riconversione inevitabilmente incide anche sulla ricollocazione delle residenze, incoraggiando così il trasferimento delle famiglie verso i sobborghi diventati un sogno accessibile grazie anche ad una precisa politica fiscale che

Randolph Educational Fund, New York, 1966-1970; *The Threatened City*, City of New York, New York, 1967; R. Goodman; *After the Planner's*, Simon & Schuster, New York, 1971.

¹⁰«In the 1970s, New York lost more manufacturing jobs than most United States metropolitan centers possessed. Partly for this reason it almost went bankrupt» In R. Harris, *The Geography of Employment and Residence in NY since 1950*, in J. Mollenkopf, M. Castells, *Dual City, Restructuring New York*, Russel Sage Foundation, New York, 1991, p. 129.

¹¹ La popolazione di NY passò da 15.375 del 1956 a 18.394 nel 1975, dati espressi includendo tutto lo NYMR - New York Metropolitan Region - solo a Manhattan si passò dall'11,8% nel 1956 al 8,1% nel 1975. In parallelo analizzando i dati degli impiegati dal 1956 al 1975, solo nell'isola si passò dal 40,6% al 29,1%. Analizzando settore manifatturiero si ridusse dal 28,2% al 21,5%. La zona definita *Inner ring* è l'unica che negli stessi anni registra un incremento della popolazione, dal 23,5% al 27,9% e un valore pressoché invariato del settore manifatturiero incentivato a spostarsi distante dal centro dove erano più alte le tasse da pagare, il costo degli affitti e dei servizi e della casa. Dati ricavati da: Hoover and Vernon, *Anatomy of a Metropolis*, 1959, p. 248. U.S. Bureau of the Census, *Place of Work*, New York, 1984, Tavola 1; New York Metropolitan Transportation Council, *Metromonitor*, 1986; S. Honick, S. O'Keefe *Re-using Industrial Buildings for housing: Experience of New York City in revitalization and Misuse*, New York, October, 1982, *Evolution of Manufacturin in Manhattan*, pp. 5-7.

¹² «Dopo la seconda guerra mondiale, le politiche governative avevano sostenuto gli abitanti dei sobborghi più di quelli della città, e le famiglie di ceto medio che potevano permetterselo, spesso con mutui garantiti dal governo – uscirono dalla città per cercare case più grandi con giardino e scuole migliori», S. Zukin, *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*, New York, Oxford University Press, 2010. Traduzione italiana S. Zukin, *L'altra New York. Alla ricerca della metropoli autentica*, 2013, p. 18.

¹³ Secondo Robert Fitch le potenti famiglie dell'epoca, nonché i maggiori proprietari immobiliari come Rockfellers, Dursts, Tischs e Kaplan, hanno attivamente influenzato i processi di pianificazione della città, intervenendo attraverso le loro fondazioni. R. Fitch, *The Assassination of New York*, Verso, New York, 1993, p. XIV.

¹⁴ Le strategie di pianificazione in precise aree sono risultato disegno strategico voluto proprio dai proprietari dei lotti stessi che pongono come obiettivo la sostituzione delle fabbriche con redditizi palazzi per uffici. Per approfondimenti Ivi., pp. IX, XII.

¹⁵ Piano redatto dalla *Regional Plan Association*, associazione indipendente fondata nel 1922, che riunisce gli imprenditori e i professionisti più importanti di New York, con l'obiettivo di analizzare, pianificare e strutturare la crescita futura della regione metropolitana. Il *Firts Regiona Plan* del 1929 è stato il primo documento a riconoscere l'area Metropolitana di New York, un'area a lungo raggio che comprende New Jersey e Connecticut. Dati ricavati da sito <http://www.rpa.org>.

rende i *suburbs* il posto dove le famiglie newyorchesi americane possono accedere al bene casa supportati da favorevoli condizioni di credito¹⁶.

Il profondo contrasto tra Manhattan e i suoi *suburbs* (Harris, 1991, 150) viene quindi acuito dalla crisi economica che esaspera, da un lato, l'abbandono della città da parte delle famiglie bianche, prevalentemente della *working class* che viene controbilanciata dall'ondata di immigrati arrivati in città per cercare lavoro (S. Zukin, 2010) e che innescano il ripopolamento spontaneo e informale degli edifici residenziali abbandonati.

Questa complessa stratificazione di processi, che incide profondamente sull'organizzazione sociale, porta a trasformare i caratteri, a ridisegnare la geografia della città, a ridefinirne gli assetti economici.

La crisi provoca una sorta di corto circuito sociale che delinea un desolante panorama urbano: crollano i posti di lavoro, dilagano il degrado e la delinquenza e si impenna l'evasione fiscale che depaupera le casse dell'amministrazione locale. La reazione a catena che si innesca conduce il sindaco A.D. Beame, nell'ottobre del 1975, sul punto di dichiarare bancarotta, dopo aver già sospeso, dati gli enormi buchi di bilancio, l'erogazione di molti servizi essenziali per la città¹⁷.

Lo scenario urbano è di un contrasto stridente: l'immagine affascinante e sofisticata del centro si contrappone ai desolanti quartieri dai fatiscanti fabbricati in abbandono o dati alle fiamme frequentemente dagli stessi proprietari pur di riscattare i soldi dall'assicurazione¹⁸. Si acuisce la consapevolezza che «New York will be forced to be a much smaller apple»¹⁹ (Ferretti, 1976).

La reazione urbana registrata nella notte del '77 rappresenta un episodio sintomatico che avviene al culmine della lunga fase di crisi economica e sociale sofferta dalla città. Come la stessa parola *crisi* sottende, tuttavia, è possibile rileggere questo periodo come uno straordinario catalizzatore e condensatore per nuove pratiche *bottom-up* di trasformazione urbana e traino per far emergere, prepotentemente, quelle pratiche che, in modo latente, avevano già da tempo avviato un cambiamento nell'uso degli spazi che diventerà rivoluzionario.

¹⁶ «I nuovi immensi suburbi che dilagano introno alle città americane non sono sorti per caso, e tanto meno da una mitica libera scelta tra città e suburbio. L'espansione senza fine dei suburbi è stata resa conveniente – e per molte famiglie addirittura obbligatoria – dalla creazione di qualcosa che negli Stati Uniti non era ancora esistito fino alla metà degli anni '30: un mercato ipotecario su scala nazionale, destinato specificatamente a incoraggiare la costruzione di alloggi nei suburbi» Da J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino, 2009, p. 289.

¹⁷ Interessante inquadramento sulla spese sostenute dalla Municipalità di NY in C. Brecher, R.D. Horton, *Expenditures*, in C. Brecher, R. D. Horton, *Setting Municipal Priorities: American Cities and the New York Experience*, New York University Press, New York, 1985 fonte ripresa ed approfondita nel paragrafo *Expenditure Priorities* in R. Harris, *The Geography of Employment and Residence in NY since 1950*, in J. Mollenkopf, M. Castells, *Dual City, Restructuring New York*, Russel Sage Foundation, New York, 1991.

¹⁸ «[...] scuole pubbliche, parchi e strade erano fatiscanti e fuori controllo; le autorità erano preoccupate sia dello scarto crescente tra i servizi che erano tenuti a fornire e le tasse che riuscivano a raccogliere da una popolazione più povera sia dalla disastrosa differenza di percezione tra l'immagine affascinante e sofisticata del centro della città e quella dei quartieri che erano stati abbandonati dai proprietari, residenti ed imprese» in S. Zukin, *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*, New York, Oxford University Press, 2010. Traduzione italiana S. Zukin, *L'altra New York. Alla ricerca della metropoli autentica*, 2013, p. 18.

¹⁹ F. Ferretti, *New York Will Be Forced To Be a Much Smaller Apple, Fewer Schools, Students, Workers, Police Officers and Hospitals*, in «New York Times», 15 febbraio 1976, IV, p. 6. Ripreso anche in R. Starr, *Making New York Smaller*, New York Times, 14 novembre 1976, VI, pp. 32-33, 99-106.

La creativa ridefinizione funzionale dei dispositivi architettonici e urbani, attuata dagli stessi newyorchesi in quel periodo, forza le regole, le norme e ridefinisce i confini: vengono così a determinarsi usi e commistioni di funzioni, nuove ed originali, negli spazi urbani esistenti. I nuovi scenari che si vengono a definire sono in alcuni casi così potenti da rendere imprescindibile la modifica di leggi e regolamenti urbani che, legittimando i nuovi usi, inaugurano inediti modelli dell'abitare che fungono da volano per il mercato immobiliare.

In contrapposizione all'abbandono si registra, infatti, una straordinaria esplosione creativa che trasforma la città in un vero e proprio palcoscenico e laboratorio di idee. Sono questi gli anni in cui nascono i generi musicali e le correnti artistiche che influenzeranno profondamente i decenni successivi. La città diventa catalizzatore di azioni urbane collettive senza precedenti. Emergono pratiche spontanee che trasversalmente innescano meccanismi nuovi di riappropriazione degli spazi della città, resi disponibili dalla crisi: tasselli vuoti, edifici abbandonati, superfici orizzontali o verticali diventano supporti sui quali si intensificano o si sovvertono le funzioni precedentemente programmate. I dispositivi architettonici ed urbani *ri-usati* diventano strumenti sui quali si trasferisce fisicamente il disagio e con i quali si attua la resilienza alla *spiritual crisis* (Mahler, 2005). I fenomeni che emergono, alcuni totalmente illegali, forzando le regole e gli schemi, generano soluzioni imprevedute che sfruttano il coinvolgimento e la ridefinizione dei dispositivi architettonici come strumento per (re)agire sulla città, in modo così capillare da poterla analizzare in modo transcalare.

Le superfici verticali - facciate, palazzi e vagoni della metropolitana - vengono utilizzati dai *writers* come supporti per far conoscere e viaggiare i loro messaggi - i *graffiti* - indistintamente e provocatoriamente in tutti i quartieri della città, così i tasselli interstiziali della griglia, resi vuoti dopo l'abbattimento delle case pignorate, si rigenerano in giardini urbani autogestiti, i *community gardens*, vere piattaforme nelle quali la stessa comunità si identifica.

Gli stessi edifici abbandonati, in particolare nell'East Village, diventano attrattori di nuove pratiche come lo *squatting movement*, l'occupazione illegale di case abbandonate da parte di gruppi di abitanti. Utilizzando minimi dispositivi architettonici, il più delle volte *home made* e, sfruttando a proprio vantaggio la tipologia dell'appartamento a *tenement* caratterizzante l'area, lo spazio interno viene frazionato in modo da ridefinire le funzioni e la distribuzione interna, la gerarchia e le proporzioni tra spazio pubblico e spazio privato, intensificando così gli usi collettivi e il numero dei nuclei abitativi. Tali processi trovano i prodromi nell'occupazione da parte dei collettivi di artisti degli spazi industriali abbandonati e in particolare dei *loft building*, una pratica, che produrrà un processo rivoluzionario, sia per l'innovativo uso multiplo degli spazi, sia per la caratteristica collettiva del fenomeno, così potente da costringere alla emanazione di nuove leggi e regolamenti urbani.

4.2 | Trasformare i processi dopo un secolo di densificazione

Il periodo che precede la crisi degli anni '70 segna un punto di svolta radicale della politica urbana di New York.

La confluenza dei problemi economici, di gestione e sociali, inducono l'amministrazione a cambiare radicalmente punto di vista sulla città e a focalizzare l'attenzione anche alla qualità dello spazio urbano. Un processo che può essere analizzato, nella sua articolazione, ponendo come punto di riferimento dal quale osservare questo cambio di prospettiva, la

revisione dello *Zoning Resolution Law* del 1961, presentata dalla *City Planning Commission*²⁰.

Il documento anche nella sua stessa struttura rimarca questo cambio di punto di vista, supera una serie di prescrizioni e limitazioni da imporre all'attore privato, ma vuole agire come documento redatto per favorire soluzioni, soluzioni che pongono al centro il ruolo fondamentale del disegno dello spazio e il ruolo centrale del progetto allo scopo di favorire e di incentivare l'intensità d'uso.

Significative, a questo proposito, sono le novità che introduce rispetto alla precedente versione dello *Zoning* del 1916²¹. Viene conservata la ripartizione delle aree in base agli usi, ma a rimarcare il nuovo ruolo da intermediario che svolge lo Zoning, si amplia lo spettro dei rapporti di forma con i quali determinare l'ingombro massimo dell'edificio.

Uno dei punti introdotti, in quest'ottica, è l'*incentive zoning*, anticipata nel rapporto di Voorhees presentato nel 1958, che contempla la possibilità di incrementare la superficie edificabile con la contemporanea realizzazione al piano terra degli edifici di spazi liberamente fruibili dai cittadini. Si tratta di un incentivo nato allo scopo di incoraggiare la realizzazione di spazi per la città e che allo stesso tempo rimarca il ruolo fondamentale che assume il progetto e il suo disegno nel creare una differente articolazione e diversificazione del panorama urbano. Il punto di vista sulla città cambia, così come lo spazio urbano viene percepito dalla strada andando così a creare un differente e mutevole dialogo con la città una diversa e articolata successione di pieni e vuoti che articolano il *testo* urbano (de Certeau, 1999, 145).

Con questo intento si introducono ufficialmente i *POPS - Privately Owned Public Space*²² – tasselli urbani, spazi verdi, parchi, piccole piazze collocati all'interno di una proprietà privata ma che vengono *riservati* alla città, spazi pensati quindi per il libero accesso²³. La realizzazione dei *POPS* viene incentivata soprattutto a Manhattan, dove, in quegli anni, la mancanza di spazi liberamente accessibili si fa sentire in modo evidente. Sempre nell'ottica

²⁰ *City Planning Commission, Department of City Planning, The city of New York, Zoning Maps and Resolution*, 15 dicembre 1961. Aggiornamento dello Zoning voluto dall'amministrazione di R. F. Wagner e con a capo della *City Planning Commission* James Felt a capo del gruppo composto anche da F. J. Bloustein, E. C. Guggenheimer, L. M. Orton, M. A. Provenzano, J. G. Sweeney.

²¹ Per approfondimenti sul dibattito intorno alle trasformazioni dello zoning si rimanda a S. J. Makielski, *The politics of Zoning*, Columbia University Press, New York-London 1966; S. I. Toll, *Zoned America*, Grossman Publishers, New York 1969; Franco Mancuso, *Le vicende dello zoning*, Il Saggiatore Milano 1978; Marcus, Norman, e Groves, Marilyn W., *The New Zoning: Legal, Administrative, and Economic Concepts and Techniques*, Praeger Publisher, New York 1970; D. Ward and O. Zunz, *The Landscape of Modernity*, Russell Sage, New York 1992; T. W. Bressi (a cura di), *Planning and Zoning New York City, Yesterday, Today, and Tomorrow*, New Jersey Rutgers University Center for Urban Policy Research, New Brunswick 1993.

²² Per un approfondimento completo sui POPS, sia per quanto riguarda la storia regolamenti e schedatura completa di tutti i tasselli presenti a Manhattan, si rimanda J. S. Keyden, *Privately Owned Public Space: the New York City Experience and Landmark Justice*, J. Wiley & Sons, New York, 2000.

²³ «Through a legal innovation subsequently known as incentive zoning, the City offered floor area bonuses and other zoning concessions to office and residential developers if they would agree to provide plazas, arcades, atriums, and other outdoor and indoor spaces, governed by design standards articulated by the Zoning Resolution and its administration, that would be accessible to, and usable by, the public for as long as the buildings existed. Private ownership would reside with the developer and successor owners of the property, access and use with members of the public, hence the appellation "privately owned public space» In J. S. Keyden, *Privately Owned Public Space: the New York City Experience and Landmark Justice*, J. Wiley & Sons, New York, 2000, p. 10.

di questa strategia, volta all'attenzione sullo spazio pubblico, vengono costituiti cinque distretti speciali²⁴ e varato il rapporto FAR – *floor area ratio*²⁵.

Pur mantenendo la ripartizione delle aree in residenziale, commerciale, produttiva, già in vigore dal 1916, la città viene come unificata sotto un'unica mappa che, proprio grazie a quest'incentivo, viene maggiormente articolata, indirizzando l'attenzione anche al disegno dello spazio, del progetto, e alle sue dinamiche e alle mutevoli relazioni che proprio lo stesso disegno dello spazio può innescare. Il FAR esprime, infatti, il rapporto tra la superficie edificabile e quella del lotto. La norma prevede un indice massimo di edificabilità variabile, ovvero la superficie edificabile può essere variabile fino a quindici volte la superficie del lotto. Articolando diversamente l'attacco a terra, realizzando uno spazio pubblico, è possibile beneficiare di un bonus che prevede un incremento di superficie edificabile che varia tra tre e dieci, della superficie dello spazio pubblico realizzato.²⁶

L'amministrazione gioca quindi un ruolo fondamentale e si pone come attore e regista di una strategia che intende riportare lo spazio pubblico e l'intensità delle relazioni, al centro dell'agenda della politica urbana: in questo modo si passa dal *Rules Rule Style* del 1916 al *Style Rules Rules* del 1961²⁷, una strategia che tra il 1961 e il 1974 crea, nella sola Manhattan, 231 nuovi spazi pubblici, ripartiti in 57 *arcades* –portici coperti– e 136 *plazas*²⁸. Questo risultato segna un successo dell'operazione, ma al tempo stesso, evidenzia anche la necessità di definire ulteriormente le caratteristiche di questi spazi ed aumentarne, conseguentemente, la loro qualità e, di riflesso, la qualità dello spazio pubblico, rimarcando il ruolo di protagonista del progetto. A questo scopo, nel 1975, il *Department of City Planning* pubblica uno studio redatto dal *Urban design Group of department of City Planning* con il supporto di William H. Whyte. Lo studio integra lo *Zoning* del 1961 e pone

²⁴ Vengono istituiti i *special district* aree con emendamenti speciali. I cinque district individuati sono: *Special Theatre District* nel 1967, *Special Lincoln Square District* nel 1969, *Special Greenwich Street Development District* e il *Special Fifth Avenue District* nel 1971 e infine il *Special Manhattan Landing District* nel 1973. Per un approfondimento si rimanda oltre che ai regolamenti anche al capitolo *Special Purpose District Privately Owned Public Spaces: 1967-1973*, in J. S. Keyden, *Privately Owned Public Space: the New York City Experience and Landmark Justice*, J. Wiley & Sons, New York, 2000, pp. 13-15.

²⁵ «The 1961 Zoning Resolution substituted a single zoning map for the 1916 Resolution's "Use/Height," and "Area" District maps. Uses would continue to be divided by Residential (R), Commercial (C), and Manufacturing (M) labels. For the first time, the zoning established a maximum build limitation, the floor area ratio (FAR), defined as the total building floor area on a zoning lot divided by the area of the zoning lot. 36. Put another way, the FAR multiplied by the lot area produces the maximum allowable building floor area for that lot» in *Zoning Law* 1961, Sezione 33-131.

²⁶ «The 1961 Zoning Resolution did diverge from some elements of the Voorhees draft. Most significantly, the amount of floor area bonus for the plaza was more than tripled, from three to ten square feet, in the 15 FAR zoning districts in 10 FAR districts, the bonus increased from three to six square feet, and it went from three to four sidewalk congestion, reduce walking distances, and provide shelter from bad weather», e da J. S. Keyden, *Privately Owned Public Space: the New York City Experience and Landmark Justice*, J. Wiley & Sons, New York, 2000, p. 11.

²⁷ Per un maggior approfondimento si rimanda al capitolo *Codes, Conventions and Maxims: official and Informal regimes, rules of Place in 1960s New York*. In A. Lehnerer, *Grand urban rules*, nai010, Rotterdam, 2009, p. 165-188.

²⁸ La suddivisione dello spazio pubblico tra *plaza* e *arcade* fu introdotta nel 1968. In concetto di *plaza* era già presente nel report di Voorhees del 1958: «an open area accessible to the public at all times [...] [a] continuous open area along a front lot line, not less than 10 feet deep (measured perpendicular to the front lot line), with an area of not less than 750 square feet [...] not at any point [...] more than five feet above nor more than twelve feet below the curb level of the nearest adjoining street [...] unobstructed from its lowest level to the sky» in *Zoning resolution Section 12-10*.

maggiori indicazioni da seguire per la realizzazione dei *POPS*, che vengono ulteriormente ripartiti in *urban plaza, sidewalk widening, pre-existing, open air concourse*, allo scopo di creare una migliore qualità degli spazi, ma anche porre maggiore controllo al loro disegno. Lo Zoning del 1961 si pone quindi come una piattaforma di incontro e dialogo attivo tra interessi diversificati. La regolamentazione della città è il risultato della contrattazione dei differenti soggetti interessati e non più l'oggetto di un singolo ordine calato dall'alto²⁹. A rafforzare questo disegno mobile di multipli accordi, sempre nel 1961, si riaffermano gli *air rights*, ovvero la facoltà di trasferire la possibilità edificatoria tra tasselli adiacenti. La griglia del 1811 aveva strutturato istantaneamente la trama della città secondo una matrice bidimensionale in 2028 isolati³⁰, senza ancora il contenuto³¹. Aveva «[...] determinato un nuovo equilibrio tra la libertà e controllo, grazie al quale la città può essere contemporaneamente ordinata e fluida, una metropoli dal caos rigoroso» (Koolhaas, 1978, 17). Un caos al quale lo *Zoning* del 1916 pone rimedio regolamentando l'altezza degli edifici e le destinazioni d'uso; un'ulteriore griglia, questa volta tridimensionale, emerge dalla prima, e i 2028 isolati diventano un «[...] insieme di altrettanti involucri invisibili. [...] "case" fantasma che insieme formano un mega-villaggio»³². Lo *Zoning* si pone quindi come regolamento per controllare «[...] quell'anarchia tridimensionale [...] e il suo mosaico di episodi»³³ (Koolhaas, 1978, 20). Se nel 1916 si preserva quindi *lo spazio aperto nel cielo*, nel 1961 si riporta l'attenzione allo *spazio tra gli edifici*, alle relazioni tra i diversi tasselli, alla vita in città che il disegno innovativo dei singoli edifici può innescare. Dal 1811 al 1961, si passa quindi dalla strutturazione della maglia bidimensionale a quella tridimensionale della città e, con lo *Zoning* del 1961, l'attenzione è indirizzata ad affinare la grana del suo tessuto.

²⁹ «First, the City would deploy its zoning power affirmatively rather than negatively, encouraging rather than requiring, private developers to act in a manner desired by the public sector». In S. Keyden, *Privately Owned Public Space: the New York City Experience and Landmark Justice*, J. Wiley & Sons, New York, 2000, p. 11.

³⁰ «La griglia del 1811 ripartisce l'isola secondo 12 avenue, in direzione nord-sud, e 155 strade in direzione est-ovest. Con questo semplice atto essi definiscono una città di $13 \times 156 = 2028$ isolati una matrice che cattura, al contempo, tutti il territorio restante e tutte le future attività» in Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, Monicelli Press, New York, 1978; tra. ita. *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Mondadori, Milano, 2013, p. 16.

³¹ «Si tratta del più coraggioso atto profetico della civiltà occidentale: la terra che spartisce vuota, la popolazione che descrive, ipotetica, gli edifici che individua fantasma, le attività con concepisce, inesistenti» Ivi., p. 16.

³² «Lo Zoning Law del 1916 definisce per ogni lotto o isolato della superficie di Manhattan un involucro immaginario che traccia i contorni del massimo volume costruibile consentito. [...] al processo di moltiplicazione verticale viene permesso di svilupparsi solo fino a una certa altezza; poi l'edificio dovrà indietreggiare rispetto ai confini del lotto con una certa inclinazione per permettere alla luce di raggiungere le strade. Una torre potrà inoltre far raggiungere al 25 per cento l'area del proprio lotto un'altezza illimitata. Quest'ultima clausola incoraggia la tendenza da parte di singole strutture a conquistare la più vasta area possibile, ossia un intero isolato, al fine di rendere il 25 per cento utilizzabile come Torre quanto più ampio possibile. Di fatto la Zoning Law del 1916 è un certificato di nascita post-datato che dà legittimità retroattiva al Grattacielo» Ivi., p. 100.

³³ «La disciplina bidimensionale della Griglia origina anche una libertà insperata per un'anarchia tridimensionale. La griglia La sua pianificazione quindi non potrà mai definire una specifica configurazione architettonica immutabile nel tempo; si può solo predire che, qualunque cosa accada, avverrà da qualche parte all'interno dei 2028 isolati della griglia. Ne consegue che ogni forma di insediamento umano può affermarsi isolatamente a spese di un altro. La città diventa un mosaico di episodi, ciascuno con la propria specifica durata contrapposti, uno all'altro attraverso il medium della Griglia» Ivi., p. 20.

4.3 | Dal No plan al Non Plan

La fase che anticipa la crisi degli anni '70 si caratterizza per la riscoperta della città come luogo privilegiato dell'abitare. La ritrovata attenzione per la forma urbana, per il disegno dei suoi spazi e delle sue singole componenti, rivoluziona sia gli strumenti della pratica disciplinare urbana e architettonica, sia i meccanismi e l'impianto delle strutture amministrative: una strategia che si accompagna alla riscoperta del ruolo strumentale attivo della qualità urbana nel catalizzare e incentivare l'uso intensivo della città. Alla rivoluzione strutturale all'interno dell'amministrazione segue, in parallelo, la rivoluzione urbana che si registra negli stessi anni nella città, innescata dalla già menzionata crisi: urbana, economica e sociale. La sua portata e la sua ampia articolazione rappresentano una sfida inedita per l'amministrazione³⁴.

John Lindsay, il sindaco di NY di quegli anni³⁵, si scontra con una città in rivoluzione: rivolte, scioperi, blocchi del traffico (1966) e manifestazioni (come gli *Hard Hat Riots* del 1970), si svolgono sullo sfondo delle tensioni dovute alla crisi, crisi del lavoro e quindi economica e fiscale le cui conseguenze contribuiscono a delineare un quadro generale di degrado urbano³⁶.

A tale scenario egli risponde costruendone un altro, rivoluzionario, sia per le idee e sia per le metodologie adottate che riscrivono l'agenda dell'amministrazione della città e ne ridefiniscono sia le strategie in materia di politica urbana, sia l'impiego di strumenti visivi che contribuiscono a creare una nuova narrazione di New York.

Gli anni dell'amministrazione Lindsay si innestano nel più ampio periodo che riporta al centro del dibattito urbano la riscoperta del valore della composizione dello spazio come propulsore per ristabilire il legame con la città. In questa strategia il progetto urbano assume il ruolo di piattaforma attiva sulla quale riattivare o innestare nuovi tipi di relazione sociale.

L'interesse dell'amministrazione torna a rivolgersi nuovamente al centro della città, ai suoi spazi e al potenziale in essi racchiuso, un potenziale che può essere valorizzato attraverso il recupero e le trasformazioni degli spazi intrinseci alla città. A tale mutata visione concorrono le teorie dei TEAM X che si consolidano attorno alle pubblicazioni di *Architecture Review* e alle ricerche di K. Lynch, L. Mumford, Culler, F. Choay e ai *social planners* Serge Chermayeff e C. Alexander (Latini, 2002).

Nonostante i diversi temi trattati siano molto vasti e variegati è possibile evidenziare tra essi una strategia comune di rimessa in discussione dello *status quo delle cose*. Va così definendosi una diversa prospettiva, a *occhio di formica*, sulla città che necessita di essere supportata anche da un cambio degli strumenti operativi. «Da un approccio alla città, basato sull'attenzione allo spazio urbano come oggetto prevalentemente di composizione, si passa alla perlustrazione dello spazio dall'interno per coglierne, attraverso l'analisi diretta, la sintassi dei suoi elementi costituenti» (Latini, 2002, 21).

³⁴ Per un quadro completo della situazione è interessante leggere l'introduzione al documento in Donald H. Elliot, *Critical Issues*, V. 1 of *The Plan for the City of New York*, New York City Planning Commission, New York, 1973, p. 4.

³⁵ Sindaco di New York dal 1966 al 1973.

³⁶ Per approfondimenti si rimanda a Sam Roberts, *City in Crisis*, in *American's mayor John V. Lindsay and the reinvention of the New York*, Columbia University Press, New York, 2010, pp. 10-25 e Steven R. Weisman, *City in Crisis II*, in S. Roberts, *American's mayor John V. Lindsay and the reinvention of the New York*, Columbia University Press, New York, 2010, pp. 192-215.

Assumendo quindi una prospettiva dalla/sulla strada si apre lo spettro della variabilità della vita urbana, si supera conseguentemente l'interesse per il puro oggetto architettonico statico e ci si concentra sullo *spazio antropizzato* (Stern, Fishman, Mellins, 1997) sulle relazioni, sulle occasioni urbane che si susseguono attorno e grazie al disegno dello spazio. Emerge, quindi, la dimensione evolutiva dei rapporti e il ruolo, che «[...] lo stesso spazio assume come sfondo a questa progressione nel tempo» (Latini, 2002, 25). Viene così ad avviarsi un processo di mutazione costante tra ritmi diversi e diverse intensità che si possono cogliere in presa diretta, attraverso un'osservazione *immersiva* che permette di registrare la natura dei rapporti, la molteplicità degli usi e le variabilità delle dinamiche sociali generate all'interno del tessuto urbano.

In particolare proprio a New York, per costruire il clima generale di ritrovato interesse per la vita in città (Stern, Fishman, Mellins, 1997, 23), sarà centrale il ruolo dirompente di Jane Jacobs nello scardinare i meccanismi che hanno disegnato e diretto la città fino ad allora e le analisi immersive di W. H. Whyte. Le loro posizioni consolidano l'importanza e il ruolo fondamentale del disegno dello spazio urbano nello strutturare la grana minuta della città, che costituisce il generatore di *vitalità* urbana.

Grazie alle scelte di Lindsay, il ruolo del progetto diventa centrale anche per l'agenda politica urbana. Si rafforza, infatti, la consapevolezza della responsabilità delle amministrazioni nel promuovere la qualità visibile dello spazio urbano e nell'innescare pratiche di recupero di questi spazi ripensati con il ruolo di catalizzatori e attivatori della vitalità urbana.

Le strategie innescate rivoluzionano l'approccio alla pianificazione urbana e concorrono a strutturare, anche normativamente, il nuovo sguardo sulla città. L'obiettivo è di *intensificare*, usare gli spazi esistenti come risorse da reimpiegare, come catalizzatori di nuove pratiche e usi mutevoli nel tempo. Questa visione strategica emerge nella mostra del 1967, *The New City: Architecture and Urban Renewal* al MoMa. I progetti presentati, quattro masterplan dedicati ognuno ad un tema specifico³⁷, rispondono alla città *della complessità* e rappresentano l'inizio di un cambio di paradigma e si sostituiscono, alla pratica consolidata dello *urban renewal*, strategie di riuso e recupero di risorse esistenti. È un processo che si innesta in modo trasversale: dalla grande scala dei masterplan fino alla micro scala delle abitazioni dove, nel 1967, con un progetto come *Instant Rehabilitation*³⁸, voluto dal *Department of Housing*, è possibile rigenerare istantaneamente (in 48 ore) le abitazioni abbandonate del Lower East Side. L'intervento contribuisce a chiarire il diverso ruolo assunto dal progetto quale promotore per innescare la trasformazione, in questo caso, degli spazi già esistenti. Il progetto in sé è costituito da un blocco servizi progettato per essere calato direttamente dal tetto dell'abitazione, che in questo modo, diventa dispositivo di *riabilitazione urbana* (Stern, Fishman, Mellins, 1997, 58).

³⁷ Le università coinvolte per la progettazione dei 4 masterplan sono la *Cornel University*, con a capo Colin Rowe and Thomas Schumacher, Jerry A. Wells e Alfred H. Koetter; *Columbia University* con componenti del team Jaquelin T. Robertson, Richard Weinstein, Giovanni Pasanella, Jonathan Barnett, Myles Weintraub; *Princeton University* con Peter D. Eisenman, Michael Graves e l'MIT con Stanford Anderson, Robert Goodman, Henry A. Millon. I quattro temi assegnati, rispettivamente sono: l'integrazione del verde urbano nella grid, l'housing, il waterfront, implementazione aree esistenti.

³⁸ Per approfondimenti sul progetto si rimanda a Stern, D. Fishman, J. Tilove, *New York 1960: architecture and urbanism between the Second World War and the Bicentennial*, Monacelli, New York, 1997, p. 81; Alexander Garvin, *Recycling New York*, in «Perspecta», vol. 16, 1980, pp. 73-85; e in Roberts Steven *Instant reabitation, Proves instant success*, in «The New York Times», 14 aprile 1967; *Out of slums "instant homes" in 48 hours*, in «LIFE», 12 Maggio 1967, p. 58.

L'immagine della città, il valore del *visibile*, la qualità dello spazio urbano quale costruzione della vitalità urbana, ovvero la *qualità della vita*, come ha affermato il critico Ada Louise Huxtable, sono tra i temi chiave del mandato di Lindsay. Il suo disegno strategico per risollevare la città dalla crisi ha come comune denominatore la proposizione di un nuovo *immaginario*: da *costruirsi* operativamente alleggerendo la macchina burocratica che aveva soffocato il sistema amministrativo dei venti anni precedenti; da *disegnare* attraverso una rivoluzione dell'agenda politica aprendo il tavolo esecutivo di gestione della città ad architetti famosi, critici dell'architettura e, da *narrare* attraverso un nuovo linguaggio espressivo adottato dalla filmografia. In questo modo vengono nuovamente calamitati verso New York gli interessi del mondo dei media a New York, grazie a potenti sgravi fiscali, inclusi nell'*Executive Order n. 10* del 1966 ed istituendo verso *New York City Mayor's Office of Film, Theatre and Broadcasting*, dando vita così una nuova industria dello spettacolo che sarà in grado di fornire i fondi necessari per risanamento della città.

Le innovative azioni definiscono un rapporto inedito, tra agenda politica e mondo dei media, che intrecciandosi andrà a produrre un nuovo immaginario sulla città degli anni '70, sia per lo spettatore che gli stessi newyorkesi³⁹. Questo processo, allo stesso tempo, avvia una rivoluzione del linguaggio adottato per redigere i documenti amministrativi; documenti che rimarcano il ruolo centrale della pubblica amministrazione, ma che ne affiancano una visione di città incentrata sul ridisegno dello spazio urbano, delle relazioni in esso incluse, ovvero sulla sua vitalità e sulla partecipazione del singolo cittadino⁴⁰.

L'individuo diventa il protagonista dell'agenda urbana, in accordo con il clima di quegli anni caratterizzati dalle grandi battaglie sociali per la conquista dell'uguaglianza dei diritti. I newyorkesi acquisiscono la consapevolezza del proprio potere, anche grazie al lavoro di Jane Jacobs e del sociologo Herbert Gans⁴¹, che richiamano l'attenzione al valore della comunità, del vicinato e alla salvaguardia del micro tessuto della città in opposizione ai processi avviati dall'amministrazione di Robert Moses⁴². Anche il singolo cittadino diventa quindi consapevole di poter influenzare le scelte dell'amministrazione, anche in tema di pianificazione urbana, sfruttando a proprio vantaggio il potere esponenziale di divulgazione dei mezzi di comunicazione⁴³. Si diffonde la consapevolezza che è insito nella stessa natura della città, cambiare, ma anche essere cambiata dalle stesse persone che la animano e la

³⁹ «The contention here is that these effects must be understood as they engage one another discursively - as a fluid and iterative exchange between the financial stability of New York and the media industry, the methods of conceptualizing urbanism evident in the policies of Lindsay's Planning Commission, and the subjective affect of the media spectator and the urban subject» Da McLain Clutter, *Imaginary Apparatus*, New York City and its Mediatep Representation, Park Books, Zurigo, 2015, p. 38.

⁴⁰ «This special task force was trained to reroute traffic, keep back onlookers, or persuade pedestrians to behave like believable new yorker in a street scene» Da *Movie Man like our town, It's Alive*, in «World Journal Tribute», 22 aprile 1967.

⁴¹ Herbert Gans, *The Urban Villages Groups and Class in the Life of American*, New York Free Press, New York, 1962.

⁴² Per un approfondimento sulla figura di Robert Moses si rimanda a Caro, Robert A., *The Power Broker: Robert Moses and the fall of New York*, Vintage book, New York, 1974; Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Viking Penguin, New York, 1988; Ballon, Hilary, *Robert Moses and the Modern City: The Transformation of New York*, Norton, New York, 2007.

⁴³ «The significance of the critic's statement is twofold. Individual members of the public could assume heightened influence in issues of the urban environment, and through media public activism could be made visible and effect popular opinion» McLain Clutter, *Imaginary Apparatus*, New York City and its Mediatep Representation, Park Books, Zurigo, 2015, pag. 46.

utilizzano «Cities have the capability of providing something for everybody, only because, and only when, they are created by everybody» (Jacobs, 1961, 34).

In questo scenario si inserisce il disegno di Lindsay che, in rottura rispetto ai programmi delle precedenti amministrazioni, cambia punto di vista nell'operare sulla città creando una visione *dalla strada* che diventa evidente con la pubblicazione di due report. Il primo *Let There Be Commitment* affidato al gruppo *The Study Group on New York Housing and Neighborhood Improvement*, presieduto da Edward J. Logue, evidenzia la necessità di riorganizzare il sistema delle amministrazioni comunali competenti in materia urbanistica. Il secondo, *The Threatened City: A Report on the Design of the City of New York*⁴⁴ viene pubblicato nel 1966 dalla *task force* voluta dallo stesso sindaco. Il report, incentrato sulla qualità dello spazio urbano⁴⁵, *fotografa* il progressivo deterioramento della scena urbana, ma allo stesso tempo suggerisce le strategie da implementare per il rinnovo di una visione estetica della città (Stern, 1995). Il documento viene costruito adottando un linguaggio inedito per l'amministrazione, *cinematografico*, che fa emergere una visione della città che alimenta l'immaginario e l'iconografia stessa di New York⁴⁶. I diversi temi sono trattati adottando un registro narrativo che si traduce in un racconto visivo. Il punto di vista scelto è quello dell'*approdo* alla città con uno sguardo da *podisti* (de Certeau, 1991) che accompagna il lettore attraverso una passeggiata urbana che mette in luce gli usi e le relazioni tra individuo e gli spazi, dalla casa, alla strada, rivelando la variabilità dei singoli quartieri. Il documento rivoluziona non solo il punto di vista sulla città, ma anche l'impianto amministrativo.

Seguendo le indicazioni avanzate nel report vengono istituiti nel 1967 l'*Urban design Council*⁴⁷ e l'*Urban design Group*⁴⁸. Il compito affidato al gruppo di professionisti⁴⁹ con a capo J. Robertson, già membro della *task force*, è di diventare una fucina per proporre soluzioni innovative e nuovi regolamenti che trasformino New York nella "*city of grace and beauty*".

⁴⁴ Il gruppo, composto da dodici professionisti con a capo William S. Paley – presidente della CBS - include figure come Philip Johnson, I.M. Pei, Robert A.M. Stern, Jaquelin Robertson e l'editore della rivista *Architecture Forum*, Walter McQuadell report è suddiviso in 4 sezioni: la prima *The Troubles*, mette a fuoco i problemi della città, il secondo *Opportunities* evidenzia le opportunità di cambiamento, *Towards a Method* indaga il potenziale di una nuova struttura dei regolamenti per operare sulla città, ed infine *Proposal* che suggerisce cambiamenti nell'agenda politica urbana.

⁴⁵ «The subject is quality, the quality of living in the sometimes overpowering environment of the world's greatest city. Design is not a small enterprise in New York City today, nor should it be considered narrowly as merely a matter of aesthetics, a frail word. In our increasingly crowded man-shaped urban world, aesthetics must now include not only the marble statue in the garden but the house, the street, the neighborhood, and the city as a cumulative expression of its residents. [...] Design devices are many, ranging from giant skyscrapers down to pebbles. [...] The spaces between buildings, as well as the buildings, are shaped by design - or should be» in Introduzione al report *The Threatened City: A Report on the Design of the City of New York*, pp. 3-5; P. C. Johnson, I. M. Pei, J. Robertson, Robert A.M. Stern, *Report on City's Design*, in «The New York Times», 17 November 1967, p. 36.

⁴⁶ «New York emits; the nation receives. [...] No other place should take a broader approach to its overall design than New York, the most complicated city; for nowhere else can things happen so fast, simply because the energy of this city is incomparable». Ivi. pp. 5-19.

⁴⁷ Il primo presidente fu W. S. Paley con I.M. Pei and Philip Johnson.

⁴⁸ Per approfondimenti vedere J. Barnett, *Urban Design as Public Policy. Practical methods for improving cities*, Architectural record, New York, 1974.

⁴⁹ L'*Urban Design Group*, formato nella primavera del 1967, è composto in una prima fase da 4 architetti: J. Robertson, J. Barnett, R. Weinstein e M. Weintraub a cui si aggiungono Cooper, M. Dobbins più altri professionisti.

Proseguendo le strategie prospettate dalla *task force*, ed inserendosi nel più ampio dibattito urbano contemporaneo, il gruppo rimarca l'importanza di adottare una visione della città da dentro «[...] unico strumento per comprendere chiaramente le relazioni tra abitante e lo spazio circostante»⁵⁰ (Lynch, 1960, 4). L'azione del gruppo, impostato su un approccio innovativo volto ad individuare azioni specifiche da adottare per specifici ambiti, diventa punto di riferimento per le politiche urbane e laboratorio di sperimentazione per progetti all'interno del tessuto consolidato - tutela degli edifici storici, recupero delle periferie e delle zone di espansione - nonché per la messa a punto di nuovi strumenti urbanistici e per la gestione dei rapporti con l'imprenditoria privata. Di questo periodo si conserva l'eredità di progettare la città attraverso la collaborazione dei privati, dei progettisti, dei cittadini e considerare lo spazio urbano terreno di incontro tra politica e architettura e generatore di rapporti sociali, come ricordano le parole di Barnett: «Designing cities without designing buildings»⁵¹.

Questo panorama operativo viene consolidato dal *Plan for New York City* redatto dalla *The City Planning Commission* nel 1969 sotto la direzione di Donald H. Elliott, presidente dal 1966.

Il piano si articola in sei volumi, uno per ogni *boroughs* ai quali si aggiunge il volume introduttivo *Critical Issues* che presenta in apertura una densa sequenza di fotografie, una varietà di scene che vanno dalla grande scala agli scorci di intimità o di interazione tra le persone. I volumi sono strutturati complessivamente come una esperienza immersiva nella città e si presentano come un piano anticonvenzionale⁵².

L'incipit del piano rivela lo spirito *ottimisticamente pragmatico* dell'amministrazione di Lindsay, nonostante lo sfondo sia una NY in crisi⁵³ «We are, in sum, optimistic. But we are also New Yorkers. We cannot see Utopia»⁵⁴ ed allo stesso tempo rimarca l'importanza di superare una pianificazione top-down.

Le soluzioni proposte, immaginari sospesi⁵⁵ e scenari innovativi, come il recupero del waterfront e la conversione delle sopraelevate, si fondano sul nuovo punto di vista - *tra la gente* - e su un nuovo linguaggio di comunicazione del piano che emerge evidente dall'apparato iconografico scelto per accompagnare i testi, le fotografie di Andreas Feininger, Helen Levitt e Charles Harbutt⁵⁶, che sottolineano l'importanza di adottare un punto di vista individuale. Il fulcro delle proposte è incentrato sulla qualità dello spazio

⁵⁰ Kevin Lynch, *The Image of the city*, Cambridge MIT press, 1960, p. 4.

⁵¹ Jonathan Barnett, *Urban Design as Public Policy*, New York, Architectural Record, 1974, p.29.

Per comprenderne l'influenza che Urban design ha avuto in USA si rimanda a Paul Spreiregen, *Urban Design: the architecture of towns and cities*, McGraw-Hill, New York, 1965.

⁵² «The Plan is not a conventional master plan. It is not for one thing, primarily a physical plan (in *Critical Issue*), prima parte del *The Threatened City: A Report on the Design of the City of New York* p. 1; «The product was meant to be a new kind of citizen. The plan is a complexly interwoven combination of text, graphics and, most prominently, images» (McLain, p. 58). Per lo stesso motivo raccoglierà anche molte critiche come quelle di Beverly Moss Spatt che paragona il piano a letter for Santa Claus. McLain, Op. cit. p.58.

⁵³ «It is obvious enough that there is a great deal wrong. The air is polluted. The street are dirty and chocked with traffic. The subways are jammed. The waters of the rivers and bays are fouled. There is a severe shortage of housing. The municipal plan is long past its prime» in *Critical Issues, The Plan for the City of New York, New York City Planning Commission*, New York, 1973, vol. I, p. 4.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ «In each photograph the city is something to be augured» McLain, Op. cit. p. 60.

⁵⁶ Fotografo della Magnum ingaggiato a seguito delle mostre *The Multi-level picture Story* e *The Responsive Eye*.

come generatore dell'esperienza urbana, sia visiva che di partecipazione attiva dell'individuo «Who owns the Plan for New York City? You do» che fonda il substrato dell'intensità come essenza stessa della città «But concentration is the genius of the City, its reason for being, the source of its vitality and its excitement [...] is the impetus of everything that makes a city jump and hum with life. [...] Dynamism is the ancient rhythms of the city. The city is an intricately intertwined ecology of matter, systems and citizen and it is through the citizen that planning might find in effecting the city's process»⁵⁷.

Dall'immagine della città immobile e impotente (de Certeau, 1999) emerge la città intensa, la città delle interazioni tra individui⁵⁸ ininterrottamente attivate, sovrapposte, composte e ricomposte.

Lo stesso apparato iconografico che l'accompagna diventa un catalogo, una *multi-level picture story* (McLain, 2015, 70) attraverso il quale decifrare i diversi tipi di interazione tra spazio e tempo. Il singolo scatto congela l'istante *dinamico* e diventa a *neat slice of time*⁵⁹. Ogni immagine è quindi il supporto attraverso il quale narrare e raccontare l'intensità, la temporalità reale della città. Innovativa è anche la strategia di presentare il piano attraverso un film documentario dal titolo *What is the city but the People?* per rendere la sua diffusione più ampia e comprensibile possibile⁶⁰. Con il video si usa il potere evocativo dell'immagine come mezzo per rivelare le interazioni quotidiane della città e per rafforzare anche l'immaginario della New York anni '70, una città che presenta tasselli vuoti raccontati come *sublimi spazialità* e cumuli di macerie, fronti dei negozi svuotati come un corollario di sfide dalle texture differenti.

4.3 | Una nuova narrazione

Il diverso approccio immersivo alla lettura della città definisce un periodo di profonda sperimentazione del racconto urbano, che supera la sua rappresentazione convenzionale. Emerge così l'importanza dell'osservazione diretta che conduce a concepire la città come un complesso sistema sociale dinamico. La dimensione sociale, spaziale ed economica si intrecciano e non possono più essere considerate come variabili indipendenti. Da questo radicale cambio di prospettiva originano usi innovativi della fotografia: collage, installazioni, murales fotografici e riprese dalla strada, grazie alle telecamere portatili di nuova generazione. L'inquadratura *scende sulla strada*. Le immagini diventano documenti in grado di far emergere il degrado, i conflitti urbani, ma anche l'energia insita nei diversi quartieri della città: scatti pensati come interventi istantanei sul tessuto urbano.

⁵⁷ Ivi., p.5.

⁵⁸ Il primo punto è accompagnato dalla citazione di W. Shakespeare "What is the city but the people?", Ibid.

⁵⁹ Susan Sontag, *On Photography*, Farrar Straus and Giroux, New York, 1977, p. 17.

⁶⁰ Un film documento che fu realizzato coinvolgendo W. S. Palley (CEO della CBS television), Dr. E. Land (presidente della Polaroid) Luis Eilers presidente della Kodak, Peter S. Richard, responsabile della comunicazione e divulgazione del video, William H. Whyte consulente al piano e Charles Harbutt già collaboratore al piano a cui viene chiesto di collaborare anche al video mentre sta lavorando con Michael Lavitas al libro *American In Crisis*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1969. Libro che documenta la crisi di NY di quegli anni secondo diversi temi e con diverse prospettive. Da McLain Clutter, *Imaginary Apparatus, New York City and and its Mediatep Representation*, Park Books, Zurigo, 2015, p. 47.

L'immagine diventa un supporto per documentare i diversi spaccati della città, far emergere le sue storie intrecciate nei suoi spazi⁶¹. I fotogrammi infatti, contribuiscono a cambiare la percezione dello spazio urbano, a rivelarne i problemi ma anche la vita dello spazio *tra*, dei suoi usi e della sua costante ridefinizione.

Questo linguaggio visivo influenza e fa emergere nuovi modelli di pianificazione che rimettono al centro l'importanza della diversità, sostenendo quindi le qualità distintive dei singoli quartieri come il testo *The man in the street* di Shadrach Woods e il report fotografico *Open Space in the Inner City* di Arthur Tress del 1971, una raccolta di immagini che fanno emergere la vitalità e le potenzialità d'uso imprevedute dei tasselli abbandonati di New York⁶², anche di piccole dimensioni - i *vest-pocket*. Un esempio di riattivazione di questi spazi è il progetto di Paul Friedberg per i Leffert Place in Quincy Street del 1966 che ne prevede la riconversione a parco gioco realizzato con gli stessi materiali di scarto trovati sul posto⁶³ e con la partecipazione diretta dei cittadini alla progettazione e alla sua definizione spaziale. Il progetto segue la stessa strategia dei *Playground* di Aldo Van Eyck e si inserisce nella più ampia strategia adottata per il recupero di questi tasselli residuali, secondo la convinzione che *small is beautiful*.

Emerge così una città nella città, visibile solo immergendosi in essa e potendo così leggere gli episodi incastonati nella sua grana fine (Jacobs, 1961), spingendo l'osservazione oltre gli involucri e superando la comprensione della città attraverso mappe e indici. L'immagine diventa il tramite per strutturare l'osservazione immersiva della città e da essa emerge la città così come è, con la sua vitalità, ovvero con «[...] la meravigliosa capacità innata di conoscere, comunicare, inventare e provvedere ciò che occorre per far fronte alle proprie difficoltà» (Jacobs, 1961, 419). Cambia quindi il contesto intellettuale e il modo di pensare la città e gli strumenti di analisi e di restituzione ovvero di comprensione della città stessa volta a migliorare la leggibilità visiva dello spazio (Lynch, 1960). L'immagine è lo strumento per leggere un contesto in continuo mutamento, diventa il mezzo di lettura sistematica della città e dei suoi episodi. Con le immagini gli artisti sfondano la *quarta parete* e documentano attivamente la *città nella città*. Gli scatti di Bruce Davinson nella *Subway* di NY, progetto del 1978, offrono uno spaccato sul mondo sotterraneo della metropolitana, così come i suoi scatti nell'East Harlem raccontano la vita negli spazi interstiziali del quartiere. Il progetto *City Silver* di Gordon Matta-Clark del 1976 fornisce un

⁶¹ Come in Harlem Stirs, reportage del 1966, un racconto visivo sull'interno del quartiere o negli scatti di Helen Levitt, John O. Killens, Fred Halstead, foto di Anthony Aviles e Don Charles, *Harlem stirs*, Marzani & Munsell, New York, 1966.

⁶² L'obiettivo del report è individuare e documentare gli spazi urbani dismessi, spazi potenzialmente trasformabili da restituire alla collettività. I suoi scatti rivelano la vitalità nascosta di questi spazi (ad esempio i pontili utilizzati come piattaforme per i bagnanti) evidenziando così il loro potenziale d'uso. Nel 1971 grazie al finanziamento della NYCSCA, il report è stato distribuito anche nelle scuole, nelle biblioteche o organizzazioni pubbliche private per stimolare la discussione e la coscienza comune sulla necessità di operare sulla città.

Un progetto che ha posto l'attenzione sulla qualità degli spazi della città in quel periodo di crisi e l'urgenza di definire strategie di recupero. Il progetto si inserisce nel filone di report fotografici di quegli anni come *A Citizens' survey of Available Land* finanziato dal *Metropolitan Council on Housing* del 1965, un censimento dei tasselli vacanti, anche minimi come i "vest-pocket" lotti abbandonati e in degrado ma allo stesso tempo tasselli esistenti da riattivare attraverso minimi interventi.

⁶³ Per approfondimenti si rinvia a Maria Mogilevich, *Landscape and participation in 1960s New York*, in *Use Matters An Alternative History of Architecture*, Kenny Cupers, Routledge, New York, 2013, pp. 209-222

senso completamente diverso di movimento o di viaggio nel paesaggio urbano attraverso immagini istantanee, provvisorie, che sembrano susseguirsi rapidamente come fessure, tagli, fotogrammi sulla città. Così come le fotografie di Helen Levitt che immortalano le strade di New York come spazi saturi di vitalità. Gli scatti diventano la trasposizione fotografica della descrizione della città di Lewis Mumford «[...] a theater of social action, and an aesthetic symbol of collective unity. The city fosters art and is art. The city creates the theater and is theater»⁶⁴. Attraverso l'immagine emerge la complessità, ma anche l'indeterminatezza e la fugacità degli eventi ritratti, e si pone al centro l'esperienza pratica come mezzo di consapevolezza della realtà.

4.5 | La città come laboratorio

Lo stesso periodo che abbraccia i *go-go sixites* e i primi anni settanta determina quindi, non solo un cambio di approccio alla lettura della città da parte dell'amministrazione, a favore di una maggior comprensione delle pratiche inclusive e del recupero degli spazi, ma diventa, per gli artisti, sia la scena da documentare che il supporto sul quale operare.

Gli spazi, le superfici sono le strutture – *i telai* - sulle quali gli artisti ridefiniscono forme e funzioni, rivelando usi impensati dello spazio urbano esistente. Un movimento artistico a scala urbana, che attua questa riconfigurazione attraverso *alternative project o performance site specific* in spazi esistenti che fungono da catalizzatori della sovversione, diventando essi stessi *alternative spaces*, definizione che connota in modo più ampio il movimento culturale newyorkese di quegli anni. Sono azioni che ridefiniscono l'idea di luogo come spazio vivente piuttosto che vissuto, le *performance art*, così come l'architettura stessa sono azioni dinamiche definite in modo preciso per il fatto di rappresentare un processo⁶⁵. In secondo luogo, la città diventa un graduale dipanarsi di spazi e tempi che si muovono a velocità diverse e in misura differente. «L'architettura, come afferma Benjamin, diventa *appropriazione tattile* anche attraverso le pratiche, è costantemente trasformata dall'uso, i cui confini vengono rinegoziati dalle abitudini» (Amin, Thrift, 2006, 77).

Alla fine degli anni '60 e nei primi anni '70 l'emergere degli spazi alternativi definisce una diversa narrazione della crisi urbana. In quegli anni New York è già da tempo consacrata come capitale artistica mondiale, ma l'emergere degli *alternative spaces*⁶⁶ segna un cambio nel panorama, si scardina quel processo che ha portato la città a diventare la capitale mondiale delle convenzionali gallerie d'arte. L'arte assume un altro ruolo e la città in crisi diventa un unico *atelier*, un terreno di sperimentazioni.

⁶⁴ In Lewis Mumford, *What is a City?* in *The City Reader*, a cura di Richard T. LeGates and Frederic Stout, London, Routledge, 2011, pp. 91-95.

⁶⁵ Oldenburg, in Ault, Julie, Social Text Collective, e Drawing Center, a c. di. *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*. University of Minnesota Press, New York, Minneapolis, 2002, p. 51.

⁶⁶ Il termine *alternative spaces* è stato coniato da Brian O' Doherty, un artista concettuale. Nei primi anni 1970, O' Doherty era a capo del programma *Visual Arts* presso il *National Endowment for the Arts*. La NEA, creata nel 1965 dal presidente Lyndon Baines Johnson, era un'agenzia federale con l'obiettivo di rafforzare il mercato culturale e promuovere la cultura americana all'esterno. Per approfondimenti si rimanda a Binkiewicz, Donna M., *Federalizing the muse United States arts policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004.

Apple, curatore della mostra *Alternative spaces*⁶⁷ dirà che «[...] the “desire to break out of the frame” to extend the boundaries and definitions of what was considered art, and to inevitably alter the established structure of the art world itself. Galleries and museums could not and did not recognize and accommodate this kind of work»⁶⁸.

La città si riscopre complessivamente un laboratorio artistico a cielo aperto. Le sue superfici sono supporti e scenografie per *performance* che ridefiniscono, stravolgono, sovvertono, la sua percezione e l'uso dei suoi componenti. Le facciate e i tetti superano la sola funzione di dispositivi architettonici di separazione, tra interno-esterno e diventano supporti per *performance* che inaspettatamente sovvertono e intensificano il loro uso. Sono qui da ricordare le camminate urbane verticali e gli attraversamenti in quota di Trisha Brown⁶⁹ e Joseph Schlicher⁷⁰. La città diventa un territorio da attraversare, da scoprire attraverso un punto di vista immersivo, in *presa diretta*, unico mezzo con il quale poter assistere e registrare l'intensità e la variabilità degli usi e delle pratiche che in essa si susseguono nel tempo.

L'esperienza urbana amplificata diventa il denominatore comune delle opere del periodo. Nel 1976 il gruppo *Fluxus* organizza i *Free Flux-Tour* con visite collettive ai luoghi nascosti di SoHo, mentre pochi anni dopo, nel 1969, Vito Acconci in *Following Piece* elabora dei pedinamenti urbani pensati allo scopo di analizzare i percorsi, i comportamenti, l'influenza reciproca delle persone e tra le persone nello spazio urbano, come esse agiscono nello spazio e nel tempo fino a quando non valicano nuovamente il confine tra spazio pubblico e privato. Sono progetti che si inseriscono ed esemplificano la rivoluzione artistica della fine degli anni '60 che, come anticipato, ha posto come obiettivo portare l'arte fuori dalle gallerie, per confrontarsi con la strada, con la città stessa. Le questioni urbane, lo spazio, il tempo e le relazioni tra i diversi soggetti e gli stessi spazi vacanti diventano la materia prima delle opere.

Seguendo il clima di quegli anni, gli spazi esistenti diventano incubatori di idee e di risorse da rimpiangere, catalizzatori per nuovi usi. A questo punto lo sguardo posto sulla città cambia: complessivamente si sceglie di lavorare sulla sua porosità, individuando in essa possibilità, strategie di intensificazione dell'uso.

Gli artisti, in attuazione delle politiche di Lindsay, attivano il recupero autonomo degli spazi vacanti e trasformano gli edifici resi vuoti dalla crisi *warehouse*, *loft building*, in teatri, librerie in atelier, spazi per *performance* temporanee o *site-specific*, sedi per gallerie alternative, liberamente fruibili e gestite dagli stessi artisti, riuniti in collettivi indipendenti basati sul motto *do it yourself* (Zukin, 1982).

Tra questi è da citare l'*Institute for Art and Urban Resources*⁷¹, fondato da Alanna Heiss nel 1971, sorto a seguito delle sue esperienze di riuso degli spazi industriali dismessi a Londra.

⁶⁷ Nel 1979 Jacki Apple, fondatore nel 1976 del centro culturale indipendente *Martha Wilson Franklin Furnace*, a 112 di Franklin Street in Tribeca, ha organizzato la prima mostra dedicata agli *Alternative Spaces*.

Alternatives in Retrospect: An Historical Overview, 1969-1975, in mostra al New Museum di New York.

⁶⁸ Lauren Rosati and Mary Anne Staniszewski, *Alternative Histories, New York Art Spaces, 1960-2010*, MIT, Cambridge, 2012, p. 20.

⁶⁹ *Walking on the wall*, 1971 al Whitney Museum of American Art, NY 2 ottobre e *Roof Piece*, Performance at 420 West Broadway to 35 White Street, New York.

⁷⁰ Man walking down the side of a building del 1970 in 80 Wooster Street, New York 18 aprile 1970

⁷¹ «At the same time, I had put together a non profit foundation, which I called the Institute for Art and Urban Resources. We knew we were going to get in trouble with the police department and the fire department. We knew we were going to get tickets. And the more complicated the name was, the

L'obiettivo della fondatrice è rilevare il potenziale insito negli edifici abbandonati di New York, ripensando ad esso come ad una rete di spazi alternativi a disposizione degli artisti. Nasce qui la figura dell'*urban curatorship* in grado di avviare processi di riattivazione degli spazi disponibili attraverso pratiche artistiche.

«I was trying to develop temporary sites for art, which would enable people to use lots and lots of different spaces for exhibitions, and use the resources of the city, which were really great because it was the 1970s»⁷².

La strategia adottata dall'IAUR è ottenere dalla *City of New York* l'accesso agli edifici abbandonati o inutilizzati per convertirli a spazi per l'arte, atelier per *performance* temporanee, dimostrando concretamente il potenziale delle pratiche *bottom-up* nel rimpiegare, in modo inaspettato, le risorse disponibili.

«By allowing its artistic community involvement in urban landscape, disused and abandoned areas can be meaningful space»⁷³.

Il primo pionieristico progetto, *Under the Brooklyn Bridge*⁷⁴ nel 1971, organizzato da Heiss con Gordon Matta-Clark⁷⁵, segna una svolta nei processi di riattivazione degli spazi urbani. Gli spazi abbandonati, i *residui urbani*, che delimitano la zona del ponte, usati come discarica e rifugio per senza tetto, vengono riconvertiti in sedi per performance e opere *site specific*, calamitando così l'attenzione dei newyorkesi e dei media su aree considerate vuoti urbani⁷⁶.

Questa esperienza da avvio alle riattivazioni sotto l'organizzazione dell'*Institute for Art and Urban Resources*, che riguarderà altri undici edifici tra cui la torre posta all'ultimo piano di un edificio abbandonato in Lower East Side a Manhattan che, nel 1972, si trasformerà nella *Clocktower Gallery*, uno spazio laboratorio sperimentale diventato icona per mostre, installazioni e performance art⁷⁷; e sei edifici semi abbandonati in Reade Street che nel 1974 saranno convertiti nell'*Idea of Warehouse*, il primo progetto artistico alternativo a New York destinato alla produzione e alla presentazione di performance artistiche e

better off we were. No one could remember Institute for Art and Urban Resources. It was almost an impossible name. So I had an office at 17 John Street downtown, and to get to the office you had to come up to the roof and walk across it. And on the roof, there was this perfect little house» Da Jane Dickson, interview with the author, September 15, 2002, New York in Alternative Histories, p. 33

⁷² Così Alanna Heiss racconta il suo progetto in Ivi., p. 63.

⁷³ Dall'archivio del MoMa – Museum of Modern Art Archives, PS1, 2202 – I.A.22- Annotazione da *The Brooklyn Bridge Event*, New York, New York, May 24, 1971.

⁷⁴ Performance del 1971 a cui presero parte oltre a Gordon Matta Clark anche Carl Andre, Sol LeWitt, Keith Sonnier, Jene Highstein, Sol Lewitt, Richard Nonas e Dennis Oppenheim. Da Archivio MoMa – MoMa PS1 – I.A.22.

⁷⁵ Architetto, artista e fondatore della 112 Green Street, la prima galleria indipendente per artisti aperta a SoHo.

⁷⁶ «That was the Brooklyn Bridge, for which I got thousands of permits. In those days, I worked with New York City's film department because it was well organized. I would say I was making a film which wasn't a complete lie, because we always recorded the events on video and name all the artists as extras, and I'd get a permit! That was one of the five best ideas of my life». Intervista ad Alanna Heiss, Ivi., p. 63.

⁷⁷ Esposero in questa sede artisti come Gordon Matta-Clark, Lynda Benglis, Max Neuhaus, Dennis Oppenheim, Richard Artschwager, Pat Steir, Vito Acconci, Michelangelo Pistoletto, Charlotte Moorman, Laurie Anderson, e Marina Abramović.

musicali⁷⁸; la prima sede espositiva dell'IAUR⁷⁹, il 10th Bleecker Street e *The Coney Island Fabbrica*.

Il 7 Agosto del 1972 l'*Institute of Art and Urban Resources* viene riconosciuto come società indipendente dalla *Municipal Arts Society* e ad Alanna Heiss, nominata direttore, viene affidata la trasformazione di altri locali, questa volta di proprietà della municipalità, principalmente localizzati nel Lower East Side a Manhattan, mettendo così a disposizione degli artisti ulteriori edifici.

Questo processo porta alla conseguente occupazione di spazi dichiaratamente concepiti per altre attività, come l'occupazione nel 1974 dei locali posti al secondo piano dell'attiva stazione della polizia al 80th Precinct Building in Washington Avenue a Brooklyn, ma rileva, allo stesso tempo, il potenziale delle pratiche di trasformazione ed intensificazione d'uso dello spazio che creano anche insolite commistioni di funzioni. Una sorprendente e inaspettata simbiosi, tra usi differenti che diventa la missione dello IAUR.

Il 1976 segna un passaggio fondamentale per il gruppo e per la pratica del riuso degli spazi urbani.

Sempre da A. Heiss viene fondato il più ambizioso degli spazi alternativi, il *PS1, Contemporary Art Center*⁸⁰ a Long Island City nel Queens⁸¹. Il progetto trasforma nuovamente la *Clock Tower* in sede per una nuova impreveduta funzione: residenza per artisti. Il gruppo, seguendo il programma pionieristico dell'IAUR e, in accordo con la municipalità, individua in una scuola abbandonata di inizio Novecento che sta per essere demolita, la nuova sede di sperimentazione artistica della città. Il contenitore e tutti i suoi spazi si trasformano in opere esposte secondo l'approccio sperimentale al riuso dello spazio urbano concepito da Alanna Heiss⁸², ovvero una piattaforma per imprevedute *performance* e opere *site specific* che amplificano l'esperienza urbana. Questo approccio al concetto di riuso ed riattivazione totale di un edificio è influenzato dalle sperimentazioni elaborate nella contemporanea galleria *112 Greene Street* di *Gordon Matta-Clark* che prevedono inclusione totale delle strutture architettoniche nell'opera artistica.

⁷⁸ «[...] Idea Warehouse was a series of six buildings on Reade Street. So it was my first center for performance art. The last show, or the next to last show, was called Ideas at the Idea Warehouse, which lasted for exactly one year» Ibid.

⁷⁹ «So one of my first buildings was 10 Bleecker Street, across from CBGB's. 10 Bleecker Street was a building that was burned out on the first two floors. It had no water, no electricity, and was not occupied. But this was a good space for many reasons. First, it was a ground floor space. Second, it had no glass in the windows so you could see right in. And third, it was covered in black soot from the fire so it was the opposite of a clean, white space. So I did a show there: "seven sculptors, 10,000 Square Feet." It was an important show. We actually got to use three of the other floors. The owner said that as long as we returned it to him we could have them for temporary use. But they were too high up, so I just decided to turn them into studios instead of exhibition space. » Ibid.

⁸⁰ PS1 acronimo di *Project Studios 1*

⁸¹ Il posto fu offerto in concessione dalla municipalità e fu scelto tra i posti che ogni quartiere aveva proposto: *Fort Apache* nel Bronx, un edificio abbandonato nel *Brooklyn Navy Yard* per Brooklyn, *Sailor Snug Harbor* per Staten Island e il *PS1* per il Queens. L'edificio era abbandonato da tempo e stava per essere demolito. Come ricorda Heiss: «It was going to be torn down into a parking lot. Of course it had no roof, no electricity, no plumbing, no heat, but that was normal». Ivi., p. 65.

⁸² «Alanna is probably the most important single figure in that effluence of another kind of art-making or art- doing in New York in the seventies—not only the art itself but also the way the art existed in the city». Dichiarazione dello scultore Richard Nonas, uno degli artisti che parteciparono alla prima mostra del PS1, *Rooms*, del 1976. In Andrew M. Goldstein, *The Principal of P.S.1: Can Alanna Heiss's vision for her museum outlast her?*, in «New York Magazine», 2 maggio 2008 e in Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965-1985*, University of Minesota, New York, 2002, p.33.

Il 9 giugno dello stesso anno apre *Rooms*⁸³, una mostra che sarà definita «Apotheosis of the crummy space»⁸⁴. I settantotto artisti che vi partecipano creano le loro opere *site-specific* direttamente sul posto, seguendo le caratteristiche degli spazi dell'edificio. «It was a chance to really challenge museum activity in a space that wasn't acting as a museum. It was an anti-museum»⁸⁵.

Gli artisti intervengono sullo spazio e sui suoi componenti: pareti, soffitti, solai, tetti ecc. e in tutti gli ambienti della scuola: aule, corridoi, bagni, soffitte e seminterrato includendo anche il parcheggio antistante come spazio espositivo, così come le vie attorno all'edificio, ridefinendo in modo inaspettato l'uso e le funzioni programmate dei suoi spazi e del suo intorno.

L'edificio «[...] can be "amended" subtly by small additions that comment on its nature and adapt their posture to its own; it can serve as a medium, directly or indirectly, also as subject.»⁸⁶

Tra le opere esposte sono da ricordare il progetto di Richard Serra, posizionato sul tetto e gli interventi di *Gordon Matta-Clark*, una demolizione verticale, *un carotaggio*, tra il primo e il terzo piano che trasforma lo spazio interno in un'enorme scultura dinamica in negativo⁸⁷ e l'opera di Alan Saret, un foro circolare sul muro del terzo piano che mette in connessione attraverso la luce *calibrata* lo spazio interno con l'esterno⁸⁸. La mostra *Rooms* rivela il potenziale delle pratiche informali nell'intensificare e portare alla luce usi *invisibili* presenti in uno spazio.

La città diventa supporto per l'arte e lo spazio di risulta la maggiore risorsa disponibile.

Il processo artistico di recupero urbano connota questi anni come anni di sperimentazione e rivoluzione spaziale. Una rivoluzione iniziata alla fine degli anni '60, in particolare a SoHo dove comunità di artisti iniziano a colonizzare i *lofts* abbandonati e a convertire questi spazi in atelier e gallerie, trasformando così radicalmente la natura del Lower East Side. Il processo trova la sua chiave di diffusione proprio nelle caratteristiche spaziali dei *lofts*: generosi interpiani, ampie luci tra i pilastri della struttura e quasi nessuna ripartizione interna permettono di trasformare questi spazi in vere e proprie *piattaforme* per usi multipli nel tempo racchiusi all'interno dello stesso perimetro⁸⁹. Rapidamente anche il quartiere di SoHo muta identità: da area industriale per la manifattura leggera a quartiere colonizzato da artisti⁹⁰.

⁸³ Mostra si tenne dal 9 al 26 giugno

⁸⁴ Definizione coniata sull'articolo apparso in *Art Forum* nel 1976, in occasione della prima mostra del PS1 *Rooms*.

⁸⁵ Alanna Heiss, in Lauren Rosati and Mary Anne Staniszewski, *Alternative Histories, New York Art Spaces, 1960-2010*, MIT, Cambridge, 2012, p. 22.

⁸⁶ Definizione del critico Nancy Foote in «Artforum», Ottobre 1976, p. 45.

⁸⁷ «[...] attraverso lo spazio negativo esiste un vuoto che permette ai componenti di essere visti in modo mobile, in modo dinamico» Da E.Hocquard, Taches Blanches, *Gordon Matta-Clark*, Rmn Editions, Marseille 1993, p. 314

⁸⁸ Opera ancora presente al museo.

⁸⁹ Per approfondire le caratteristiche costruttive dei loft building si rimanda a *A Walking Tour of Cast Iron Architecture in SoHo*, a cura di Margot Gayle, Robin Lynn, Friends of Cast Iron Architecture, New York, 1983.

⁹⁰ Per approfondimenti si rimanda ai seguenti testi: Richard Kostelanetz, *Soho: The Rise and Fall of an Artists' Colony*. Routledge, New York, 2003; Charles R. Simpson, *SoHo, the Artist in the City*, University of Chicago Press, Chicago, 1981; Alexandra Anderson-Spivy, Archer B. J., *Anderson & Archer's SoHo: The Essential Guide to Art and Life in Lower Manhattan*, Simon and Schuster, New York, 1979; Sharon Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, N.J.: Rutgers University Press, New Brunswick, 1989,

All'interno dei loft trovano la sede ideale laboratori sperimentali liberamente accessibili, come il 98 *Greene Street*, fondato da Holly e Horace Solomon nel 1969, un laboratorio di sperimentazione artistica presto considerato punto di ritrovo per artisti come Andy Warhol, Jasper Johns, Matta-Clark, Bill Beckley, Stephen Shore e Dan Graham⁹¹ e la vicina galleria 112 *Greene Street*, fondata nel 1970 da Matta-Clark insieme a Jeffrey Lew e Alan Saret al piano terra di un ex fabbrica di stracci abbandonata, proprietà di Lew. La galleria, con vetrina e accesso sulla strada, diventa presto un altro luogo di riferimento per la comunità di artisti del quartiere e sede per progetti sperimentali, performance e installazioni d'arte concettuale in un luogo aperto a tutti, a tutte le ore del giorno⁹².

L'ampio loft, scandito solo da una fila di colonne in ghisa bianche e le finiture grezze, invita ad utilizzare tutte le superfici come supporti tridimensionali, da contaminare liberamente, con tagli, sezioni sulle pareti e sul pavimento, scavi, che scardinano e sovvertono la ripartizione degli ambienti. Lo spazio stesso viene manipolato e incluso nell'opera: non è una mera cornice ma un contesto vivo in grado di trasformarsi, *vivere*, con la stessa vita dei lavori che contiene. Brian O'Doherty, critico d'arte, chiarisce bene questo passaggio: lo spazio diventa «context as content»⁹³, si supera così la sola esposizione dell'oggetto in autonomia rispetto al sito che invece include l'opera stessa e si trasforma con essa.

«It is important to note that although there were many reasons for protest in 1970, the real focus was on the work itself. [...] There was also a keen interest in revitalizing the dead, abandoned spaces around the city and in using the cast-off materials of light industry in the neighborhood. The results were often undefinable and unsaleable»⁹⁴.

Spazio e tempo si fondono e la transitorietà dell'opera è sinonimo di alternativa spaziale. «Gallery exhibited environments almost invariably tend to be untouchable, static display pieces in conformity with the gallery tradition. [...] the only fruitful direction to take is toward those areas of the everyday which are less abstract, less boxlike, such as the out of doors, a street crossing, a machine factory or the seaside. The forms and themes already present in these [ndr. spaces] can indicate the idea of the art work and generate not only its outcome but a give-and-take between the artist and the physical world»⁹⁵.

Le idee esplorate dagli artisti in quel periodo sono vere investigazioni volte a dimostrare la potenzialità d'uso dello spazio architettonico ed urbano. Sono sperimentazioni sviluppate per riattivare gli spazi in abbandono, ovvero la scenografia della decadenza urbana di quel periodo nel quale New York era prossima al fallimento. Gli artisti acquisiscono un senso di responsabilità sociale, *non stanno facendo l'arte per l'arte*, ma vogliono un impatto maggiore sui processi in atto.

Catalogo della mostra organizzata da M. Marcia Tucker, *Alternatives In Retrospect, an historical overview, 1969-1975*, The New Museum, New York, 1981.

⁹¹ Secondo Dennis Oppenheim che vi espose nel 1971, Salomone sono stati i primi sostenitori di questa arte più avanzata, e smaterializzata." Dennis Oppenheim intervistato da Herb Tam e Lauren Graves, New York, 2010. Exit Art Archive a Fales Library & collezioni speciali, New York University.

⁹² Per approfondimenti si rimanda a Robyn Brentano, Savitt Mark, *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*. New York University Press, New York, 1981; Jessamyn Fiore, *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)*, Radius Books, New York, 2012.

⁹³ *Context as content* è il titolo di uno dei tre articoli di Brian O'Doherty pubblicati su *Artforum* del 1976, articoli che compaiono pubblicati nel libro, Brian O'Doherty, *Inside the white cube, the Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica, 1986.

⁹⁴ Citazione dell'artista Tina Girouard in Roby Brentano, Savitt Mark, *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*, New York: New York University Press, New York, 1981, p. 35.

⁹⁵ Allan Kaprow, *Assemblage, environments & happenings*, H.N. Abrams, New York, 1966, pp. 182-183.

È da questi presupposti che il perimetro delle gallerie viene esteso alla città, i confini tra i due spazi decadono e si attivano così le influenze reciproche, particolarmente evidenti nei progetti di Gordon Matta-Clark. L'opera *WallsPapers*, una parete completamente tappezzata di fotografie di altrettante pareti di edifici semi abbandonati, stampate su carta di giornale, porta l'attenzione sulla decadenza degli edifici in quegli anni, mentre progetti come *Open House* del 1972, un cassonetto da cantiere trasformato in una casa labirinto posizionata sul selciato tra il 98 e il 112 Greene Street e il successivo progetto *An-architecture*⁹⁶ del 1974, tagli e carotaggi all'interno di edifici abbandonati, traggono fisicamente lo spazio della galleria prima e dello spazio interno dopo, per includere la città nell'opera, allo scopo di sovvertirne i codici, e eliminare i confini tra pubblico e privato, e «[...] formulare nuovi concetti spaziali creando opere effimere, che ridefiniscono la percezione e l'uso di uno spazio, senza dover costruire o aggiungere elementi»⁹⁷ ovvero intensificando l'esistente.

«Credo che i miei lavori possano essere paragonati a delle opere teatrali, in cui il processo di trasformazione dello spazio e le modifiche strutturali sono delle *performance*. La libertà di movimento è un gesto metaforico, scultoreo, sociale e teatrale per spettatori casuali e accidentali. Il pubblico sono i passanti di un determinato pezzo di città a cui viene offerto un palcoscenico inedito»⁹⁸.

Prendono così vita inedite commistioni tra usi diversi in spazi nati con una determinata funzione, che vengono trasformati, come *The Kitchen*, sede di un collettivo artistico fondato nel 1971 dagli artisti Woody e Steina Vasulka e la *performance art* nella cucina del *Mercer Arts Center*, così come *FOOD*, un ristorante collettivo, fondato nel 1971 da Carol Goodden, Gordon Matta-Clark, Suzanne Harris, Rachel Lew, Robert Prado, Richard Landry, Manfred Hecht, e Tina Girouard. Il ristorante è un ritrovo per gli artisti completamente *open space* e funziona sia come ristorante che come vera e propria piattaforma per il quartiere e palco per performance improvvisate. L'anno successivo vengono fondate la galleria A.I.R., *Artists in Residence Inc.*, al 97 Wooster Street da Barbara Zucker e Susan Williams per sostenere il lavoro delle donne artiste, e l'*Artists Space* al 155 di Wooster Street, un programma pilota del *New York State Council on the Arts (NYSCA)*, guidato dalla storica dell'arte Irving Sandler e da Trudie Gracia, direttore del *Visual Arts Program Artists Space*. Presto diventa epicentro di attività per la comunità di artisti tra i quali Vito Acconci, Charlie Aheam, Diego Cortez, Robert Longo, Jack Smith, Michael Smith, Martha Wilson e Robin Winters. Ad ampliare questo caleidoscopico panorama, nel 1973, il *The Collective for Living Cinema*, un collettivo per artisti visuali d'avanguardia, promuove un workshop di produzione cinematografica e proiezioni all'aperto in spazi inusuali. La prima sede è una chiesa sulla *Upper West Side*. Successivamente si trasferiscono al 52 White Street a Tribeca, in uno spazio di recupero progettato per essere malleabile, ovvero adattarsi alle diverse sperimentazioni. L'uso dello spazio è anche il focus del *Creative Time*, fondato da Anita Cortini nel 1974, un movimento nato per sottrarre all'abbandono spazi e edifici attraverso

⁹⁶ Un progetto che sarà esposto nella sua ultima mostra al 112 Greene Street. Nel 1979 la galleria sarà trasferita a Spring Street con il nome di *White Collums*.

⁹⁷ Da *Gordon Matta-Clark*, in *domusweb*, 9 dicembre 2016;

http://www.domusweb.it/content/domusweb/it/notizie/2016/12/09/gordon_matta_clark.html

⁹⁸ *Ibid.*

*happening*⁹⁹, appositamente pensati per fornire una percezione, una narrazione diversa, anche se temporanea, negli spazi urbani e di quelli *in-between*.

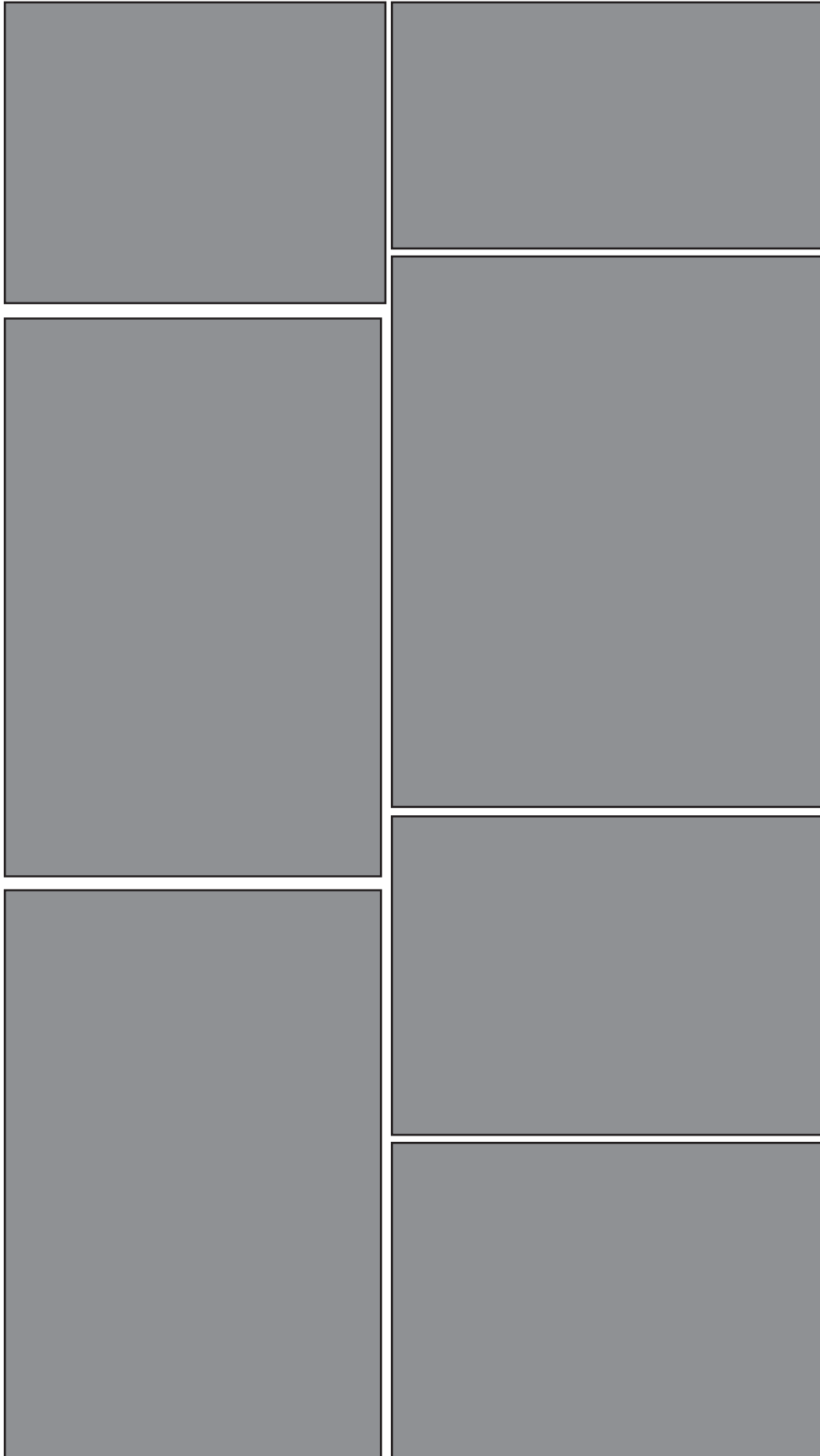
«Art that infiltrates the public realm, promoting the democratic use of public space as a place for free and creative expression» ovvero «[...] make viewers and participants look at the environment with an increased perception of its possibilities»¹⁰⁰. Nel novembre del 1975 al panorama si aggiunge il *Franklin Street Arts center* che trasforma un intero stabile di cinque piani, al 112 *Franklin Street*, in sede per due distinte organizzazioni: la *Franklin Furnace Archive*, libreria per artisti trasformata anche come spazio espositivo, fondata da Martha Wilson e la *Franklin Street Arts center*, fondata da Willoughby Sharp, Duff Schweninger, e Virginia Piersol, un teatro di performance video *on-air* nel seminterrato dello stesso stabile.

I progetti vengono quindi portati nella città e nei suoi differenti spazi attraverso pratiche che riescono a connettere spazio e tempo¹⁰¹ e offrono un'espansione del potenziale, un «[...] ampliamento del modi in cui lo spazio potrebbe essere abitato nelle città» (Vidler, 2000, 202) che fa emerge *l'arte di interrogarla* (Tschumi, 1990).

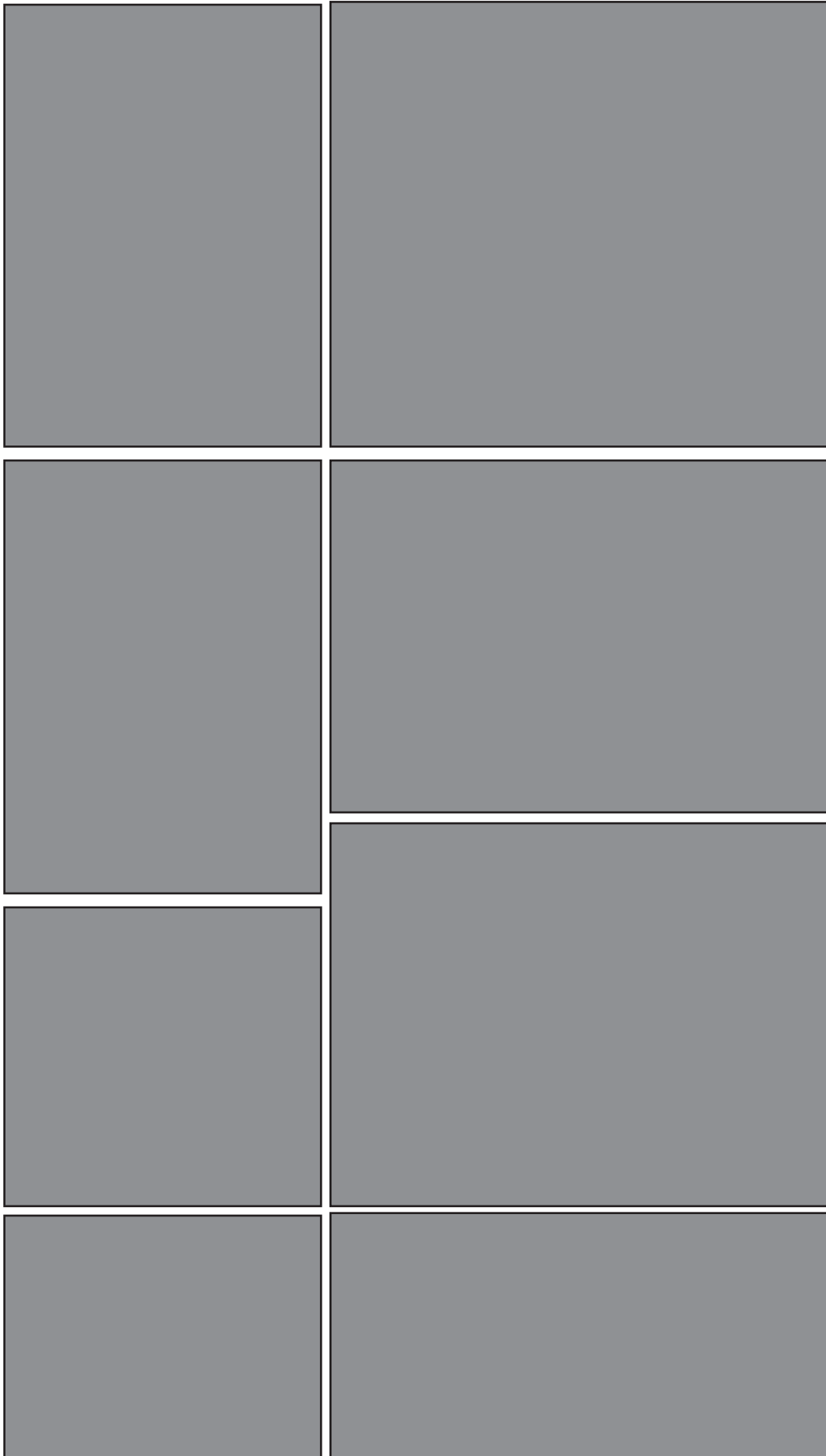
⁹⁹ Termine coniato da Allan Kaprow per definire la forma espressiva usata per l'opera *18 Happening in 6 Parts*, esposta nel 1959 alla *Galleria Reuben* di New York. L'Happening è *qualcosa che avviene* all'interno di una struttura suddivisa in comparti, in ognuno dei quali accade un evento, autonomo, sequenziale, collegato o contemporaneo, che costituisce l'opera. L'happening include il tempo, come parte integrante dell'opera così come l'interdisciplinarietà dei linguaggi artistici.

¹⁰⁰ In *About Creative Time*, Creative Time, 27 marzo 2012, <http://www.creativetime.org/about/index.html>; in Julie Ault, *Alternative Art New York, 1965-1985*, University of Minesota, New York, 2002, p.38.

¹⁰¹ Il 4 luglio 1973 il *New York Times* dedica un articolo all'attività del *The Kitchen* : "*video art is an art unto itself, with its own reality, visual language, and its own conception of time and space*" in Davis L. Shirey, *Video Art turns to Abstract Imagery*, *The New York Times*, 4 luglio 1973, p.6



Tav. 7 - Dall'alto a sinistra: Cover di *Open Space in the Inner City* (A. Treess, 1971); *Istant Rehabilitation* (in *Life*, 1967); *East 161st Street at Yankee Stadium, Bronx* (in A. Treess, *Open Space in the Inner City*, 1971); *New Urban Landascape* (K. Rinke, in MoMA Archive, PS1 Collection, I.A.16); Cover di *A Citizens' Survey of Available Land* (Metropolitan Council on Housing, 1964); foto da *Downtown* (M. Rosler, 1964); foto da *Plan for New York City* (NYCPC, 1969); *Best Pocket Park* (U. Franzen, 1965)



Tav. 8 - Dall'alto a sinistra: *Woman walking down ladder* (T. Brown, 1973); Manifesto di *Rooms* (1976, in MoMA Archive, PS1 Collection, I.A.48); *Creative Time* (New York, 1974); *Rooms* (G. Matta-Clark, 1976); *Open House* (G. Matta-Clark, 1972); *Ideas at the Idea Warehouse* (IAUR, 1975); *Under the Brooklyn Bridge* (1971, in MoMA Archive, PS1 Collection, I.A.2); foto di *Under the Brooklyn Bridge* (1971, in MoMA Archive, PS1 Collection, II.A.1)

Approfondimenti

4.6 | Dalla factory al loft living

Tratto dall'articolo *Walk on the wild site New York in the '70s*

di Lucia Baima

in «Quaderni di Urbanistica Tre», n. 9, novembre 2016

In contrapposizione all'abbandono diffuso che si registra negli anni di crisi emerge una straordinaria esplosione creativa che attraverso pratiche informali trasforma la città in un vero e proprio palcoscenico e laboratorio urbano creativo. Tali processi trovano i prodromi nell'occupazione da parte dei collettivi di artisti degli spazi industriali abbandonati e in particolare dei *loft building*.

Una pratica, latente prima della crisi, che produrrà invece un processo rivoluzionario, sia per l'innovativo uso multiplo degli spazi, sia per la caratteristica collettiva del fenomeno, così potente da costringere alla ridefinizione di leggi e regolamenti urbani. Un adeguamento normativo che nel riconoscere e legalizzare l'avvenuta trasformazione dell'area, la salvaguarda e, intercettando il panorama socio-culturale dell'epoca, definisce nuovi modi di abitare o *alternative lifestyles* (Zukin, 1989).

Scenario principale di questo fenomeno è SoHo, un settore industriale al centro di Downtown che nei primi anni '60 offre spazi liberi, concentrati in un'unica area all'interno dei *loft buildings*: edifici costruiti nella seconda parte dell'800 per una manifattura leggera, che mal si adattano alle nuove tecniche produttive e, complice l'ombra della crisi, vengono dismessi. I proprietari, costretti a fare i conti con le ingenti ristrutturazioni che sarebbero necessarie, si adattano a richiede affitti a basso prezzo, considerando il degrado in cui versano gli immobili e il destino apparentemente segnato per la zona. L'area infatti è inclusa in un radicale piano di trasformazione, il *South Houston Industrial Area*¹, che comprende anche la famosa *Lower Manhattan Expressway*², un progetto capeggiato da Robert Moses che avrebbe determinato lo stravolgimento della zona.

La spinta di un'intera generazione di artisti ad occupare questa tipologia di fabbricati nasce, quindi, prima di tutto da necessità economiche, ma ben presto le caratteristiche tipologiche di questi ambienti: le ampie volumetrie, l'indifferenziazione e neutralità della pianta, l'altezza degli interpiani e la ricca illuminazione, diventano l'attrattiva principale e l'incubatore ideale dove vivere e creare senza soluzione di continuità e costrizioni spaziali.

Si liberano così pensiero, azione e gesto in spazi in cui esprimere la propria energia (Sandler, 1984).

Le caratteristiche architettoniche sono anche decisive nell'indurre un profondo cambiamento sul processo di produzione artistica. L'opera prodotta non è più vincolata alla superficie limitata di una stanza ma si definisce in rapporto alle dimensioni dello spazio ospitante, che a sua volta, entra in relazione, virtualmente o fisicamente, con l'opera stessa. Si determina così un'intrinseca correlazione tra spazio vissuto, opera prodotta e la sua spettacolarizzazione - relazione immortalata negli scatti di Ugo Mulas, in *New York Art Scene* e da Allan Tannenbaum in *New York in the 70s*.

Lo spazio nei loft diventa quindi piattaforma per usi multipli e compresenti: creare, esporre e abitare. Grazie all'impiego di semplici elementi mobili, aggrappati alla struttura originaria: *séparés*, tende, griglie alle pareti, carelli, per citare i principali, le funzioni accolte nello spazio diventano per ogni elemento esponenziali, ibride e flessibili, a volte anche irrazionali o

¹ City Planning Commission, *A report and Program*, New York, 7 maggio 1963.

² L'arteria *Lomex* avrebbe collegato il New Jersey a Brooklyn tagliando SoHo lungo Broome Street.

sorprendenti. All'occorrenza lo spazio sfruttabile si contrae o si dilata seguendo l'imprevedibilità che lo stesso processo creativo sottende. «If you live and work in a very small apartment, your ideas get very small» (LIFE, 1970).

Il fermento e la nuova intensità di SoHo emergono già nel rapporto del professor Chester Rapkin³ del 1963, rapporto commissionato dalla *City Planning Commission* allo scopo di evidenziare lo stato di conservazione del patrimonio edilizio e valutare le ricadute del radicale progetto: il *South Houston Industrial Area*. La fotografia che emerge dal rapporto evidenzia come l'area sia già diventata sede di intere comunità di artisti, un vero e proprio quartiere, organizzato in numerose cooperative di atelier ed associazioni⁴ per la tutela sia dei diritti degli suoi abitanti-artisti, sia per salvaguardare l'area stessa dalla costante minaccia della prevista trasformazione urbana. Si delinea così un fenomeno senza precedenti: una fertile ed organizzata economia comunitaria nasce dall'occupazione collettiva illegale di edifici industriali, illegale in quanto la *Zoning Resolution Law* del 1961 classifica SoHo come zona M1-5 ovvero area destinata alla manifattura leggera e ne esclude quindi l'uso abitativo.

La forza dirompente della comunità creatasi e il ruolo incisivo delle associazioni saranno determinanti nel costringere l'amministrazione a riconoscere l'unicità della nuova realtà e a concedere in un primo momento agli artisti di occupare legalmente due piani di un *loft building* per uso abitativo - con il vincolo di apporre sulla porta di accesso la scritta *AIR artist in residence*⁵ - e successivamente, nel 1971, a modificare lo Zoning introducendo due sezioni M1-5A e M1-5B a destinazione mista - abitazione e lavoro. Viene così definitivamente abbandonato il progetto *South Houston Industrial Area* e legittimata l'appropriazione dei loft da parte degli artisti. L'area si trasforma istantaneamente in una zona residenziale legale, aprendosi così al mercato immobiliare sia proponendo un nuovo modello abitativo d'élite: il *loft living*, sia come fulcro della scena artistica internazionale. Apre qui infatti nel 1971 il primo *art building*: la galleria di Leo Castelli, André Emmerich, John Weber, Ileana Sonnabend al n. 420 di West Broadway creando così una completa osmosi tra spazi per abitare, creare, produrre e vendere⁶.

La modifica dello zoning rappresenta quindi il passaggio fondamentale che condurrà la *Landmark Preservation Commission* a dichiarare la zona protetta. Una conquista per le associazioni degli artisti sorte in difesa dell'area ma anche una vittoria per i movimenti creatisi negli stessi anni in opposizione alle grandi trasformazioni della città. Il caso di SoHo si inserisce infatti nel più ampio e acceso dibattito, largamente animato e portato alla ribalta da Jane Jacobs, che si oppone ai meccanismi e al modus operandi adottati dall'amministrazione per ridefinire la città, incurante di conservare e salvaguardare le caratteristiche e la vitalità della città densa.

Lo spazio del loft contribuisce a determinare quindi un nuovo immaginario tipologico che nasce con il primo e più famoso loft di NY, la *Factory* di Andy Warhol. Siamo alla metà degli anni '60 e la sua pianta indefinita, ripartita solo dalla gerarchia strutturale, definisce una nuova categoria di spazio destinato non più alla produzione industriale ma neppure alla privata e solitaria creazione artistica, ma ad essere una vera e propria scena pubblica.

Un luogo assimilabile ad un palcoscenico urbano, permeabile e predisposto anche ad una imprevista intensificazione d'uso. La successiva occupazione dei *loft building* da parte degli artisti produce, come analizzato, un'ulteriore ridefinizione dello spazio del *loft* che coniuga allo

³ *South Houston Industrial Area. Economic Significance and Condition of Structures in a Loft Section of Manhattan, City Planning Commission, 1963.*

⁴ l'Ata (Artist Tenants Association), Aae (Artists Against the Expressway) e Saa (SoHo Artists Association).

⁵ La targa AIR doveva servire ai pompieri per dirigersi immediatamente nell'appartamento indicato.

⁶ Per un quadro completo si rimanda all'articolo di Jay Facciolo, *Illegal Lofts in New York City: Have the Equities Been Balanced*, in «Fordam Urban Law Journal», vol. 14, n. 3, 1985, pp. 559-627.

stesso tempo *abitazione e atelier* e condurrà, con la sua consacrazione, ad un innovativo e affascinante modo di abitare: il *loft living*.

Sfruttando le caratteristiche tipologiche e strutturali di questi ambienti puri si lascia libertà - come avevano sperimentato gli artisti - di ridefinire individualmente e soggettivamente il proprio modo di abitare e di ripartirne la superficie, di includere o meno determinati usi, di avere confini mutevoli tra spazio pubblico e spazio privato. I dispositivi architettonici impiegati il più delle volte mobili: tramezzi scorrevoli, tende, carrelli, pareti attrezzate ribaltabili, scalette, soppalchi, sono utilizzati come tessere interscambiabili in grado di sperimentare ogni volta nuove configurazioni dell'abitare, di gerarchizzare lo spazio interno su uno o più livelli, di definire nuove funzioni e significati (Nicolin, 1990). Nel loft si supera quindi la necessità di una precisa identificazione dello spazio con la funzione programmata: si definisce ogni volta un nuovo equilibrio tra i diversi usi, senza soluzione di continuità o fissità.

Lo spazio del *loft* è per questo *paradossale* (Zukin, 1982, 32). Complessivamente paradossale. I locali mantengono vivo il richiamo alla precedente funzione industriale dell'edificio, generando così un attraente contrasto tra forma e nuova funzione. La transizione tra esterno ed interno è diretta, la distribuzione essenziale ed immediata, vengono infatti eliminati tutti i riti di passaggio graduale tra gli ambienti, dell'abitare convenzionale, indistintamente per i diversi utenti. L'interno include le caratteristiche sociali dello spazio esterno - vivere in un loft è come vivere in vetrina, si vede e si mostra il suo interno. (Zukin, 1982, 35), scompaiono le gerarchie delle funzioni, la specificità dei locali, la transizione tra una stanza e l'altra e si genera così un nuovo e singolare modo di abitare.

Il caso analizzato permette quindi di leggere in modo diacronico quella crisi e di cogliere la portata innovativa delle pratiche resilienti che hanno permesso di scoprire nuove ed insolite potenzialità rivelate nello spazio esistente sovvertendo l'uso tradizionale dei dispositivi architettonici. Pratiche in grado di definire nuovi strumenti o meccanismi che hanno innescato cambiamenti così potenti da far mettere in discussione leggi e regolamenti consolidati e a diventare esse stesse modelli che traggono la crisi stessa.

«Old ideas can sometimes use new buildings. New ideas must use old building», Jacobs, 1961.

The factory

«What is your profession?

A: Factory owner»

Andy Warhol

Steven Watson, *Factory Made. Warhol and the Sixties*, Pantheon Books , New York, 2003, p. 123

«Billy Linich first saw Andy Warhol's new space at 231 East Forty-seventh Street in early December 1963. He rode up the freight elevator, opened the gated doors at the fourth floor, and stepped into the front corner of an industrial loft about fifty feet deep and a hundred feet long. One of the walls was brick, and the ceiling had three arches. A bank of windows to the south offered the only available light for seeing the raw space: the previous tenant, a hat manufacturer, had removed all his electrical fixtures. Wires hung down from holes in the ceiling, and the floor was dirty grey concrete. It possessed none of the trademarks of the era's artists' studios: it wasn't white, it wasn't light-shot, and it wasn't downtown. (...)»

Billy Linich began working on this unpromising space in January 1964. For the first weeks working time was restricted to winter's meager daylight hours. Then Billy installed wiring and three-hundred-watt General Electric indoor-outdoor floodlights and spotlights, bright enough for making art or for making movies. He soon tired of the subway ride downtown and the long walk from the Astor Place subway stop over to 272 East Seventh Street, where he still kept his silver apartment. Once the lighting was installed, Billy asked Andy for a key to the loft so he could work whatever hours he wanted. In late January 1964, Billy moved into the back northwest corner of the space. His home for the next four years consisted of his found-on-the-street couch, a sink, and two Factory bathroom, where he screwed in a bare bulb and posted a hand-lettered sign that read».

Steven Watson, *Factory Made. Warhol and the Sixties*, Pantheon Books, New York, 2003, p. 121

«Billy started the monumental task of silvering the former hat factory. The simple way would have been to paint the walls silver with an industrial sprayer. However, Billy opted for the more painstaking job of attach-in long rolls of Reynolds aluminium wrap to walls and columns, using glue and an industrial staple gun; he climbed high ladders and covered hot-water pipes, covering even the windows. Billy was drawn not only to aluminium foil's shiny reflectivity but also to its used, lived-in-look sur-face. (...) each silver inch of its surface, right down to the toilet bowl, which was newly silvered down to the water line (...) Billy not only created the outlines, he also filled in the space with objects».

Ivi. 123.

«They settled on the Factory, referring to its previous state and to a new industrial style of art production (...). Factory is as good a name as an, said Andy (...) A factory is where you build things. This is where I make or build my work. In my artwork hand painting would take much too long, and anyway that's not the age we live in. (...) ». Mechanical means are today, and using them, I can get more art to more people. Art should be for everyone.

He realized it was possible to double the size—and therefore the price (...) Silver was perfect too because it was a mirror," said Stephen Koch.

Ivi. p. 128.

«He saw my silver walls. He'd just got his new loft and asked me if I would make his walls silver as well. I went up to take a look at the Factory. There were all these crumbling concrete walls, really horrible. It took me a long time to cover them with the tin foil. I moved into the Factory after a while and lived on a couch. There were no electric fixtures in the Factory at first; Andy was doing his paintings by the front windows. I set up floodlights and spotlights for locations in

the loft where he could either paint or, in the event, make films. I also converted one of the two bathrooms into a darkroom. The Factory was like Grand Central station. It was a very large space, and I was way down in the back. I set up some panels of plywood, like flats on a stage set, and I hinged them together, so I could section my area off».

«Established a studio in a vacant firehouse, formerly Hook and Ladder Company 13 on East 87th Street. Later In the year, moved his studio to 231 East 47th Street. This space, which became known as the Factory, was painted silver and covered with silver foil by Billy Name (Billy Llnich), who moved In. Filled with Warhol's art, music, and constant activity, it attracted artists, college students, celebrities, New York lowlife, and photographers, who documented the scene».

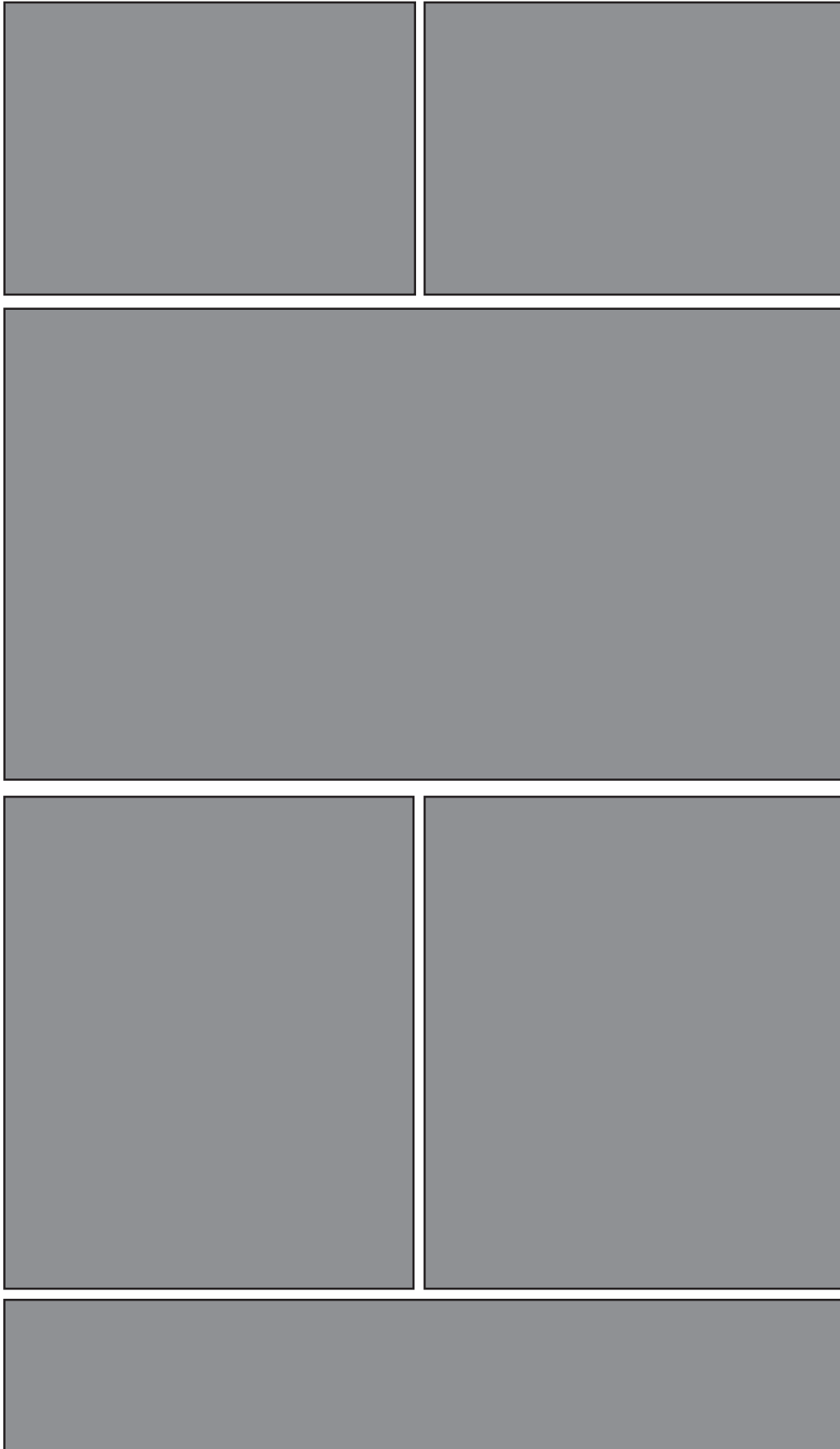
David McCabe, David Dalton, *A Year in the Life of Andy Warhol*, Phaidon Press, New York, 2003, pp. 230-234

1968 - «Moved the studio to 33 Union Square West, to a white-walled loft space occupying the entire sixth floor of the building. Warhol later rented additional space on the eighth floor for his private studio, and on the tenth floor».

Ibid.

«Warhol's studio, which is called the Factory, has become the center for all kinds of activities which have nothing to do with Warhol's painting. Although he silk-screens his pictures there, principally with the help of his assistant and friend, poet Gerard Malanga, the Factory also doubles as a film studio and an exhibition hall for miscellaneous eccentrics, many of whom appear at all hours, uninvited»..

In Ugo Mulas, Alan Solomon, New York Art Scene, Hort, Rinehart, Winston, New York, 1967, p.306.



Tav. 9 - Dall'alto a sinistra: *Crosby Street* (T. Struth, 1978); *Diagramma intensità Silver Factory*; *Studio di Rauschenberg* (U. Mulas, 1970); *Interno Loft* (in *Life*, 1970); *Schema spazio Silver Factory*; *Flowers painting by Andy Warhol at the Factory* (D. McCabe, 1965)

4.7 | Squatter - East Village

La crisi degli anni '70 ha avuto un impatto stratificato sull'intera città, incidendo sul sistema economico, sociale e soprattutto fisico, lasciando interi quartieri con edifici abbandonati che hanno contribuito alla crisi del mercato immobiliare e della proprietà privata.

La crisi ha favorito l'insorgere di pratiche informali autogestite di acquisizione di spazi abitativi, raggiunti attraverso procedure anche illegali che trasformato gli spazi abbandonati della città, tasselli urbani o interi edifici residenziali vacanti, da spazi detrattori a risorse subito disponibili da abitare attraverso processi di riappropriazione collettiva. Gli spazi disponibili costituiscono una risorsa per assolvere a nuove funzioni, si ridefiniscono quelle precedenti, si intensifica l'uso dello spazio disponibile. Interessante è analizzare a distanza gli effetti che queste pratiche hanno prodotto, sia per le innovative soluzioni spaziali impiegate per sfruttare al massimo le superfici esistenti, sia per i processi di rivalorizzazione del mercato immobiliare che la sola occupazione ha innescato favorendo un clima di riappropriazione, di partecipazione attiva alla configurazione dello spazio e alla vitalità del vario tessuto sociale.

Uno dei quartieri più segnati dalla crisi, ma allo stesso tempo più interessanti per capire e studiare la natura e i meccanismi innescati da queste pratiche è l'East Village nel Lower East Side a Manhattan. Negli anni '70 la crisi ha messo in ginocchio l'economia innescando una reazione a domino che ha determinato l'ingente perdita di posti di lavoro, il taglio dei salari anche nel settore pubblico e il decentramento delle industrie. Processi che hanno costretto intere famiglie ad abbandonare le proprie abitazioni. I mancanti pagamenti degli affitti hanno costretto i proprietari a sospendere il pagamento delle tasse - determinando così un'impennata dell'evasione fiscale - e a sospendere gli interventi di manutenzione sugli edifici, provocando l'allontanamento di potenziali investitori¹ disinteressati ormai a impegnare i loro capitali in aree degradate. L'impossibilità di far fronte al pagamento dei mutui alle banche ha dato luogo a un processo a caduta che ha reso gli stessi proprietari evasori, costringendoli in molti casi a perdere le proprietà².

La crisi assume forma fisica.

Le strade della città si trasformano così in una scenografia disseminata di edifici abbandonati in precarie condizioni, alternati a tasselli vuoti, vere e proprie impronte di edifici, non di rado dati alle fiamme dagli stessi proprietari, sperando di riscattare così almeno i premi dell'assicurazione.

È in questo panorama spettrale che si trovano le condizioni favorevoli alla nascita del movimento *squatter* anche a New York. Il gran numero di strutture abbandonate diventa una calamita che attira coloro che non possono permettersi alloggi abitativi convenzionali. Si tratta di una pratica che cerca di sopperire, in parte, all'esigenza dell'accesso calmierato alla casa. Una delle ultime fasi di occupazione delle case si costituisce su veri e propri movimenti composti dagli stessi ex occupanti dello stabile, organizzati in comunità, accomunati dalla

¹ Nel 1980, il 3,5% delle proprietà residenziali della città era in ritardo con il pagamento delle tasse e dei mutui, cifra corrispondente a circa 330.000 appartamenti in affitto, che rappresentavano il 26% del totale degli appartamenti in locazione. Il quartiere più colpito è il Lower East Side e l'East Village che aveva perso il 3,2% della popolazione sono dal 1970. Il picco delle tasse insolute si ha nel 1976 quando oltre il 7% degli edifici residenziali della città era in arretrato con i pagamenti e stava per essere pignorato dalla municipalità. Inoltre nel 1978 il comune inasprisce le sanzioni e pone il tetto massimo di quattro rate insolute o arretrate oltre al quale scatta il pignoramento (trad. autore) Da Neil Smith, Betsy Duncan, and Laura Reid, *From Disinvestment to Reinvestment: Mapping the Urban 'Frontier in the Lower East Side*, in Abu-Lughod Janet, *From Urban Village to East Village: The Battle for New York's Lower East Side*, Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1994, pp. 149-168.

² Ivi.

voglia di trasformare quegli spazi, provvisoriamente e precariamente occupati, in vere abitazioni. In quella occasione vengono occupati venti edifici abbandonati in quest'area della città³. Il processo viene più volte ostacolato dalla Municipalità con sfratti esecutivi e dalla polizia con cariche contro i manifestanti scesi in piazza a difendere gli *squatter* stessi dalla speculazione edilizia e dalla rapida *gentrificazione*⁴, un processo che ripropone di nuovo il problema di accesso al bene casa⁵.

Solo nel decennio successivo, all'interno del programma *Urban Home Standing Agreement* (UHSA), undici *squatt* nell'East Village e nel Lower East Side saranno legalmente riconosciuti e venduti agli stessi occupanti alla cifra simbolica di un dollaro. Un passaggio significativo per il diritto alla casa e che allo stesso tempo porta alla ribalta, a livello globale, il discorso sulle soluzioni abitative alternative.

La maggior parte degli edifici occupati, frequentemente della tipologia a *Tenement*⁶, al momento della prima occupazione versano in cattive condizioni con pareti e soffitti mancanti, senza servizi e ogni altro tipo di allacciamento, sono come *relitti* della crisi. Il loro recupero è frutto di processi *do-it-yourself* ed opere *self-made* da parte degli stessi occupanti. Le operazioni sono fondate su gruppi il cui capitale economico non è alto ma sono alti il capitale sociale e culturale, frutto della mescolanza dei componenti della comunità costituita da artisti, studenti, impiegati, professionisti, intellettuali⁷.

La tipologia dell'edificio e della relativa ripartizione degli alloggi viene sfruttata e ridefinita con lo scopo di ricavare più nuclei abitativi possibili e creare anche aree per le attività comuni. Un'ampia possibilità di sperimentare una nuova scansione dello spazio è dovuta anche al gran numero di edifici danneggiati gravemente durante gli incendi. Il più delle volte, infatti, gli edifici sono ormai solo dei gusci, delle carcasse, divorati al loro interno. Così come è successo parallelamente negli *squatt* a Londra, questa possibilità di operare sullo spazio senza i vincoli, unita alla scarsa disponibilità economica, comune ai nuovi occupanti, ha generato di riflesso un'ampia sperimentazione nella ripartizione interna degli spazi, sia in pianta che in alzato. Il piano interrato, *il basement*, e il piano terra affacciato sulla strada diventano spazi per funzioni collettive o di aggregazione per la multietnica ed eterogenea comunità che alloggia ai piani superiori. Sono spazi che ospitano sale concerti, piste da skate, laboratori per piccole attività artigianali o artistiche, mentre ai piani superiori si intensifica la ripartizione interna dei

³ Van Kleunen, Andrew, *The Squatters: A Chorus of Voice But is Anyone Listening?*, in Ibid. pp. 285-312.

⁴ Per avere un quadro completo sulla trasformazione del quartiere, in particolare prima e dopo la gentrificazione degli anni 80-90 si rimanda al testo di Sharon Zukin, *La vita locale nell'East Village*, in *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*, New York, Oxford University Press, 2010 trad. ita. *L'altra New York. Alla ricerca della metropoli autentica*, il Mulino, Bologna, 2013, pp. 143-182.

⁵ Lo studio del *New York City Planning Department* del 1984 dimostra che la gentrificazione aveva migliorato le condizioni abitative dell'intero quartiere, senza però analizzare anche le ricadute della gentrificazione stessa, cioè lo spostamento naturalmente forzato della popolazione a basso reddito, che non può più far fronte all'aumento dei prezzi degli affitti innescati dall'interesse ritrovato della middle class. Da *Report della City of New York, Department of City Planning, Private Reinvestment and Neighborhood Change*, marzo 1984. Riportato anche in Sites William, *Public Action: New York City Policy and the Gentrification of the Lower East Side*, in Abu-Lughod Janet, *From Urban Village to East Village: The Battle for New York's Lower East Side*, Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1994, pp. 189-212.

⁶ Per un approfondimento sulle caratteristiche della tipologia a *Tenement* si rimanda a Lawson, Ronald, Naison Mark, *The Tenant Movement in New York City, 1904-1984*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1986; Richard Plunz, *A History of Housing in New York City: Dwelling Type and Social Change in the American Metropolis*, The Columbia History of Urban Life Series, Columbia Univ. Press, New York, 1990.

⁷ Hans Pruijt, *Is the Institutionalization of Urban Movements Inevitable? A Comparison of the Opportunities for Sustained Squatting in New York City and Amsterdam*, in «International Journal of Urban and Regional Research», n. 27, 2003, pp. 133-57.

nuclei abitativi⁸. Il frazionamento dell'unità, infatti, aumenta senza rispettare la scansione originaria, si sfrutta al massimo la superficie disponibile sino al tetto che, da semplice dispositivo architettonico piano, diventa piattaforma per la comunità, *piazza in quota* o superficie verde sfruttabile collettivamente.

In alzato la scansione dei piani originali si interseca in modo imprevisto con la nuova ripartizione, generando incroci interessanti tra le due metriche che determinano in modo sorprendente la variabilità delle altezze dei vani.

Si attua così un processo di rivoluzione interna, operata sia dal singolo o dal gruppo, che genera ogni volta una storia differente per ogni singolo edificio che non si palesa attraverso modifiche della struttura esterna o della facciata. Lo stesso stabile, senza cambiare la sua superficie rispetto al disegno precedente, si intensifica negli usi e nelle funzioni che accoglie. Lo spazio interno viene quindi frazionato in modo da ricavare diversificati nuclei abitativi all'interno dell'impronta del precedente appartamento. Questi nuovi nuclei, pensati il più delle volte per due persone, all'occorrenza, grazie a semplici dispositivi architettonici mobili, possono essere agevolmente ampliati per accogliere più persone.

Le abitazioni e il loro spazio sono quindi adattati alle esigenze mutevoli dai singoli occupanti, piuttosto che semplicemente occupati. Si amplia in questo modo non solo lo spettro delle funzioni esplicitamente previste in abitazione, ma si dà così origine a un modo di abitare e di vivere, profondamente differente in cui le attività all'interno dello spazio si svolgono in un modo, fino in questo momento, del tutto imprevisto. Nello stesso ambiente si dà luogo alla commistione di spazi dove è possibile vivere e lavorare, creare, sperimentare in laboratori che spesso diventano sede di piccole imprese familiari. Tutto ciò avviene negli stessi spazi ma con tempi di uso differenti, oppure attraverso addizioni che impiegano soluzioni e dispositivi incrementali in base alla variabile esigenza di nuove superfici.

Lo spazio quindi, si ristrutturata e cambia nel tempo, per fasi e tempi successivi. Ad ogni abitante è offerta così l'occasione di plasmare il proprio ambiente in modo differente e personale.

Al valore del progetto si affianca anche quello del processo – *del fare* – che non si limita ad una singola fase ma diventa incrementale, sia nel tempo che nello spazio. Quotidianamente alle normali attività familiari che si svolgono in ogni nucleo si attivano azioni che possono essere le riparazioni all'edificio, la gestione dei bambini, il giardinaggio e altre attività svolte in comune.

Proprio il nuovo disegno dello spazio, la diversa articolazione degli ambienti data dall'abbattimento di muri, la condivisione delle aree, rendono più facile l'interazione; la singola casa diventa parte di una struttura condivisa, lo spazio esterno entra in parte all'interno.

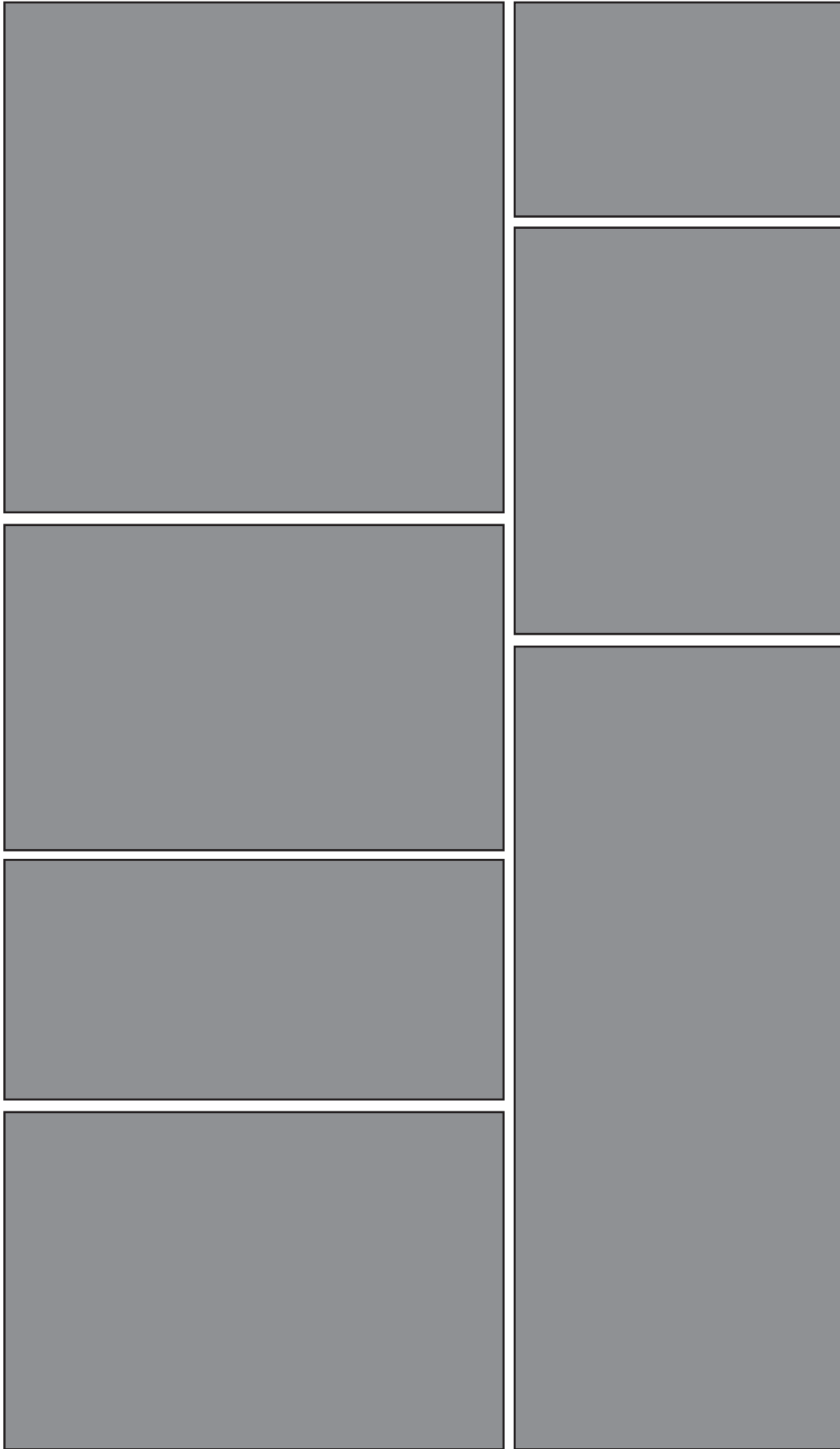
Gli edifici stessi non possono spazialmente costituire una comunità, ma la comunità stessa può adattare gli spazi degli edifici per rispondere alle diverse esigenze nel tempo.

⁸ Ricavare il maggior numero di nuclei abitativi risponde all'obiettivo di rimarcare il diritto alla casa. «We believe housing is a basic human right for all people without exception. Governments are not addressing the problem in any realistic or humane manner. Therefore we have taken charge of this important area of our lives: housing. Along with 1/4 of the world's population, we have moved into vacant, unused land and buildings. Through our own resources and creativity we are rebuilding structures left abandoned by the city for years. We have development a great sense of pride, community, and vision which happens when a group of people being to reclaim their lives and powers. We've proven through squatting that we can provide immediate, safe housing for people who live in the buildings while working on them. We believe that in a crisis of homelessness as today's, it is right and necessary for homeless people to seize available housing for themselves and their families. We believe the city must be stopped from selling off our vacant land for luxury development that only a few can possibly afford. The vast majority of local people are, in fact, low-income people. Therefore we demand an overall plan be developed for the Lower East Side by the people of the Lower East Side». Dalla *Lower East Side Squatter Community Statement: Who We Are, and What We Believe*. Archivio del MORUS Museum, New York.

«Squatting is a very human activity, full of contradiction, inconsistency, wonder and desperation»⁹

Un processo che è interessante analizzare in quanto anticipa i meccanismi di intensificazione d'uso nel tempo dello spazio abitativo, riproposto oggi attraverso pratiche di sharing economy.

⁹ Andrew Ingham, *Using the space*, in Nick Anning, *Squatting the real story*, Blackrose, London, 1980, p. 174.



Tav. 10 - Foto di *Squat nel Lower East Side* (New York, 1975-80, in MORUS Museum Archive); *Schema distribuzione interna di uno Squat*

4.8 | Community Garden

Gli anni '70 sono il periodo in cui a New York fa il suo esordio anche un'altra pratica che segue il modello *bottom up* per ridefinire l'uso dello spazio urbano. In questi anni, caratterizzati dal movimento ambientalista e dell'attivismo politico¹, nascono i *community garden*, pratica attiva ancora oggi.

Rispetto alla precedente fase², il movimento si crea spontaneamente, raccogliendo l'interesse di gruppi e cittadini singoli, uniti dall'obiettivo comune di recuperare i tasselli della città, convertendo il loro spazio vuoto in aree verdi e piattaforme per attività condivise.

I *community garden* sono una risposta resiliente alla crisi di quel periodo, crisi che determina il crollo del mercato immobiliare cui fa seguito l'abbandono e la demolizione di migliaia di edifici, distrutti da incendi, spesso dolosi, innescati da parte dei proprietari con l'intento di riscattarne così i premi assicurativi oppure, demoliti direttamente dall'amministrazione comunale per impedirne l'occupazione. I tasselli abbandonati costituiscono un *vuoto* sia fisico che di interessi. La grande disponibilità di lotti liberi stride, tuttavia, con la crescente necessità di spazi per la collettività, necessità particolarmente sentita proprio nelle zone più povere della città, dove si concentrano i *vacant lots*, ma che possono rappresentare allo stesso tempo risorse latenti disponibili nel breve tempo. È proprio il loro potenziale che, come risorsa immediatamente utilizzabile, diventa il motore che attiva la radicale trasformazione di questi spazi in *community garden*.

Si ingenera così un processo capillare di riattivazione e appropriazione illegale degli spazi interstiziali, dei tasselli abbandonati e frammentanti all'interno della *grid*. Nonostante la superficie dei tasselli sia varia³, principalmente non più grande dell'impronta di un solo edificio, l'area che mettono a disposizione viene ripensata come piattaforma urbana ad uso intensivo nel tempo. Simili a brevi pause verdi, incastonate nel tessuto costruito, aggiungono alla funzione di orti urbani quella di piattaforma per la collettività del quartiere, trasformandosi da spazi detrattori ad attrattori di funzioni e interessi comuni, spazi *meeting point*, che pongono al centro l'attiva di riappropriazione della città e delle sue componenti, esercitata sia dal singolo che dalla collettività. Culturalmente questi aree rivestono

¹ Per un maggior approfondimento si rimanda al testo di Manuel Castells, *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, University of California Press, Berkeley, 1983, in particolare al capitolo 6, *The Post-Industrial City and the Community Revolution: The Revolts of American Inner Cities in the 1960s*, pp. 49-66.

² I *community garden*, o orti urbani comuni, sono un fenomeno collettivo che comincia a diffondersi in Usa verso la fine dell'800 per rispondere alle esigenze dei ceti più poveri durante i periodi di crisi. Seguendo l'andamento dei cicli economici spesso sono stati considerati dagli stessi enti governativi fonte per il sostentamento autonomo della popolazione e transitorie misure di emergenza. Si ricordano i diversi provvedimenti: *Potato Patches* (1894-1917) voluto dal sindaco di Detroit, Hazer S. Pingree durante la crisi economica come forma di assistenza, mettendo a disposizione dei disoccupati alcuni terreni abbandonati appartenenti al comune o donati da privati cittadini. Nel 1896 erano stati coltivati già 184 ettari. Un provvedimento che sarà seguito anche da Chicago, New York, Baltimora e Philadelphia; *School Gardens* (1900-1920) programma a scopo pedagogico e nato per rafforzare il concetto di proprietà pubblica; *Garden City Plots* (1905-1910) per recuperare le aree deturpate delle città; *Liberty Gardens* (1917-1920) per limitare alla scarsità di cibo dovuta alla I guerra mondiale; *Relief Gardens* (1930-1939) attivato per aiutare i disoccupati della grande depressione; *Victory Gardens* (1941-1945) orti come approvvigionamenti di cibo per la gente e per le truppe impiegate in guerra. Informazioni tratte da Michela Pasquali, *I giardini di Manhattan. Storie di guerrilla gardens*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 25.

³ I lotti più grandi arrivano ad occupare ognuno circa 2000 mq, mentre i più piccoli coprono un'area di 300 mq e ricalcano l'impronta di un singolo edificio.

l'importante ruolo di luoghi aggregatori per gli abitanti del quartiere, in quanto, ognuno di loro può disporre singolarmente del proprio *plot* di terra, pur se la gestione rimane collettiva e condivisa⁴. La loro area è una piattaforma urbana mutevole dove mettere a sistema, coordinare, organizzare differenti interessi, usi e funzioni. Le attività vengono strutturate sia nello spazio che nel tempo, così da intensificare e, quasi amplificare, lo spazio a disposizione che, seppur esiguo, è utilizzato anche per usi sorprendenti e allo stesso tempo effimeri, che fanno sì che possano essere definiti spazi *eteroclitici* (Pasquali, 2006).

I tasselli recuperati diventano aree di incontro, di aggregazione per gli abitanti del quartiere e piattaforme per la promozione didattica e culturale: attività ricreative, feste, corsi, laboratori, lezioni all'aperto, spettacoli, esposizioni, incontri culturali, atelier per artisti, ecc. sono tutte funzioni che vi si attivano e vi si alternano all'interno dello stesso perimetro condiviso⁵. Sono luoghi che coniugano la sfera privata dell'abitazione con la pubblica.

I tasselli messi a sistema costituiscono un'infrastruttura di paesaggio verde in continua trasformazione che fonda al suo interno usi, funzioni, attori e interessi diversi.

Il progetto di recupero dei tasselli si espande includendo anche le superfici verticali che affacciano sul lotto prescelto. Le facciate cieche degli edifici vengono trasformate in supporti per murales d'autore⁶, così come le recinzioni che delimitano il giardino sono usate come supporto per opere d'arte o bacheche di condivisione delle attività. Si intensifica così anche l'uso di tutte le superfici, comprese quelle che si affacciano sullo spazio recuperato, ampliando così l'organizzazione interna dei *lofts*.

Gli spazi vernacolari⁷ che si creano sono «[...] spazi che dentro il tessuto urbano denso lasciano spazi vuoti, frammenti, frange, spot di distrazione [...]. Nascono da processi di *left out* [...] cioè di qualcosa che è stato casualmente dimenticato e proprio perché dimenticato diventa inaspettato [...]. Sono spazi che nascono dalla indeterminatezza, nella ingenuità, spazi post-it che rappresentano l'emergenza di una pratica di autogestione dello spazio che rivendica il proprio diritto a esistere, rappresentano quelle creative soluzioni spaziali provvisorie, anche marginali e attivismo urbano. [...] Essi hanno senso proprio nel continuo lavoro ai fianchi della città normalizzata e per questo sono destinati a sparire e a trasferirsi altrove»⁸.

⁴ Ogni membro è anche responsabile dello spazio altrui e deve mettere a disposizione almeno un'ora alla settimana per gestire le parti comuni.

⁵ Interessante è analizzare i dati che emergono dal II censimento del 1990, dal quale si evince che il 13% di tutte le famiglie con bambini di Loisaída hanno come capo famiglia le donne, e di queste famiglie, il 53% sono al di sotto del livello di povertà, di queste ultime il 67% è rappresentato da famiglie con bambini al di sotto dei cinque anni. I *community garden* offrono, in questo caso, sostentamento alimentare per le famiglie e un importante spazio per le diverse attività di aggregazione sociale e per le attività relative alla sfera domestica che vengono così portate all'esterno. Da Karen Schmelzkopf, *Urban community gardens as a contested space*, in «Geographical Review», luglio 1995, vol. 85, n.3, pp. 364-381.

⁶ Dal 1980, sulle facciate cieche degli edifici che affacciano sulla *Plaza Cultural* sono presenti i murales di Patricia Kelly, Bridgette Engler, Pierre de Carlo e Matt Mitchell che fanno da quinta al grande anfiteatro per gli spettacoli.

⁷ Con *vernacolari* ci si riferisce al valore di natura domestica rivendicata come architettura. È significativo a questo scopo ripensare alla mostra al MoMa del 1965, *Architecture Without architect. A short introduction to Non-Pedigreed Architecture*, organizzata da Bernard Rudofky e alla definizione *art brut*, termine coniato da Jean Dubuffet per definire le opere create al di fuori della cultura ufficiale o al termine *architettura selvaggia*, usato da Claude Lévi-Strauss.

⁸ Introduzione di La Cecla al libro Michela Pasquali, *I giardini di Manhattan. Storie di guerrilla gardens*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p.5.

L'area dove i *community garden* sono nati e hanno avuto maggiore impatto è l'*East Village* nel *Lower East Side* ed. All'inizio degli anni '70, proprio in questo quartiere, stravolto dalla crisi che ne ha cambiato l'immagine⁹ trasformandolo da centro artistico a quartiere in abbandono, un gruppo di amici, i *Peace Corps-types* del movimento *Post-flower Power Generation*¹⁰, lancia all'interno di uno dei *vacant lots*¹¹, delle *seed bombs*, il primo di una lunga serie di tasselli convertiti autonomamente ad aree verdi comuni che costringe l'amministrazione a rivedere i propri regolamenti. Attraverso il *City Office of Housing Preservation and Development*, viene infatti concesso l'accesso al lotto per trasformarlo nel primo giardino legale, il *Liz Christy Garden*¹². Un passaggio che determina la nascita dei movimenti a supporto di questa pratica, in primis, l'associazione *Green Guerrillas*, fondata nel 1973, con lo scopo di aiutare gli abitanti di *Loisaida* a ripulire i lotti vacanti e la *Open Space Greening Program* per il *Council on the Environment*. Il processo catalizza l'attenzione dei media e degli artisti che vengono anche coinvolti nella realizzazione di altri *lofts*, come il *Garden of Eden*, progetto di Adam Purple e la *Plaza Cultural Garden*, uno dei più grandi *community garden*, creato tra *Avenue C* e la *9th Street*, nel 1976 su progetto di Gordon Matta Clark, Chino Garcia e Sleem Williams. Questi spazi diventano così catalizzatori della partecipazione attiva di pittori, scultori, artisti come lo stesso Gordon Matta Clark insieme con Keith Haring, Robert Wise e architetti come Buckminster Fuller che costruisce proprio in quest'area il prototipo della *Geodesic Dome*. È in questo clima che si genera la rapida moltiplicazione dei giardini in tutta New York, nonostante rimangano ufficialmente occupazioni abusive di suolo privato e pubblico. Solo nel 1978, con la fondazione dell'agenzia governativa *Operation Green Thumb*, incaricata di assegnare in affitto i terreni abbandonati di proprietà pubblica¹³ che questa pratica sarà

⁹ Tra gli anni '50 e '60 il quartiere è il centro di attività artistiche di ogni genere, qui si trasferiscono: artisti, musicisti, scrittori che catturano gli interessi dei galleristi e degli intellettuali. Da Rosalyn Deutsche, Cara Gendel Ryan, *The fine art of gentrification*, Ottobre 1984, vol. 31, pp. 91-111. Un panorama che cambia rapidamente nel decennio successivo. La crisi, costringe infatti gli abitanti a trasferirsi e ad abbandonare le case che, rimaste vuote e successivamente ridotte in macerie, lasciano spazio ad altrettanti *vacant lot*. Un processo che porta alla demolizione di più di 3.400 abitazioni con il conseguente abbandono della zona da parte del 70 % della popolazione residente. Dati in Sarah Ferguson, *Occupied territories: inside the squatters movement*, in «Village Voice», 18 luglio 1989, pp. 22-32. Solo negli anni '80, quando la *middle class* comincia a porre nuovamente l'attenzione su quest'area, si rialzano i prezzi degli affitti, fatto che induce la municipalità a vendere gli edifici che aveva ereditato dai pignoramenti e, allo stesso tempo, cresce la minaccia per la salvaguardia dei *community garden*. Per approfondimenti si rimanda ai seguenti testi: Anne Bowler, Blaine McBurney, *Gentrification and the Avant-Garde in New York's East Village: The Good, the Bad and the Ugly*, in «Theory, Culture & Society», novembre 1998, n. 4, pp. 49-77; Frank F. DeGiovanni, *Displacement Pressures in the Lower East Side*, CSS Working Papers, New York, Dept. of Research, Policy, and Program Development, Community Service Society of New York, 1987; Neil Smith, Betsy Duncan, Laura Reid, *From Disinvestment to Reinvestment: Tax Arrears and Turning Points in the East Village*, in «Housing Studies», n.4, ottobre 1989, pp. 238-252.

¹⁰ Riferimento a Tom Fox; Ian Koeppel; Susan Kellam. *Struggle for Space : The Greening of New York City, 1970-1984*, Neighborhood Open Space Coalition, New York, 1985.

¹¹ Il lotto scelto è all'angolo tra *Houston Street* e *Bowery Street*, all'interno del quartiere dell'*East Village*. In quegli anni, più ci si sposta verso le *avenue C* e *D*, più il degrado aumenta. Gli edifici in rovina rimasti sono tracce, cicatrici, degli incendi dolosi e di disinvestimenti che a partire dalla fine degli anni '60 hanno portato alla distruzione del quartiere, creando una desolata sequenza di *vacant lots* con sullo sfondo *The Projects*, le residenze popolari in mattoni rosse costruite negli anni '50.

¹² In onore della principale attivista del gruppo.

¹³ Il lotto veniva concesso in affitto temporaneo con contratto annuale, per la cifra di un dollaro al mese, in alcuni casi anche di un dollaro all'anno, ad eccezione dei terreni di scarso valore per i quali si stabiliva un periodo di affitto più lungo da cinque a dieci anni. Dati ricavati da Jane Weissman, *Tales From the Field: Stories By Greenthumb Gardeners*, NYC Dept. of Parks and Recreation, New York, 1995.

L'affitto di questi tasselli era, in qualunque momento, reso revocabile da parte del comune per adibire il terreno a nuove costruzioni, nel qual caso il lotto doveva essere liberato in 30 giorni. Nel 1984 l'agenzia

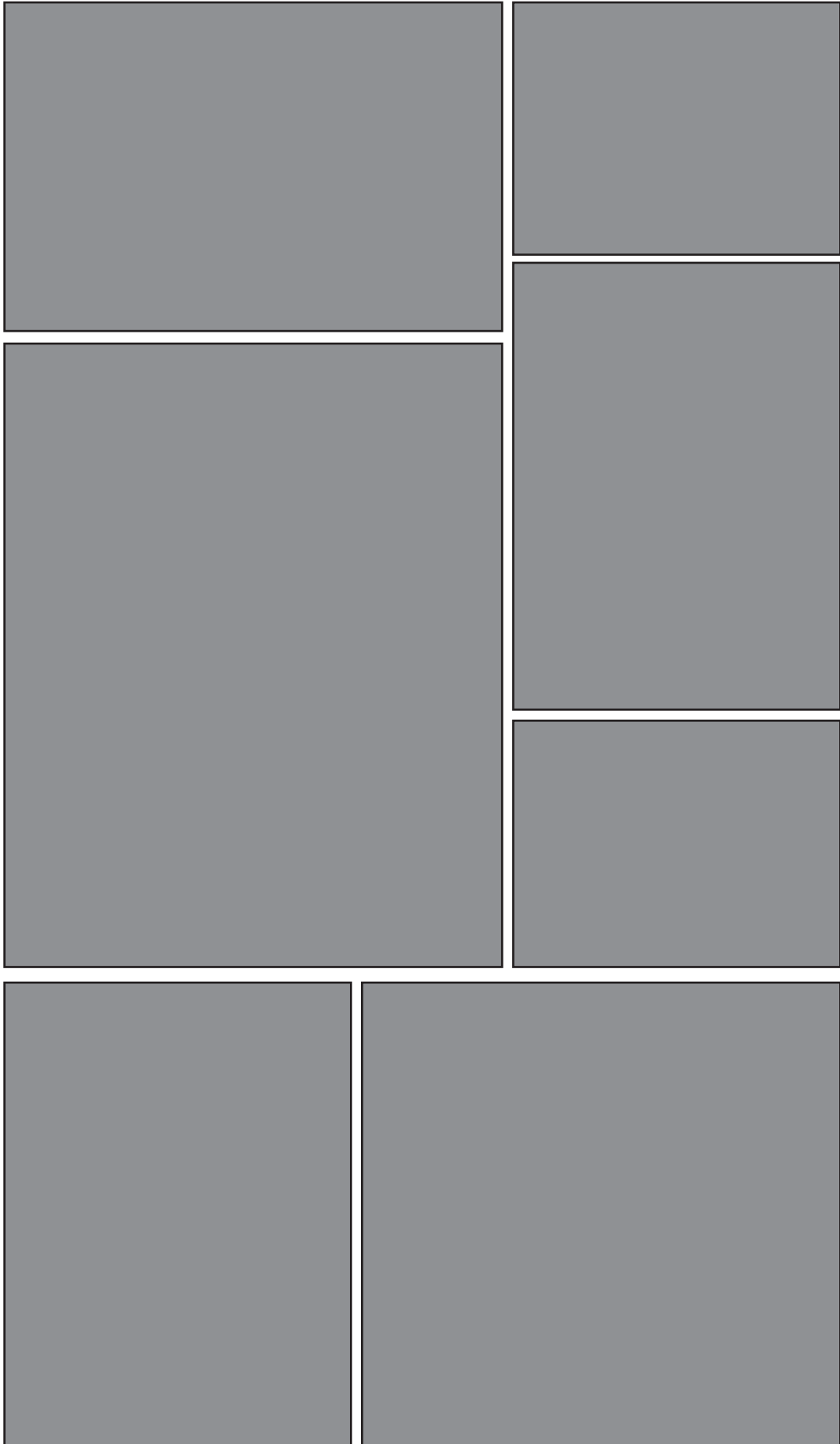
ufficialmente legalizzata. Si tratta di un passaggio fondamentale che segna un profondo cambio nell'approccio dell'amministrazione che, da un processo *top-down* impostato ad educare le masse su arte e bellezza, come era stato fin dai tempi dei grandi progetti di Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux per *Central Park* e *Prospect Park* e dei grandi progetti del *Parks Commissioner* DI Robert Moses (1936-1960), giunge ad includere nell'agenda amministrativa gli informali *community garden*. Il cambio di scenario è figlio degli anni '60 e '70 con i primi esempi di *Farm Gardens*, generati dagli stessi cittadini con processo *hands-on*. Si tratta di una pratica di rottura che ha attirato l'attenzione sulla partecipazione pubblica attiva nei processi informali di progettazione degli spazi aperti. Attualmente si contano circa mille lotti, per una superficie complessiva di trentadue acri¹⁴ di parco in città, controllati dall'agenzia governativa *Green Thumb*, la *Green Guerrillas*, *Council on the Environment of New York City*, *Trust for Public Land*, *Neighborhood Open Space Coalition*.

Si ringrazia Bill Di Paola, Direttore del *Museum of Reclaimed Urban Space* per l'intervista fornita e l'accesso agli archivi.

Si ringraziano inoltre, Bill Weinberg, attivista e autore del testo *Tompkins Square Park: A Legacy of Rebellion and other works*, Autumn Leaves Press, Ithaca, 2008 e Ben Shepard, Professore presso la New York School of Technology di New York per le interviste concesse.

riesce a prolungare il permesso per i giardini più importanti e l'occupazione dei giardini diviene legale attivando anche successivi finanziamenti governativi.

¹⁴ Dati ricavati dal *New York City Department of Parks & Recreation*.



Tav. 11 - Documentazione sui *Community Garden* (New York, 1970-75, in MORUS Museum Archive); *Schema intensità d'uso di un Vacant Lot*

4.9 | Graffiti NY 1970

A metà degli anni '70, mentre la crisi economica avanza e la città è sull'orlo della bancarotta si susseguono manifestazioni di protesta, scioperi e continue dispute legate alla crescente disoccupazione e all'insufficienza di servizi che esaspera il contrasto tra la svettante città degli affari, con i suoi grattacieli visibili all'orizzonte, anche dalle periferie cui infrastrutture diventano vere e proprie barriere urbane e sociali¹.

È proprio in quegli stessi anni che le superfici della città, facciate, pareti, muri partizioni dei treni della metropolitana iniziano a diventare indistintamente supporti sui quali si «imprime il disagio vissuto da frange di newyorkesi» (Bassoni, 2016, 64).

Il disagio viene esternato attraverso segni estemporanei e grafie impresse su questi supporti, che diventano i primi segnali di quello che sarà il fenomeno dirompente dei graffiti².

La diffusione capillare dei graffiti diventa il «[...] barometro preciso, quanto nessun altro, del declino della città»³. Sono segni che trascrivono e traducono fisicamente la paura e la perdita di controllo sullo spazio urbano, che contemporaneamente diventa scenario per pratiche di autodeterminazione e appropriazione che stravolgono le convenzioni e gli stereotipi. (Amin, Thrift, 2002, 48).

«La città in crisi è messa in scena»⁴ in senso letterale, attraverso le diverse forme di pratiche artistiche informali che escono dai circuiti canonici dell'arte e contaminano gli spazi, le sue costruzioni, i suoi dispositivi architettonici ed urbani, utilizzati come supporti, come tele, per murales e graffiti. «La città è il mezzo stesso che urla direttamente le proprie storie». (Amin, Thrift, 2002, 48). Pur rappresentando una pratica illegale⁵ ed effimera⁶, assimilabile alle opere concettuali *ready made* a scala urbana, i writers propongono però un nuovo modello, una chiara azione urbana collettiva. I graffiti sono frutto di un progetto

¹ Alla fine del 1972 vengono ultimate le Twin Towers del World Trade Center e viene ultimata la Cross Bronx Expressway, un'infrastruttura più di isolamento che di collegamento. Un progetto che, come ha analizzato Robert Caro in *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Vintage Books, New York, 1974, traduce esattamente gli esiti fallimentari delle strategie adottate verso le periferie. Per approfondimenti Nina Bassoli, Graffiti, in «Lotus interational», n. 159, Milano, 2016, p. 64-65

² Un fenomeno che sarà ampiamente documentato da fotografi e giornalisti. Nel 1974 viene pubblicato il volume *The Faith of Graffiti* di Norman Mailer con le fotografie di Jon Naar, nel 1984 il testo *Subway Art* di Martha Cooper, reporter del «New York Post» e di Henry Chalfant che documenta l'opera dei principali artisti di quel periodo nel Lower East Side come *On the Walls of the Lower East Side, 1976* di Sol LeWitt; *Graffiti Photoglyph, 1973*, *Small Graffiti: Truck Fragment, 1973* di Gordon Matta-Clark. Interessante anche il catalogo della mostra *The East Village Scene*, The Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1984.

³ Leonard Kriegel, *Graffiti. Tunnel notes of a New Yorker*, in *American Scholar*, LXII, n.3, 1993, pp. 433-434.

⁴ Introduzione all'articolo, in «Oppositions», n. 3, p. 37.

⁵ La pratica dei graffiti è fortemente osteggiata dalle autorità. Il sindaco John Lindsay nel 1971 stanziava ingenti somme per il risanamento dei trasporti pubblici e per ristabilire il decoro pubblico, nonostante nei primi mesi del 1973 il «Guardian» rileva che il 46% dei mezzi di trasporto e il 50% della superficie dei projects, le case popolari, era «gravemente deturpate dai graffiti» (Report 29 marzo 1973).

⁶ I graffiti erano sempre minacciati dalla cancellazione, che con l'inasprimento delle regole, poteva avvenire anche entro qualche ora.

(Cooper, 1984) che scandito per fasi: *ideazione, selezione, strategia e realizzazione*⁷ e che trasforma la percezione, le aspettative e il ruolo dei dispositivi urbani e architettonici. I muri, le superfici verticali, infatti, diventano «[...] indicatori diagnostici di un ambiente invisibile, di comportamenti e processi sociali in atto [...] sono il preludio e un indicatore verso comportamenti manifesti [...]. I muri sono qualcosa di più di un giornale che registra atteggiamenti diffusi; sono un manifesto comportamentale»⁸.

Il primo graffito, un nome scritto su un muro al 183rd di Washington Heights Street, frutto dell'idea di un ragazzino che di firma *Taki 183*⁹, segna la nascita del dirompente fenomeno che si espande rapidamente e capillarmente. I muri e i treni assumono una nuova funzione: diventano superfici ibride con il doppio ruolo di dispositivi architettonici di separazione o collegamento e tele urbane pronte a essere impresse dai graffiti. La superficie è sempre la stessa ma si intensifica il suo uso e la sua relazione con la città. I graffiti agiscono sullo spazio, cambiano la relazione da e con la città e il volto dei quartieri. In particolare, quelli impressi sulle carrozze dei treni della metropolitana, attraversando brani di città, trasportano i loro messaggi ovunque nei cinque *boroughs* dal South Bronx, attraverso tutta Manhattan fino a Brooklyn e infine nel Queens. Per pochi istanti, al loro passaggio, i messaggi si sovrappongono allo sfondo urbano, danno vita a porzioni temporanee di città, a sfuggenti istantanee, che modificano in modo permanente la relazione e l'immagine dei tasselli attraversati.

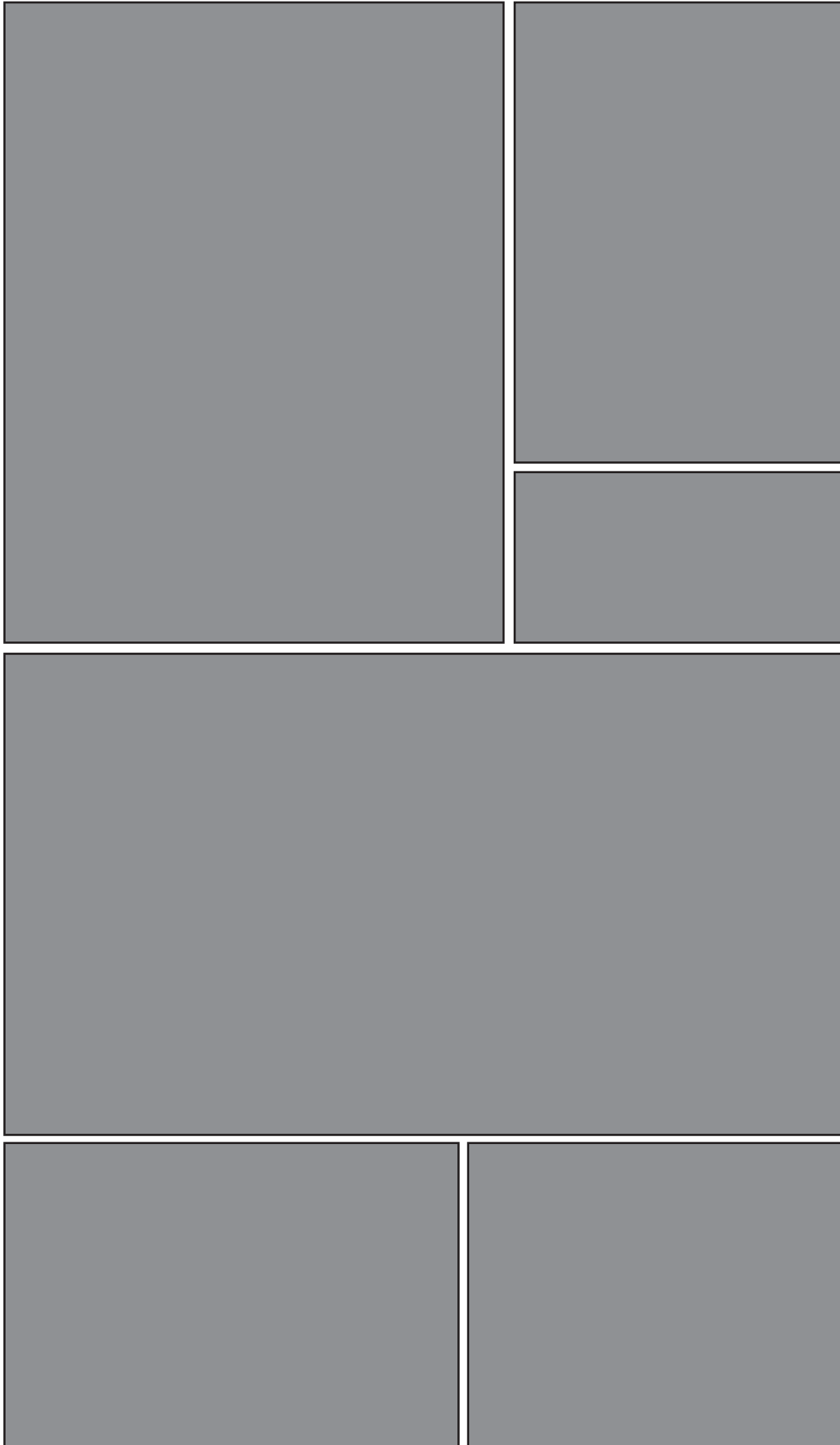
Nonostante la pratica della *street art* rappresenti una pratica illegale allo stesso tempo rappresenta una pratica di appropriazione, di coinvolgimento e di potenziale riqualificazione spontanea che può innescare la trasformazione della città.

«Le strade sono il teatro di queste foreste d'alberi ondegianti che trasformano la scena, ma non possono essere fissate dall'immagine di un luogo. Se malgrado tutto volessimo fornire un'illustrazione nulla meglio dei graffiti di New York potrebbe rappresentarla, con le sue immagini che sfrecciano sotto i nostri occhi come fuggitive apparizioni, grafi danzanti fra gallerie del metrò, calligrafie giallo-verdi o blu-metallico, che urlano senza gridare e zebrano i sottosuoli della città, ricami di lettere e cifre, gesti perfetti di volenze dipingere con la pistola a spruzzo. [...] Se è vero che le foreste di gesti manifestano qualcosa, il loro sposamento non dovrebbero allora essere congelati in un quadro, né il senso dei loro momenti circoscritto in un testo. La loro transumanza retorica sposta e risposta i significati propri analitici e coesi dell'urbanesimo, è una *erranza del semantico* (Derrida *Marges de la philosophie*, cit. p. 287 trad. ita. *A proposito della metafora*), prodotta da masse che fanno svanire alcune parti della città, le esagerano in altri punti, la distorcono, la frammentano e aggirano il suo ordine immobile nonostante tutto» (de Certeau, 1991, 158).

⁷ Nel volume *Subways Art* Martha Cooper, Henry Chalfant analizzano le diverse fasi che compongono il progetto grafico del graffito, dall'idea alla realizzazione evidenziano anche i diversi linguaggi utilizzati dalle *crew* nei diversi distretti.

⁸ David Ley, Roman Cybriwsky, *Urban Graffiti as Territorial Markers*, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 64, n. 4, dicembre 1974, pp. 491-505.

⁹ Copertina del «The New York Times», 21 luglio 1971.



Tav. 12 - Dall'alto a sinistra: Cover di *Subway Art* (M. Cooper, 1984); *Primo graffito a New York* (Taki 183, 1971); *Graffiti nel playground in Tenth Avenue, West 61st-62nd Street* (1971); *Subway New York* (J. Pickerell, 1973)

CAPITOLO 5 | Intensità, dalla casa alla città

«Nulla coincide interamente e anche tutto si confonde o passa dall'uno all'altro. Perché le differenze non sono oggettive: si possono abitare i deserti, le steppe o i mari in spazio striato; si possono abitare perfino le città in spazio liscio, essere un nomade della città, ad esempio, una passeggiata di Miller a Clichy o a Brooklyn e un percorso nomade in spazio liscio, fa in modo che la città secerna differenziali di velocità, ritardi e accelerazioni, cambiamenti di orientamento, variazioni continue, tutto un *patchwork*».

Deleuze, Guattari, 1980

Questa sezione della tesi costituisce la parte più sperimentale della ricerca – il *laboratorio* - dove il termine *intensità* viene testato.

Lo studio epistemologico del termine, fulcro del primo capitolo, le diverse visioni e analisi urbane del secondo, l'approfondimento sul valore del disegno dello spazio del terzo e le pratiche offerte dal caso studio New York fondano i concetti chiave che strutturano questa sezione di analisi sperimentale.

L'obiettivo è trasformare l'intensità, da termine in grado di restituire alcuni processi della città contemporanea, a strumento e parametro di analisi urbana e architettonica attraverso tre passaggi:

- la strutturazione di una sua matrice di analisi
- la costruzione di uno grafico che ne esemplifichi le proprietà
- la definizione di una sua specifica formula che possa trasformare l'intensità in parametro analitico in grado di tradurre: *usi, spazio e tempo*.

Si vogliono evidenziare le relazioni che intercorrono all'interno degli *oggetti urbani* tramite il progetto del loro spazio, affrontando l'analisi con un approccio adattivo e dinamico, ovvero, considerando il progetto urbano come un progetto di spazio, usi, relazioni e di temporalità.

5.1 | Metodo di analisi

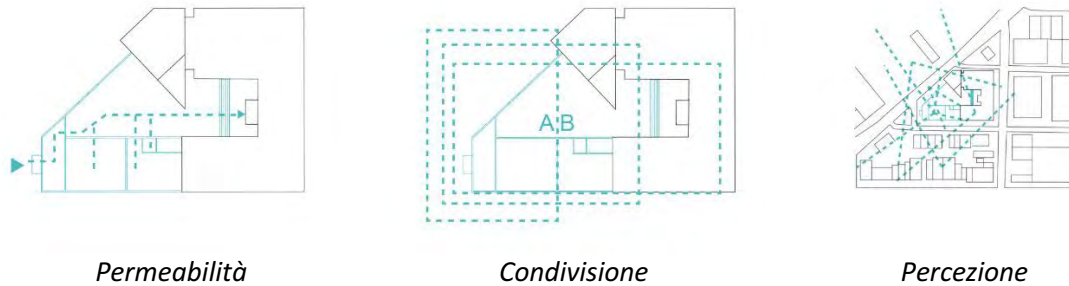
Il primo passaggio, la costruzione della matrice di analisi dell'intensità, si fonda sull'individuazione ed estrapolazione dei suoi concetti chiave. Concetti individuati grazie alla struttura della tesi e ai differenti piani di analisi dei capitoli, che vengono tradotti attraverso le parole: *permeabilità, condivisione, percezione, usi e tempo*.

Permeabilità – evidenzia la possibilità dello spazio di lasciarsi attraversare.

La comparazione tra le fasi di *pre* e *post* progetto permette di evidenziare il cambiamento di accesso, prodotto dal differente disegno dello spazio e dall'impiego di diversi dispositivi architettonici, che innescano e creano occasioni diverse per una diversa partecipazione.

Condivisione – rileva come il progetto possa innescare una successione di mutevoli confini tra spazi di differente natura: *privato-pubblico, semi-privato e semi-pubblico*.

Percezione – mette in evidenza, sempre per comparazione di fasi, come il progetto possa non solo definire usi differenti ma anche incoraggiare una diversa partecipazione sia fisica che visiva, sia all'interno del suo perimetro che in relazione all'intorno, alla città.



L'ultimo punto, della matrice, si costituisce come uno *zoom* sul progetto, rilevando quali elementi e dispositivi architettonici introdotti nel suo disegno consentano di determinare un uso intenso dello spazio stesso a parità di superficie.

La matrice è stata costruita per essere omogenea e adattabile ai diversi progetti selezionati, senza cambiare la sua struttura in base al singolo caso esaminato.

I progetti, individuati all'interno del caso studio di New York, sono stati scelti in modo transcalare e diacronico.

La selezione di progetti dalla micro scala dell'abitazione – spazio privato confinato - sino alla macro scala dei progetti urbani - spazio pubblico aperto - permette di costituire un panorama di spazi di natura differenti, intercettando non solo progetti eterogenei ma anche i relativi processi.

L'analisi dei progetti in modo diacronico permette di interfacciarsi sia con il panorama dei recenti processi urbani sia di raffrontarli con le pratiche avviate durante la precedente crisi degli anni '70, illustrata nel capitolo su New York.

La finestra temporale scelta offre sia la possibilità di costruire un interessante parallelismo sulle due crisi, evidenziando i fili sottili che legano tra loro le differenti pratiche, sia la possibilità di affiancare alla ricerca bibliografica e progettuale interviste ai protagonisti e ai progettisti di entrambi i periodi.

I due metodi e strumenti costruiti - matrice e formula - permettono di scandagliare e testare, quasi mettere alla prova, la versatilità dello strumento intensità nel trascrivere i fenomeni variabili nel tempo e legati a scale differenti.

Riassumendo, i punti chiave per costruire la matrice sono stati:

- *la determinazione delle sue componenti chiave*
- *la costruzione di un palinsesto di progetti differenti per scala e natura, in grado così di restituire un panorama multiplo sui recenti processi*

La selezione ha interessato quei progetti architettonici e urbani che recentemente hanno proposto strategie di intensificazione d'uso di uno spazio.

Per evidenziare le proprietà dell'intensità di essere uno strumento attraverso il quale

rilevare la triplice lettura di *usi*, *spazio* e *tempo*, sono stati costruiti tre grafici che permettono di tradurre anche visivamente questa proprietà.

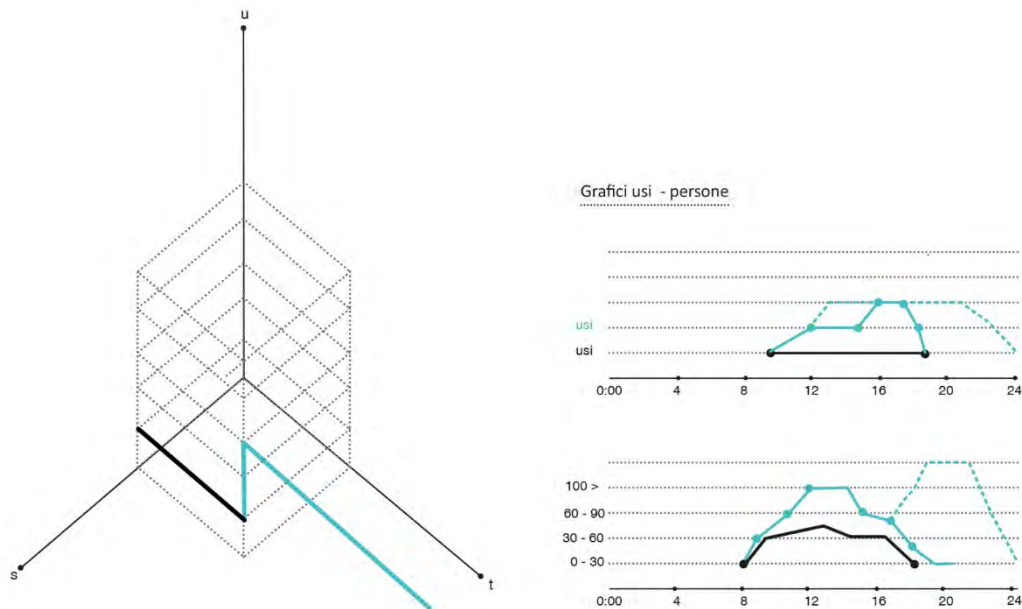
Il primo grafico costituisce una trasposizione tridimensionale del concetto di intensità. È costruito secondo una triassialità che mette in relazione visiva le tre componenti. Intersecando così i valori riferiti alle tre variabili, nella fase pre e post progetto, il grafico chiarifica visivamente il valore aggiunto della qualità del disegno di uno spazio e delle componenti nell'intensificare gli usi e conseguentemente le relazioni, quasi sempre a parità di superficie.

Il grafico si costruisce quindi secondo: gli *usi*, lo *spazio* ovvero la sua superficie e il *tempo*, in questo caso espresso come tempo di fase – pre e post progetto.

Volendo riprendere e tradurre concretamente la nozione di intensità come strumento *a focali multiple* si sono messi in luce, attraverso la costruzione di altri due grafici, altre due analisi:

- *l'intensità di usi* in relazione al tempo specifico – ovvero riferito ad una giornata tipo
- *l'intensità di persone* partecipanti allo spazio nelle fasi pre e post progetto.

I due andamenti sono il risultato medio ricavato dai diversi sopralluoghi effettuati, in differenti momenti della giornata, della settimana e dell'anno.



L'ultima parte dell'analisi costituisce la fase di maggior sperimentazione.

La ricerca, infatti, ha come obiettivo, non solo la restituzione grafica analitica delle componenti messe in gioco attraverso il termine intensità, ma anche rendere lo stesso strumento un parametro matematico attraverso la costruzione di una formula per calcolarla.

Questo metodo, ancora a livello sperimentale, vuole fare sì che l'intensità sia materialmente valutabile, come la densità, quindi applicabile quale parametro quantificabile.

La costruzione della formula segue esattamente le caratteristiche dell'intensità rilevate all'interno dei diversi capitoli, ovvero la capacità di rilevare il valore del disegno nell'innescare multipli usi o pratiche all'interno di uno stesso spazio nel tempo.

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

La costruzione della formula ha messo in relazione:

- al numeratore: gli usi rilevati nello spazio
- al denominatore: il valore delle unità minima di spazio e di tempo - riferita alla singola fase pre e post progetto
- il rapporto infine viene riferito alla superficie di spazio e al tempo di esercizio del progetto.

L'applicazione della formula, sia nelle fasi pre e post progetto, può quindi indicare, attraverso la comparazione dei risultati, l'uso di uno spazio in riferimento al tempo.

Questa presentazione del metodo di analisi costruito vuole guidare alla lettura delle schede dei progetti, in questo caso ripartiti solo secondo la suddivisione: *micro, medio, macro*. La ripartizione secondo queste tre categorie offre una visione approfondita sui diversi progetti e le diverse pratiche, evidenziando così l'importanza dell'applicazione del termine *intensità* quale strumento di intellegibilità della complessità dei fenomeni della polisemica città contemporanea. Inoltre, diventa strumento attraverso il quale poter rilevare e comprendere le potenzialità di usi nel tempo racchiusi all'interno degli spazi urbani, processi che attendono espressione. Rivela in questo modo le dinamiche che agiscono in uno spazio e le sue qualità intrinseche.



IN
COST
WE TRUST

Ⓟ
Monday
Wednesday
Friday
Midnight - 5am
← →
2
hour
metered
parking
8am - 7pm
Except Sunday
← →

J.F. Construction
1-800-461-2647 (1-866) 92-2647

PRIVATE PROPERTY
NO
TRESPASSING
VIOLATORS
WILL BE PROSECUTED

CABALITO PUP

202K20

Woman on mobile phone



Airbnb

Analisi dei dispositivi impiegati - 35 casi a Manhattan, 25 a Williamsburg e 15 a Bushwick

Luogo: Lower East Side - Williamsburg - Bushwick- New York

Anno: 2007 – oggi

Superficie: ---

Progetto: home made

Airbnb, nata nel 2007 dall'idea di due designers americani di subaffittare per brevi periodi gli spazi sottoutilizzati del loro appartamento, è diventato uno dei servizi di sharing economy (Botsman, Rogers 2010) più diffusi al mondo, mettendo a sistema un'offerta di oltre un milione di spazi in affitto, senza densificare lo spazio della città. Lo spazio reso disponibile dagli hosts, viene messo a sistema sulla piattaforma online che interseca domanda e offerta di spazi e di tempo d'uso.

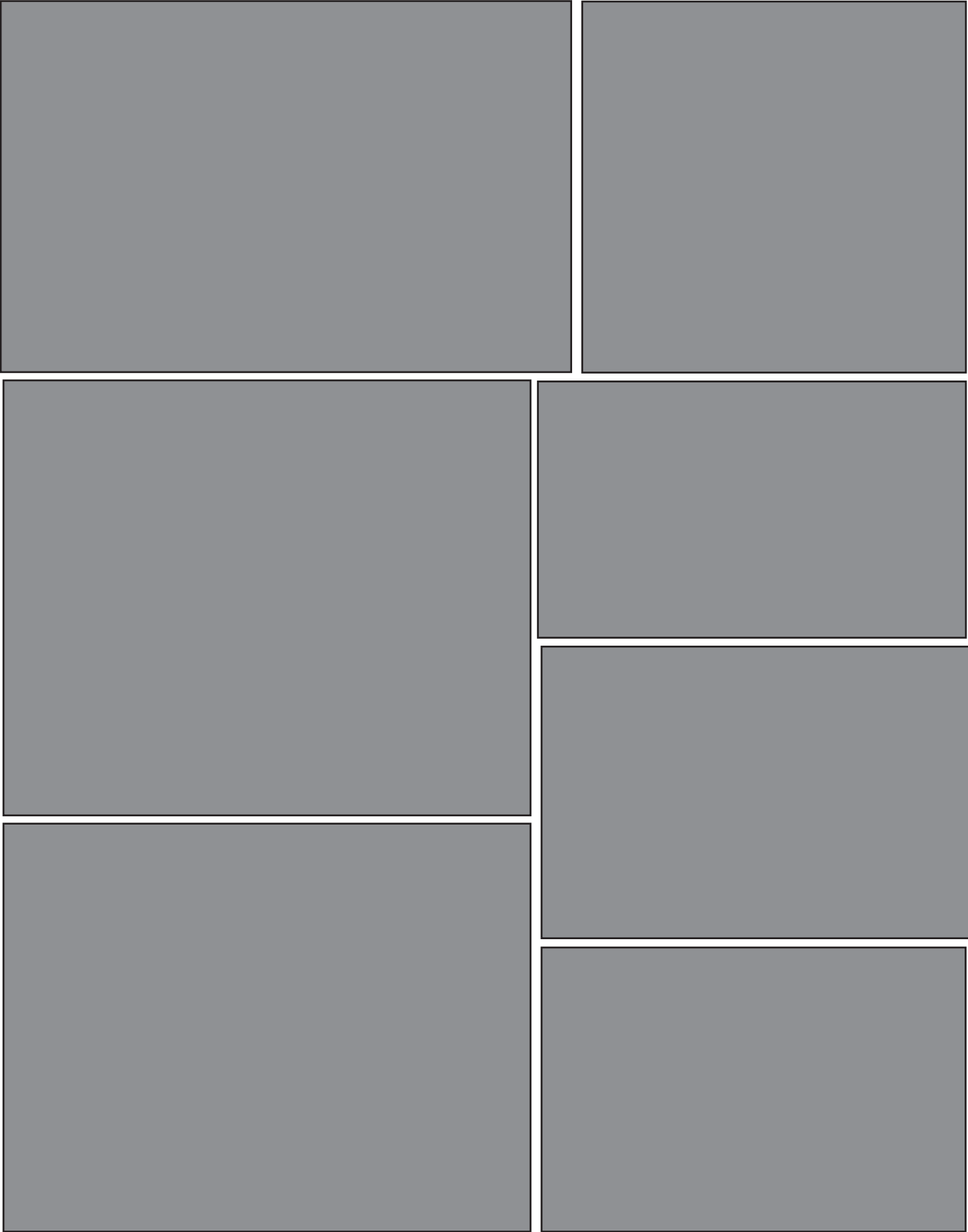
Un pratica che è si è rapidamente diffusa come risposta resiliente alla recente crisi del 2008 che ha ridefinito attori, confini tra proprietà privata e bene comune e i rispettivi valori (Harvey, 2011).

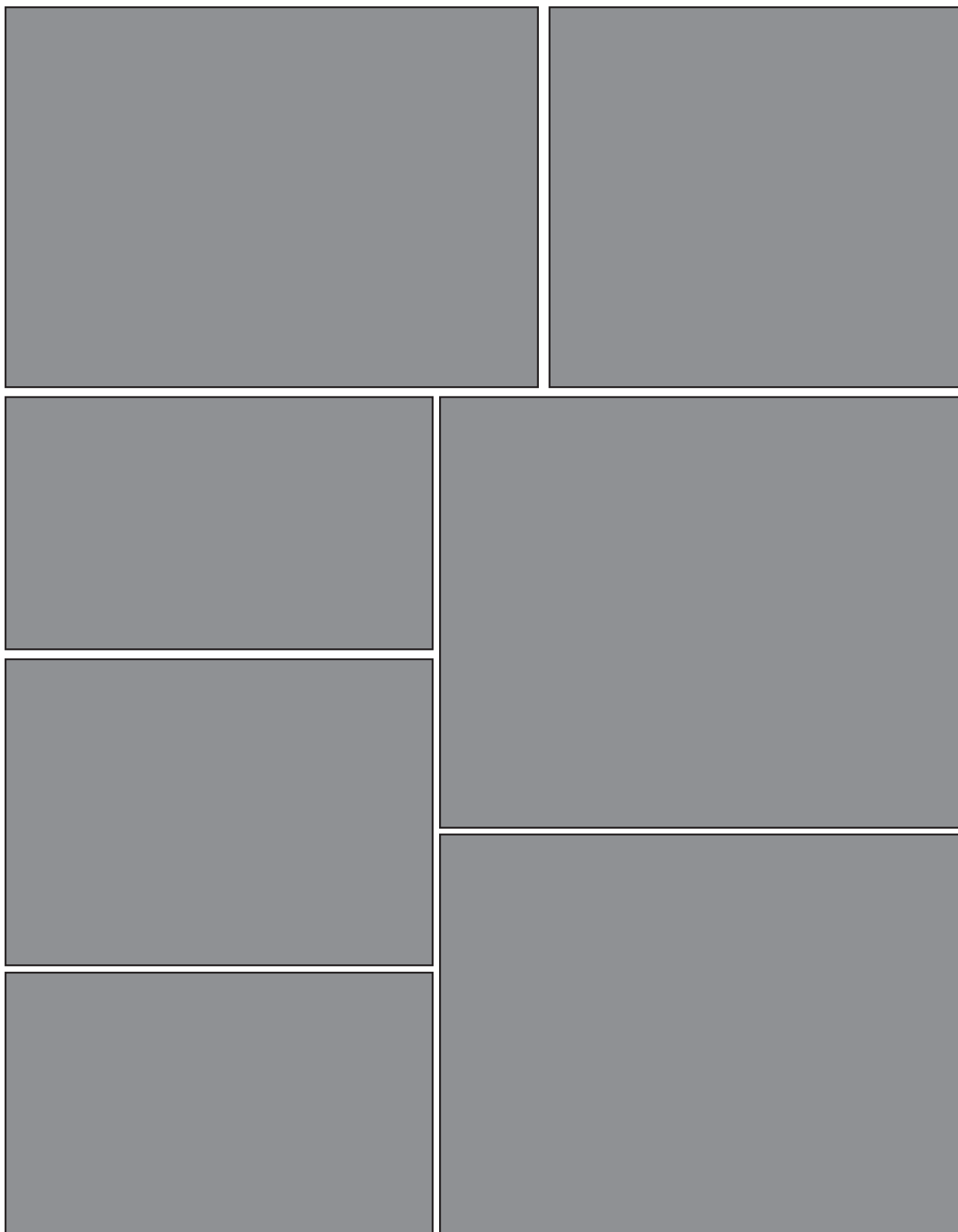
La casa, primo bene privato, viene così aperta, condivisa sulla piattaforma online dagli stessi hosts che diventano promotori di azioni di ridefinizione dello spazio privato della casa, che viene aperto a nuovi usi e ad un diverso racconto.

New York è uno dei fulcri principali di questo fenomeno, le cause sono riconducibili al crescente prezzo degli affitti e all'aumento della domanda per esperienze turistiche alternative. Airbnb diventa quindi un'opportunità per i proprietari di generare una rendita, affittando stanze o posti letto della propria casa, che gioca sul limite tra i regolamenti normativi: short-term rentals, Zoning Law, il New York City Administrative Code, Multiple Dwelling Law (MDL) del 1929 aggiornata nel 2010, legge che permette l'affitto solo per un periodo superiore a trenta giorni e solo in presenza del locatore.

In questa faglia nel sistema normativo che Airbnb definisce la sua pratica di ridefinizione dell'uso del bene casa, intensificandone le funzioni grazie alla ridefinizione dello spazio interno attivata dagli stessi hosts attraverso l'impiego di semplici dispositivi architettonici, spesso home made, provvisori e flessibili, che ridisegnano ogni volta gli usi degli ambienti, la loro distribuzione e i gradi di privacy.

Si definisce così un inventario di dispositivi che vanno dai più semplici, come la condivisione del divano letto reso spazio temporalmente privato da tende, separé, fino alle strutture quali pareti vetrate, letti a castello, sopralci, o volumi innestati all'interno di una stanza. Sono dispositivi che intensificando l'uso della superficie della casa e ridefiniscono ogni volta il concetto di "stanza" permettendo così un'esperienza sempre differente della condivisione dello spazio privato dell'abitazione. Airbnb si basa quindi sull'economia della condivisione (Botsman, Rogers, 2010) e l'economia dell'esperienza (Mansfeldt, 2015). Si inserisce in quel territorio di in-betweenness (Löfgren 2008; Edensor 1998, Bærenholdt et al. 2004 and Larsen 2008) tra spazi privati che diventano condivisi, tra ospiti e hosts, tra soluzioni spaziali che ampliano gli usi e rendono l'ospite partecipe dei rituali della casa.



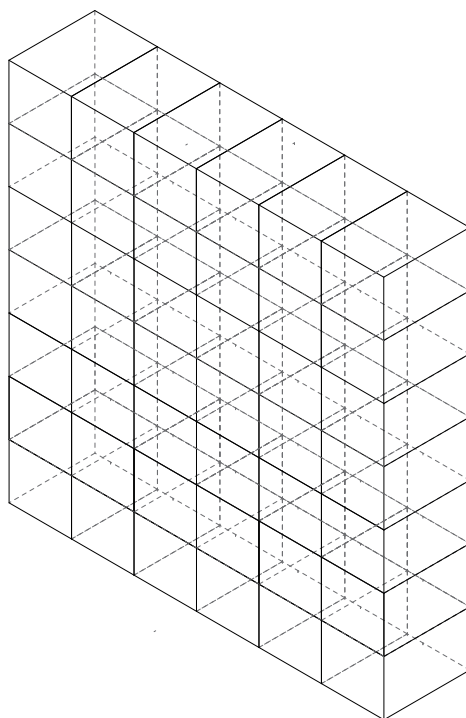


Selezione fotografica dei dispositivi architettonici di intensificazione d'uso dello spazio abitativo impiegati dagli hosts di Arbnb.
Foto dal sito Airbnb, selezionate sulle zone del Lower East Side, Brooklyn, Williamsburg

Analisi processo

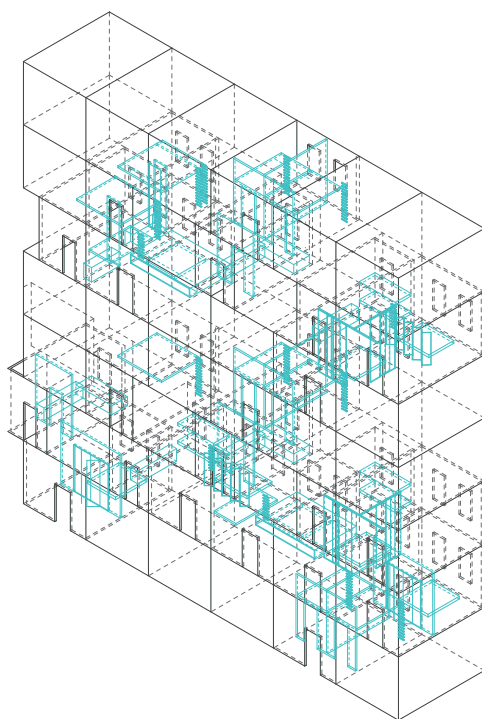
Stato di fatto

Luogo: New York
 Anno: fino al 2007
 Superficie: ----
 Progetto: privati
 Uso: abitazione privata

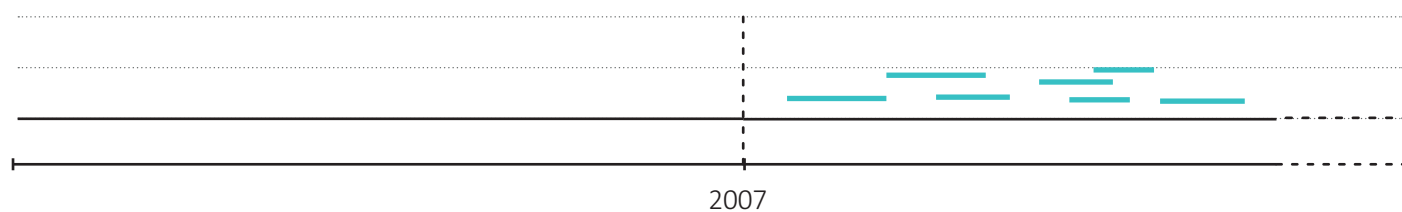


Progetto

Luogo: New York
 Anno: 2007 – oggi
 Superficie: ----
 Progetto: privati
 Usi: abitazione privata/
 abitazione condivisa



Timeline



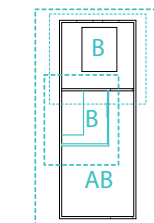
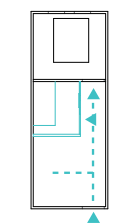
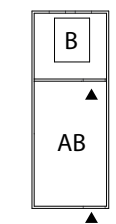
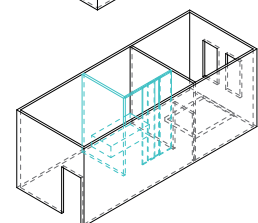
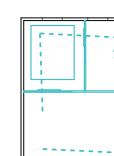
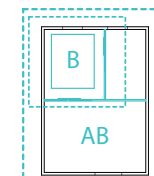
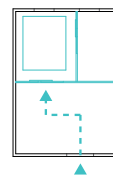
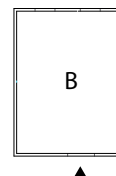
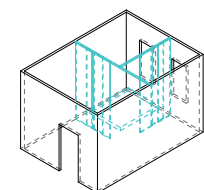
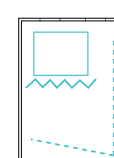
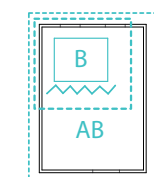
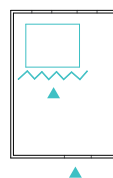
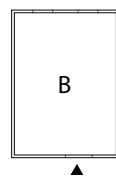
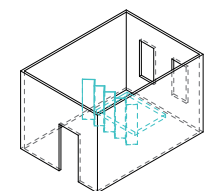
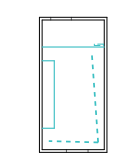
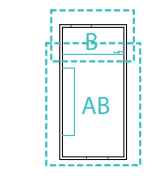
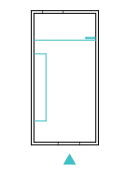
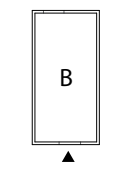
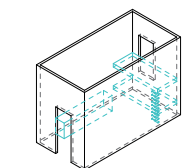
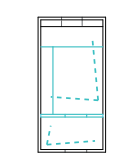
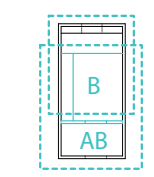
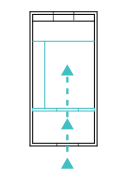
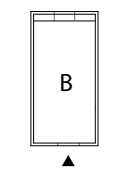
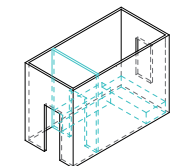
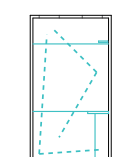
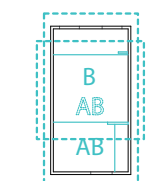
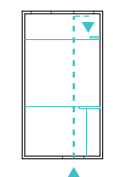
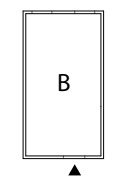
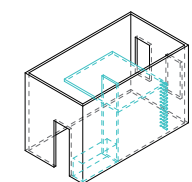
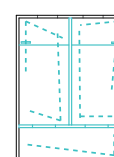
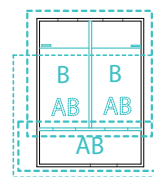
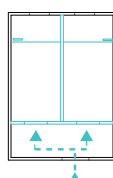
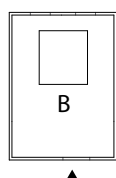
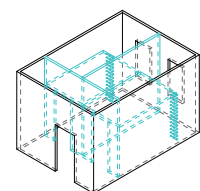
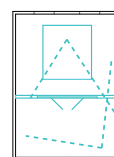
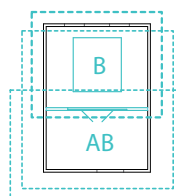
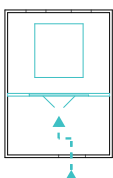
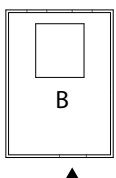
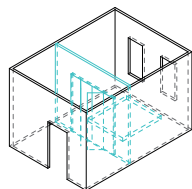
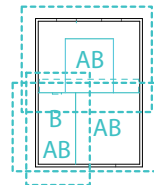
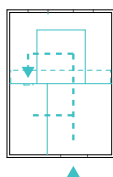
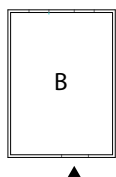
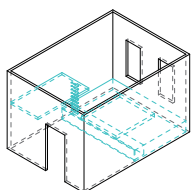
Dispositivi

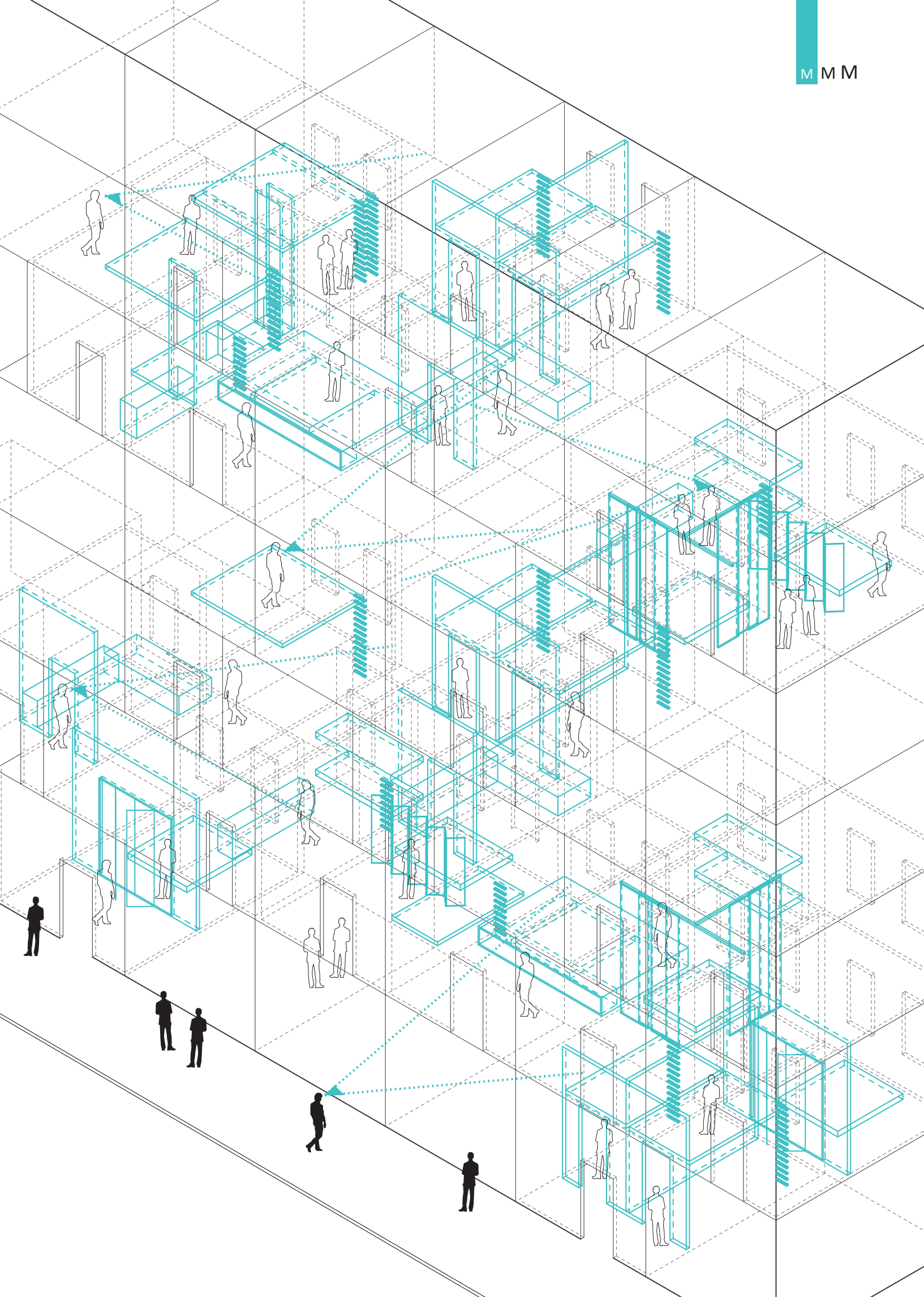
Stato di fatto

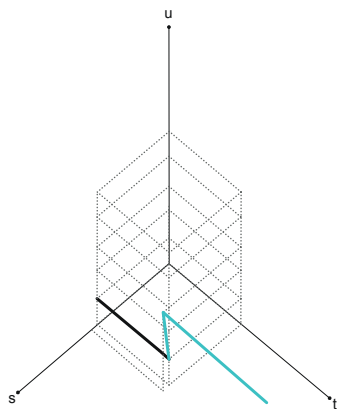
Permeabilità

Condivisione

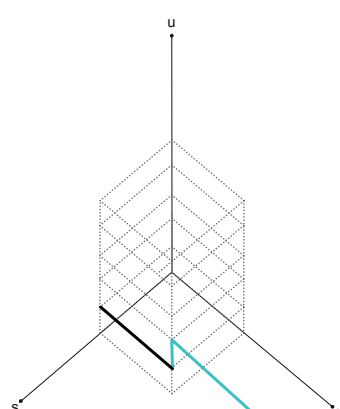
Percezione



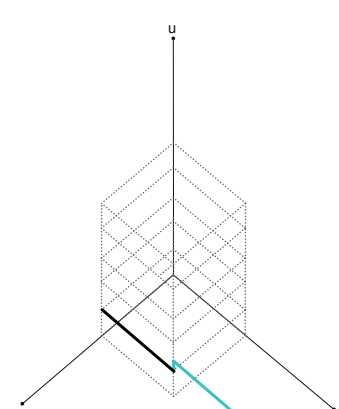




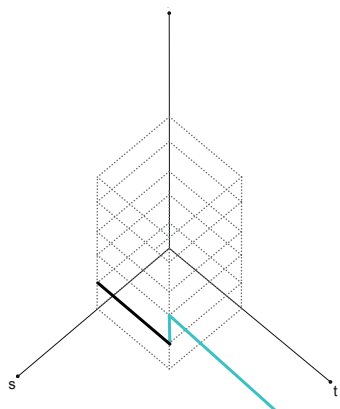
Tipologia 1-3-4



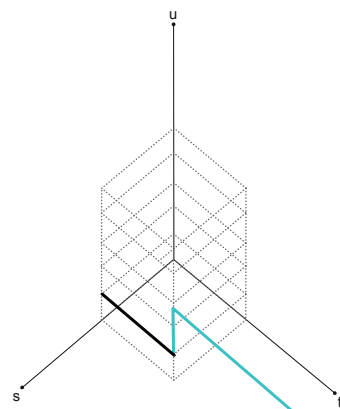
Tipologia 2



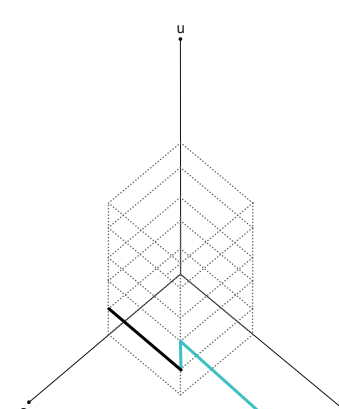
Tipologia 5



Tipologia 6

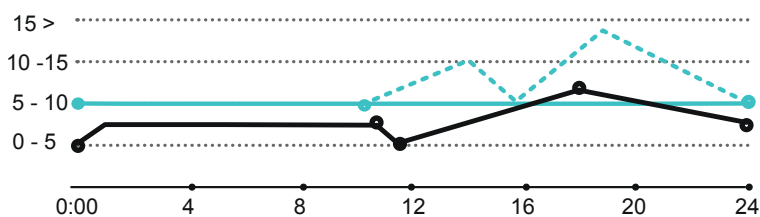
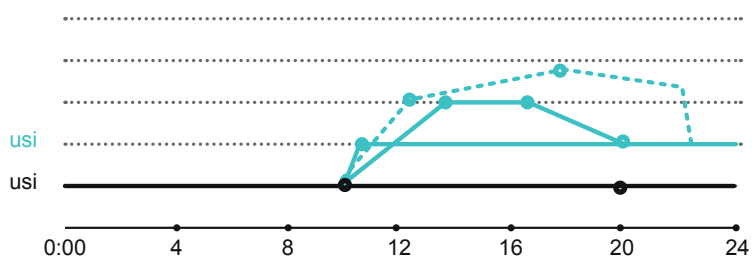


Tipologia 7



Tipologia 8/9

Grafici usi - persone



Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 196$
 $I'' = 504$
 $I > 2,6$
 $I' = 196$
 $I'' = 864$
 $I > 4,4$

Calcoli intensità basati sulla tipologia con soppalco e con tenda

— stato di fatto
- - - progetto

Andamento degli usi medi e delle persone rilevato nei diversi sopraluoghi



Loft Artist

Luogo: Queens, Brooklyn, Williamsburg

Anno: 1900 – 1970 - oggi

Superficie:---

Progetto: privati

L'immaginario creato con la Silver Factory di Andy Warhol ha definito una nuova idea degli spazi di lavoro e di creazione dell'arte, ricavati all'interno degli ex spazi industriali o produttivi.

Un processo che ancora oggi, incentivato dalla sharing economy, vede la riattivazione degli edifici industriali come hub per artisti. Le recenti trasformazioni dell'ex area industriale di Dumbo, dello scavo navale di Navy Yard a Brooklyn, o la conversione delle fabbriche a Williamsburg, Bushwick sono solo alcuni dei più recenti interventi di riconversione di questi spazi.

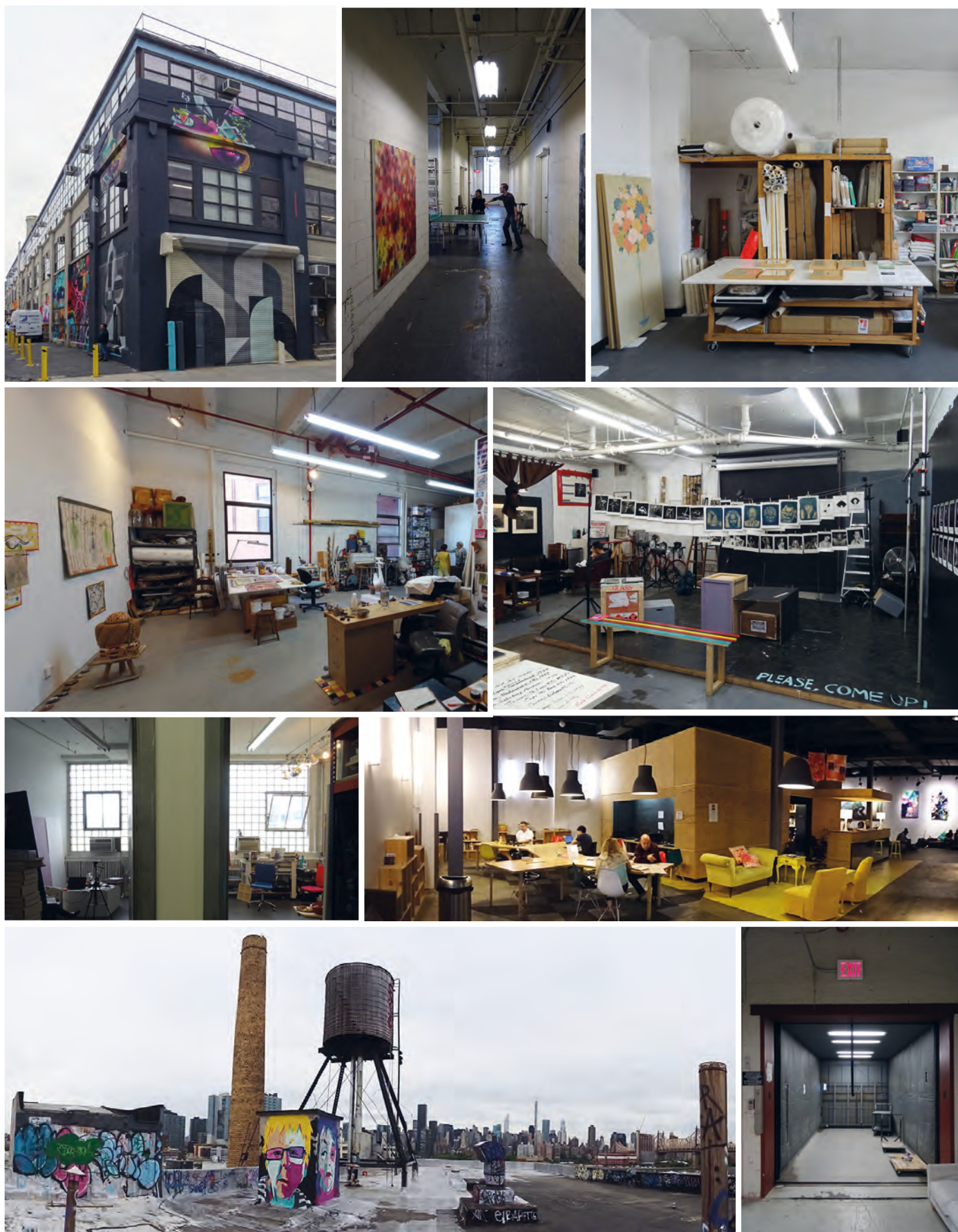
Le caratteristiche strutturali di questi ambienti, il più delle volte ripartiti solo dalla maglia strutturale definiscono locali dalle ampie luci e dagli alti soffitti, diventano ancora oggi luoghi per la sperimentazione artistica. I pochi vincoli spaziali fanno sì che la superficie disponibile di questi ambienti possa essere adattata ed intensificata secondo le diverse esigenze, anche di volta in volta mutevoli. Si definisce quindi individualmente e soggettivamente il proprio spazio di lavoro, includendo o meno determinati usi, definendo così anche i confini mutevoli tra spazio pubblico – espositivo - e spazio privato di creazione.

La ripartizione di ogni studio è una storia a sé.

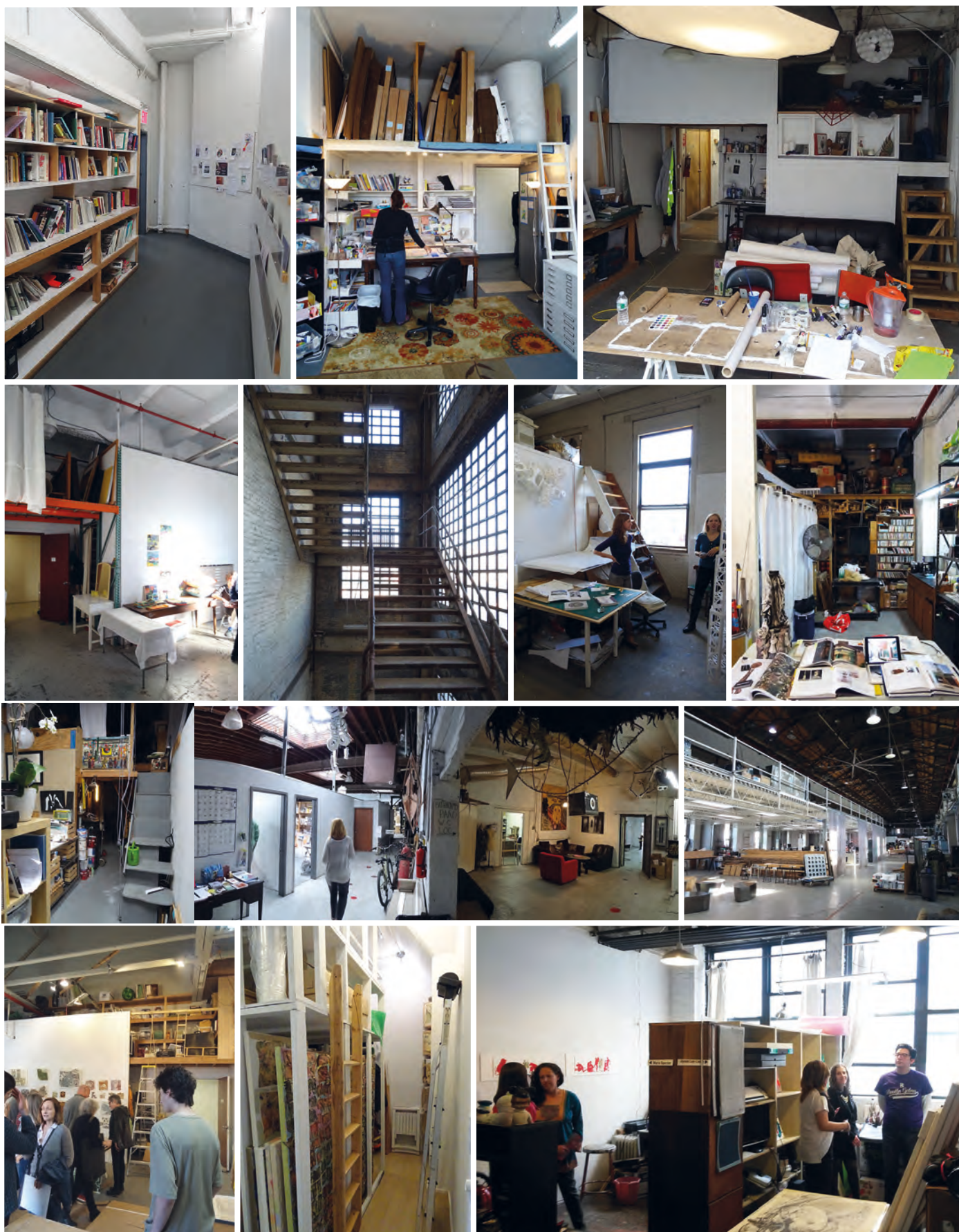
Ogni artista infatti modifica la ripartizione interna dello spazio attraverso un catalogo di dispositivi architettonici, il più delle volte mobili o scorrevoli, così da sovvertire rapidamente la gerarchia dello spazio in base all'esigenza. Tramezzi scorrevoli, tende, carrelli, pareti attrezzate ribaltabili, scalette, soppalchi, sono utilizzati come un catalogo di elementi interscambiabili in grado di definire e sperimentare ogni volta, come il processo creativo, nuove configurazioni dello spazio e di gerarchizzarlo su più livelli (Nicolin, 1990).

Inoltre funzioni condivise trovano spazio nelle aree comuni, distribuzione e corridoi, che diventano aree relax, biblioteche, e aree comuni attrezzate.

Nel loft, come era stato per i primi casi degli anni '60, si mantiene viva la possibilità di superare la necessità di una precisa identificazione dello spazio con la funzione programmata: si definisce ogni volta un nuovo equilibrio tra i diversi usi, senza soluzione di continuità o fissità.



Da sinistra in alto | Esterno fabbrica nel Queens riconvertita a spazio per artisti, Corridoio per funzioni condivise (Navy Yard), Interno Loft (Queens), Interno Loft (Navy Yard), Interno loft (Queens), Diverso uso dello spazio interno dei loft (Queens), Local Artist Space (Queens), Rooftop (Queens), Distribuzione verticale (Navy Yard). Foto Lucia Baima

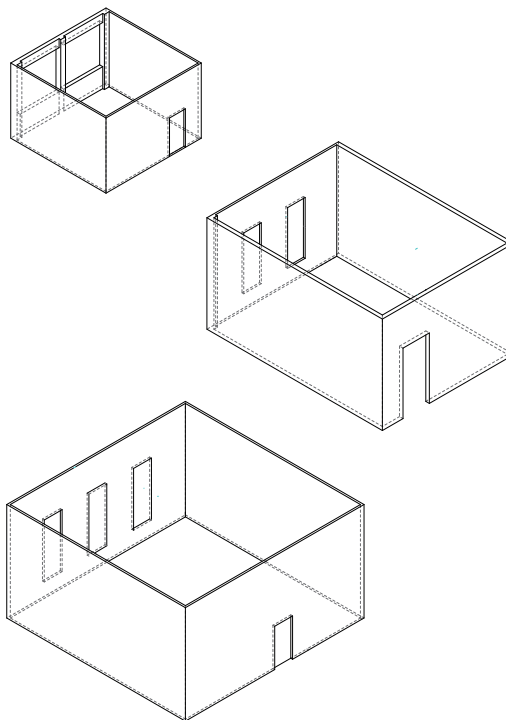


Da sinistra in alto | Corridoio biblioteca condivisa (Queens), Ripartizione interna dello spazio (Navy Yard), Loft privato ripartizione interna (Navy Yard), Soppalco interno (Navy Yard), Distribuzione verticale (Navy Yard), Ripartizione loft (Navy Yard), Local Project Gallery – Spazio interno (Queens), Local Project Gallery – Spazio interno (Queens), Separazione interna hangar per designers (Navy Yard), Soppalco (Navy Yard), Struttura interna (Navy Yard), Struttura di ripartizione mobile tra due studi (Navy Yard). Foto Lucia Baima

Analisi processo

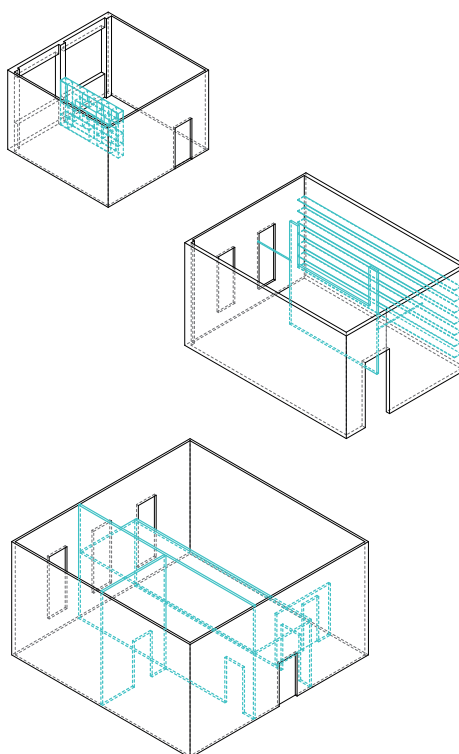
Stato di fatto

Luogo: Queens, Brooklyn, Williamsburg
 Superficie: ---
 Progetto: privati
 Uso: edificio industriale

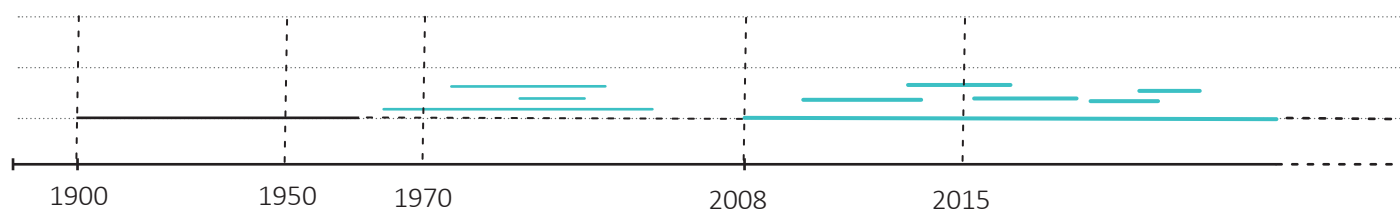


Progetto

Luogo: Queens, Brooklyn, Williamsburg
 Superficie: ---
 Progetto: privati
 Usi: Loft per artisti, laboratori, coworking, spazio espositivo

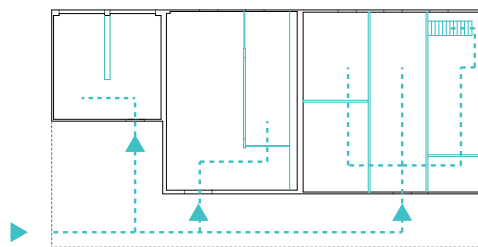
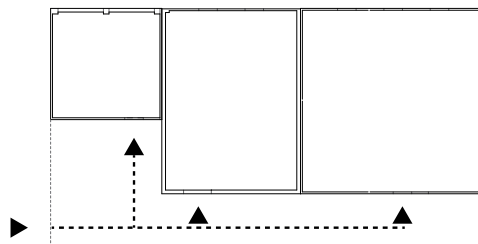
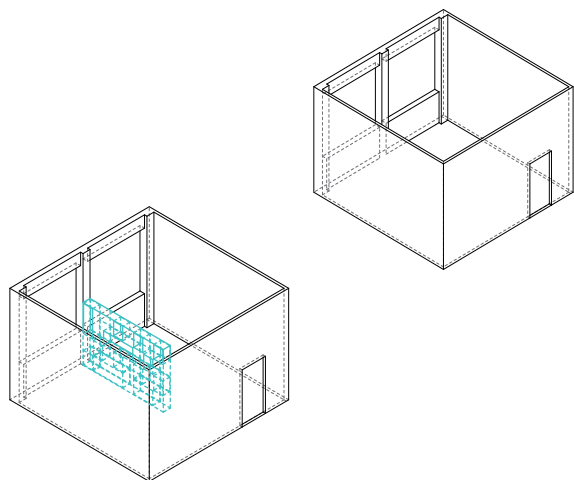


Timeline

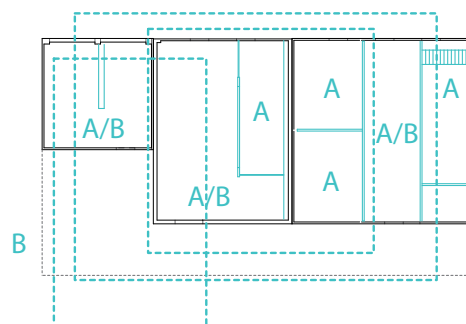
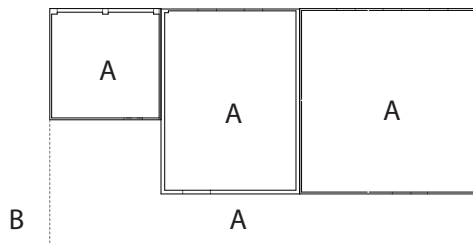
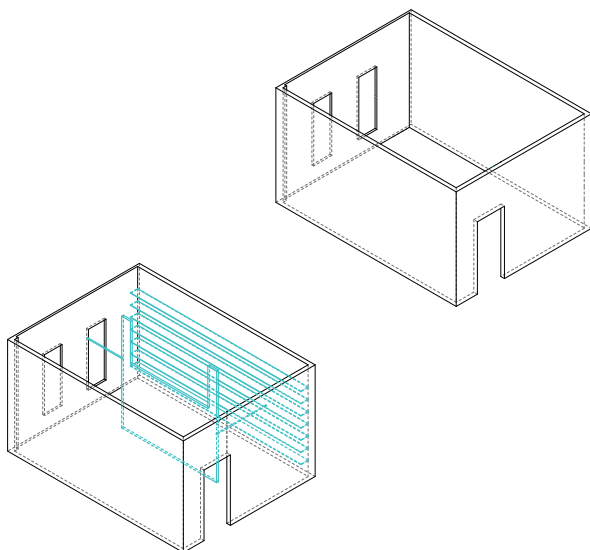


Indicatori Intensità

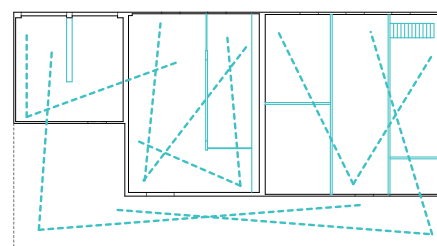
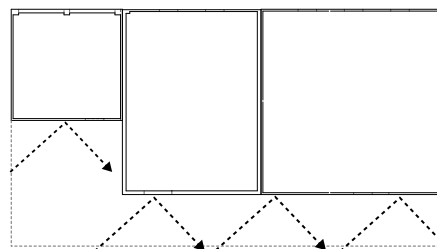
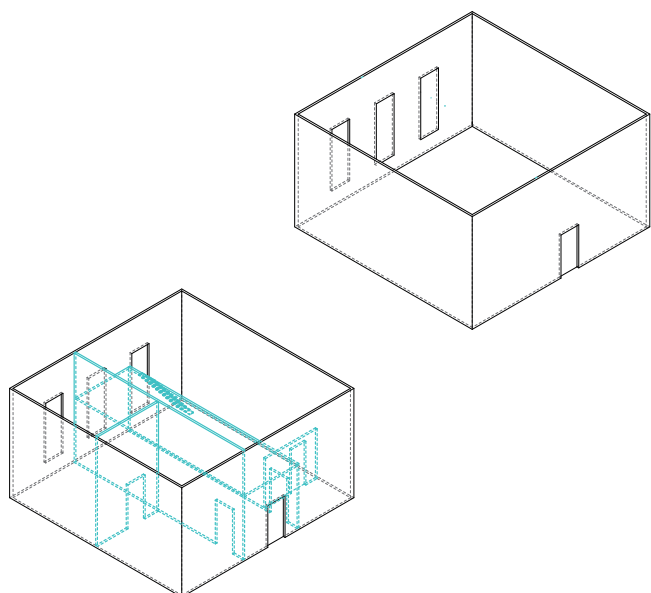
Permeabilità

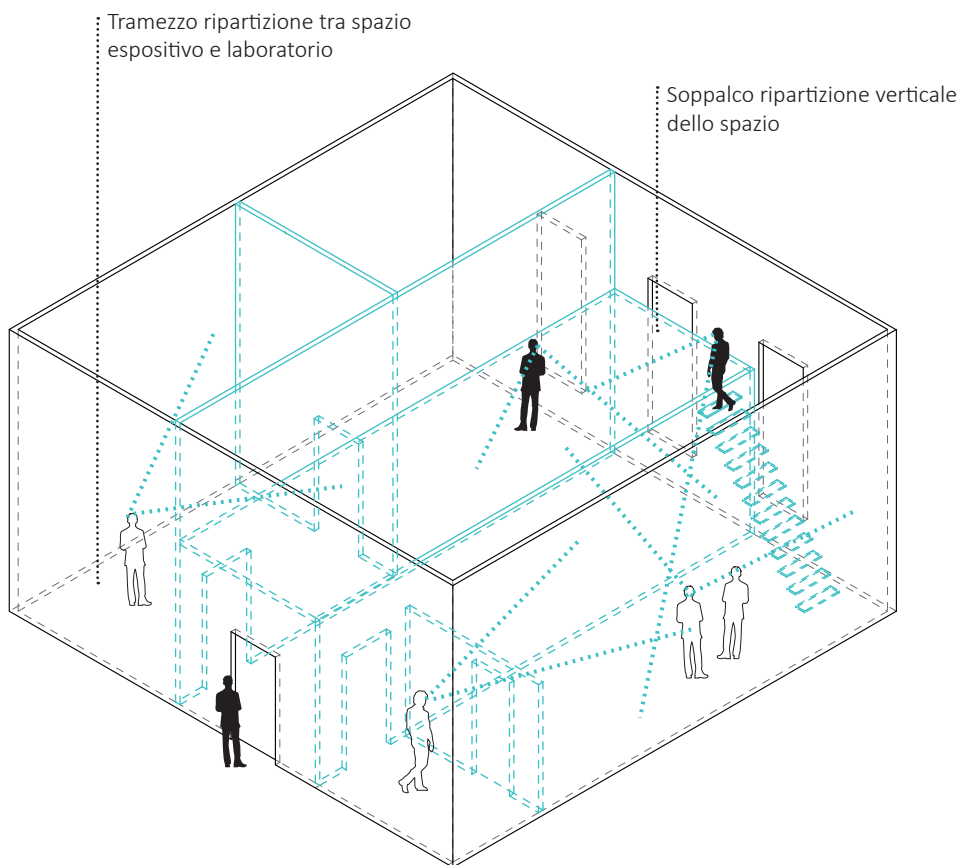
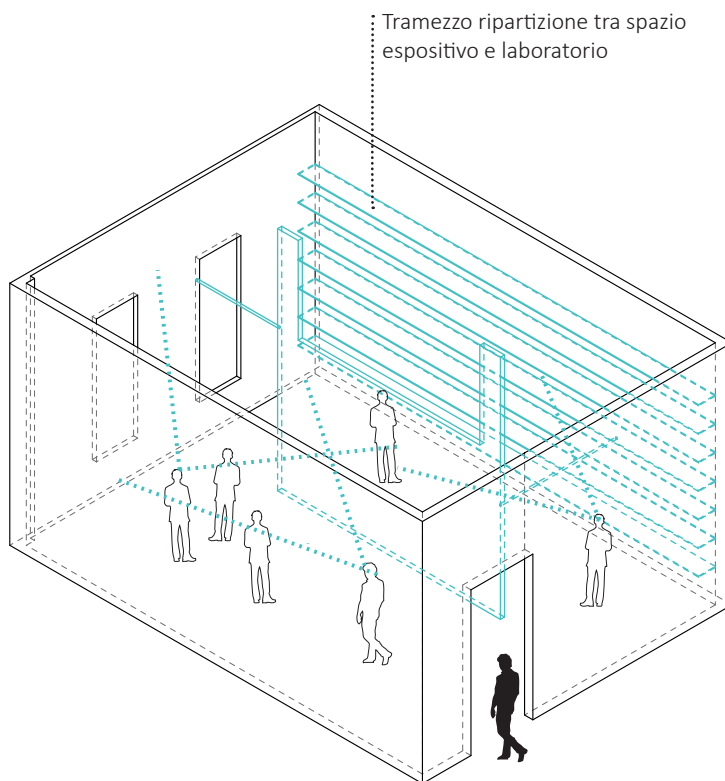
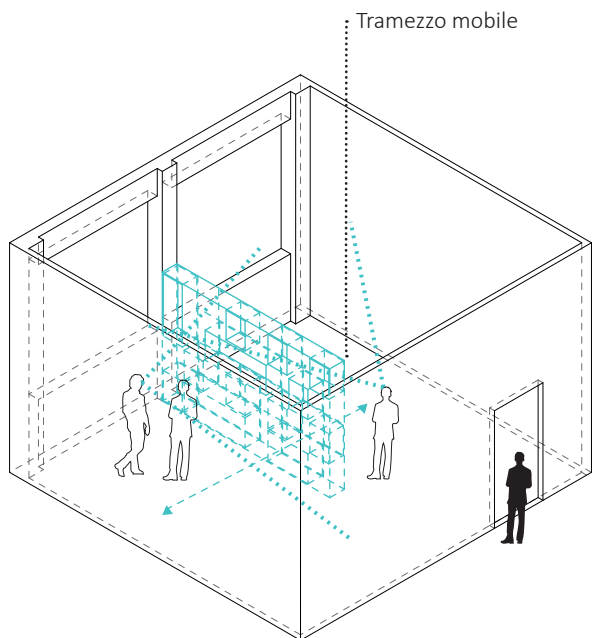


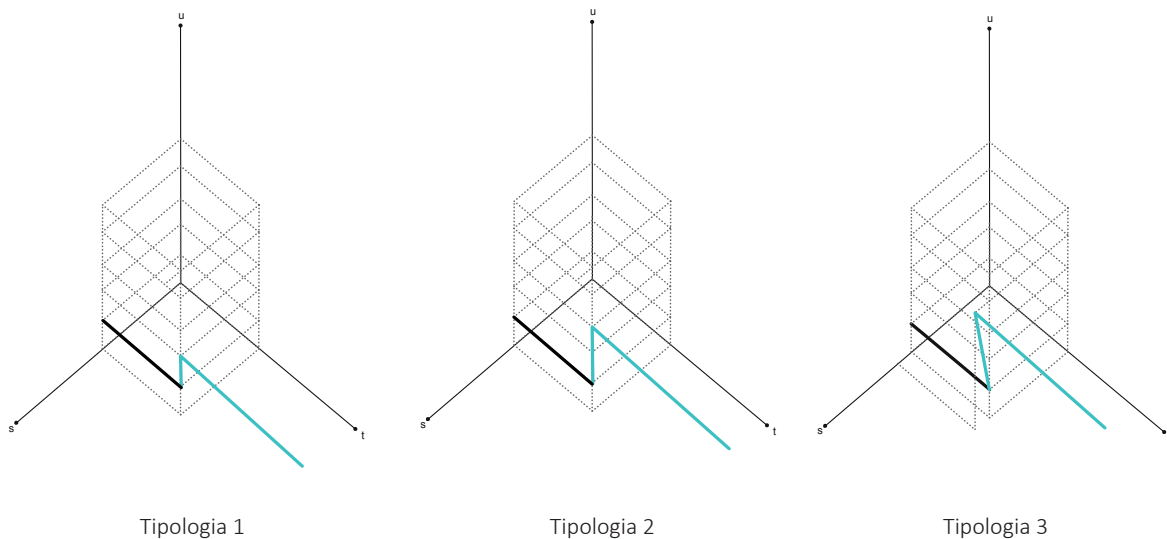
Condivisione



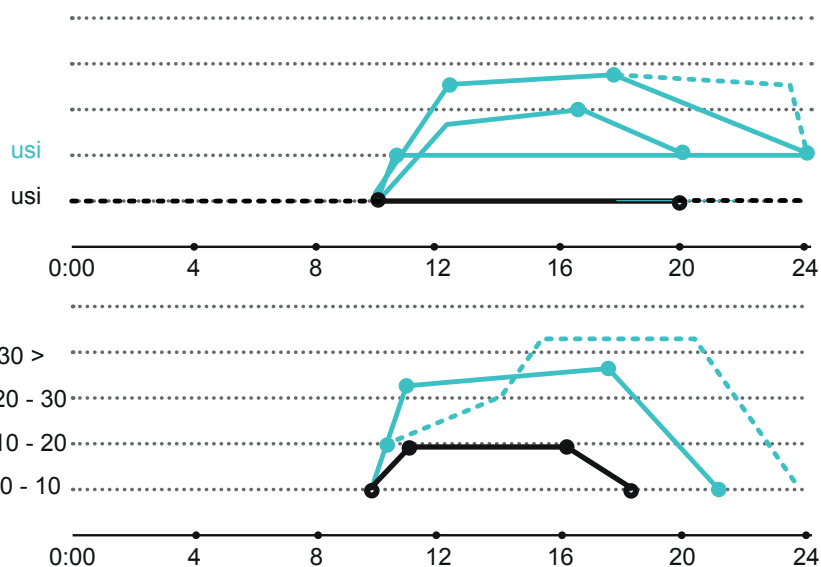
Percezione







Grafici usi - persone



Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone

Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 1120$
 $I'' = 2560$
 $I > 2,3$

$I' = 1260$
 $I'' = 4200$
 $I > 3,3$

Calcoli intensità basati sulla tipologia con soppalco e tramezzo

— stato di fatto
— progetto

Softwalk

Luogo: New York

Anno: 2010- oggi

Superficie: ---

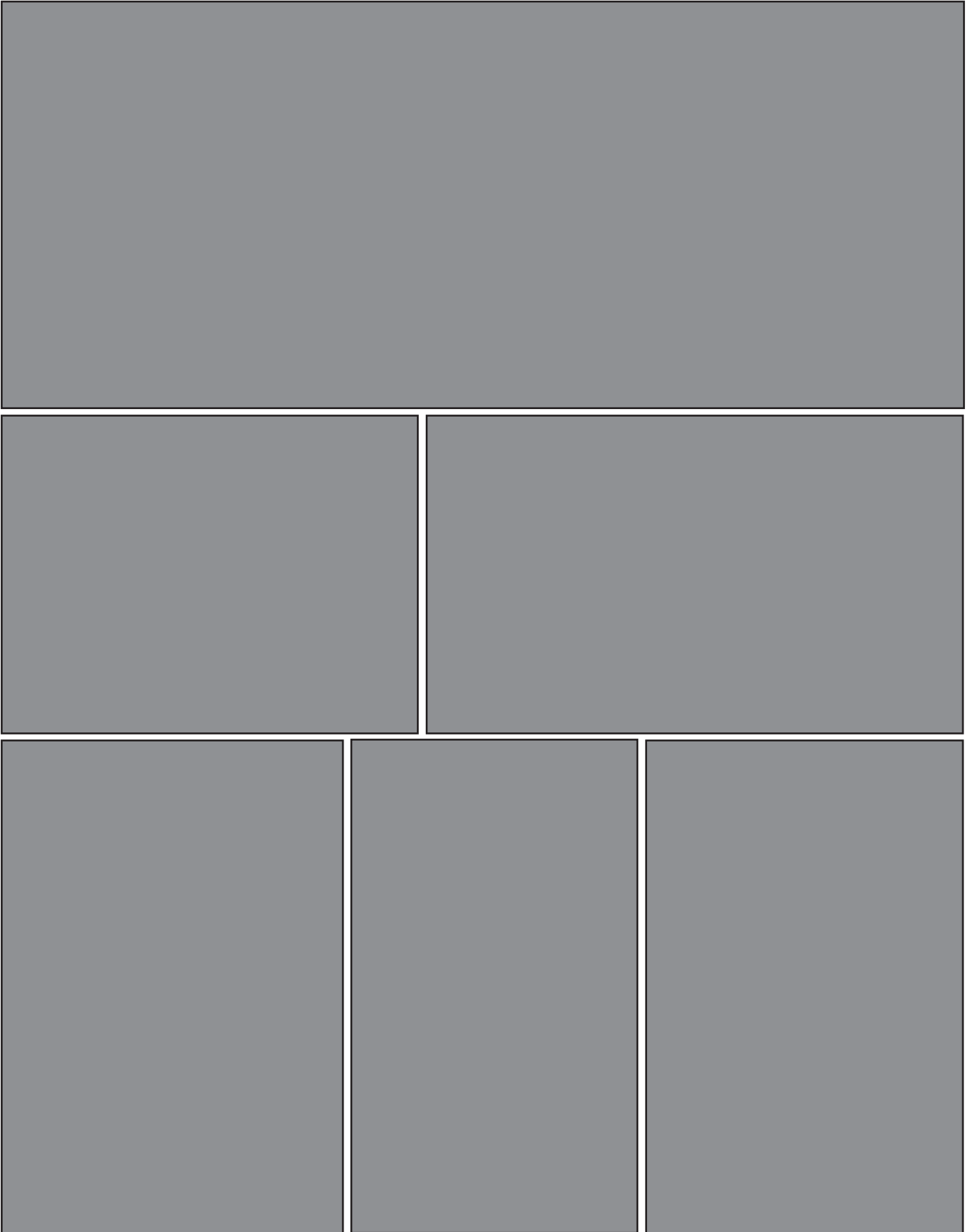
Progetto: Howard Chambers, Bland Hoke

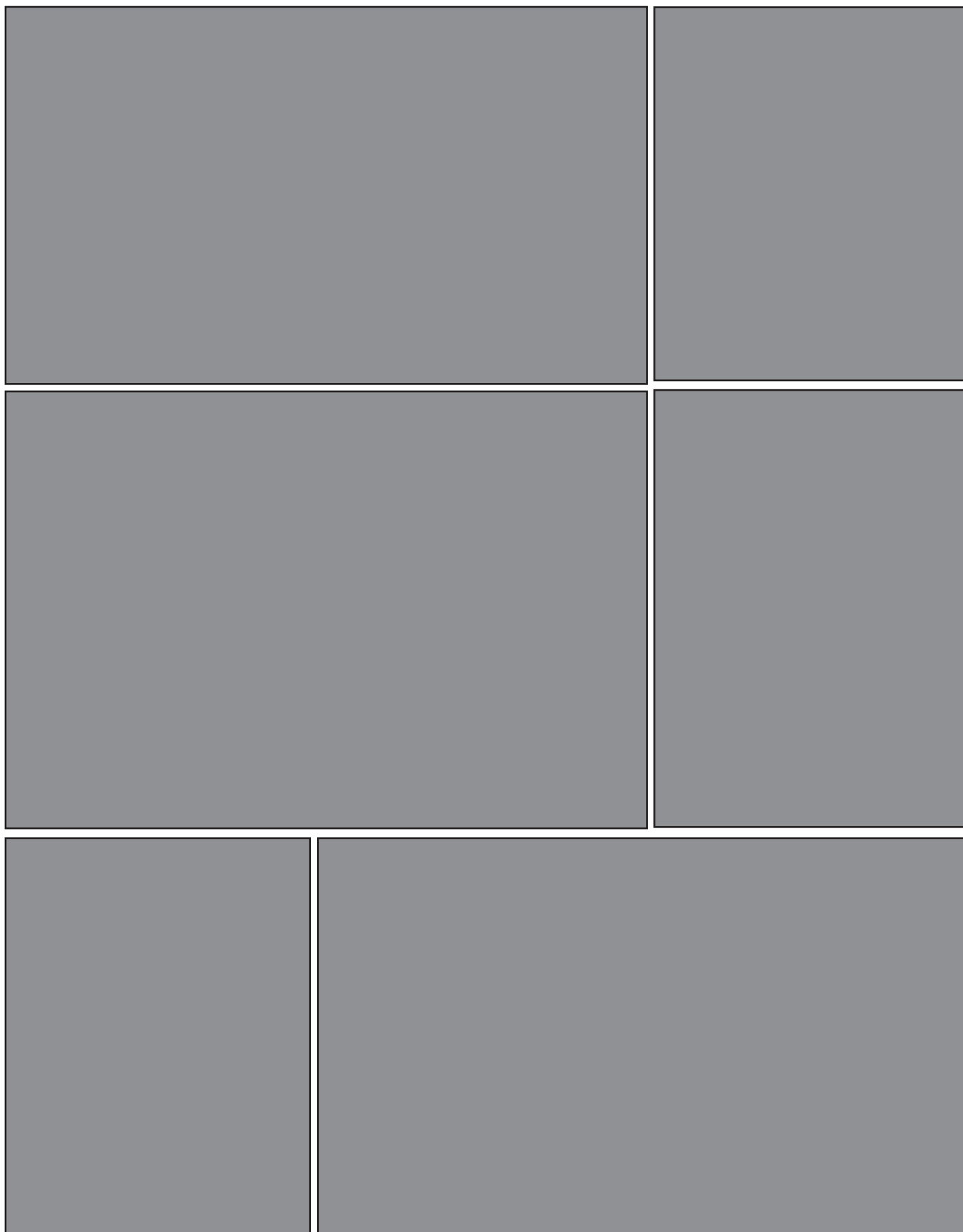
Il progetto Softwalk nasce dalla semplice domanda: è possibile utilizzare meglio la superficie di spazio pubblico che viene ogni anno coperta dai ponteggi e sottratta così alla città di New York? È da questa riflessione che i due progettisti Howard Chambers and Bland Hoke hanno avviato il progetto Softwalk, nato in collaborazione con l'MAE Transdisciplinary Design Program della Parsons School e l'associazione NYC BID Business Improvement District. A New York ogni anno si susseguono circa 6000-8000 cantieri, di diverse entità, che implicano la costruzione di altrettanti ponteggi e impalcature. Queste strutture modificano ed incidono sullo spazio urbano dei marciapiedi sia in termini fisici, riducendo la sezione e ostacolando in parte il passaggio, sia in termini visivi riducendo la visione sulla città.

L'area sulla quale incidono è percepita infatti solo come spazio residuale per l'attraversamento veloce. La superficie coperta che si crea ogni anno è di circa 190 miglia, equivalente a 300 km, ripartiti in ponteggi attivi: quelli che effettivamente costituiscono un dispositivo di sicurezza per i pedoni e quelli passivi: ponteggi che occupano per lungo tempo la sezione del marciapiede senza che vi sia la presenza di lavorazioni. E su quest'ultimo gruppo che si è concentrata l'attenzione dei progettisti. I ponteggi passivi infatti sono riconducibili alla NYC Local Law n.111¹, legge che prevede l'obbligo, per ogni edificio, di provvedere alla manutenzione della facciata ogni cinque anni. La concretizzazione spaziale di questa legge sono ponteggi e impalcature che occupano per lungo tempo, mesi ma anche anni, la sezione del marciapiede a volte senza che effettivamente ci siano lavorazioni in corso. Allestire il ponteggio infatti garantisce di esplicitare la volontà di assolvere al vincolo legale, senza che effettivamente siano avviati i lavori. Un escamotage che consente di dilatare i tempi per trovare effettivamente le risorse necessarie per effettuare la manutenzione. L'attenzione del progetto è posta quindi sulle possibilità di incrementare gli usi di queste strutture passive, ma presenti capillarmente in tutta la città. I ponteggi sono una vera e propria sovrastruttura e infrastruttura, ed è su questo fronte che si inserisce il progetto Softwalk. Il ponteggio viene infatti parassitato e cambia natura: da struttura portante a infrastruttura incrementale urbana, quasi senza fine, dove piccoli e semplici elementi aggrappati restituiscono la connotazione di spazio pubblico urbano ad uno spazio reso temporalmente residuale. Si genera così un'intensificazione di usi, previsti o spontanei e la compresenza di funzioni diversificate: rimane infatti la funzione primaria del ponteggio, cioè struttura di protezione, ma ad essa si associano anche altri usi diversificati, determinati di volta in volta dal diverso modo in cui gli elementi si aggrappano alla sua struttura del ponteggio. Gli elementi che costituiscono la kit of parts – cassetta degli attrezzi - sono semplici elementi che parassitano² temporalmente la struttura: sedie pieghevoli, mensole, verde pensile e riflettori luminosi, trasformano e rideterminano istantaneamente la natura dello spazio, da spazio residuale in spazio attrattore, quasi piazza a comparsa o pocket-parks. La natura mobile degli elementi determina un progetto liberamente incrementale dove è il singolo utente può installare, spostare, smontare e riutilizzare di diversi componenti determinando così una geografia urbana di spazi pubblici estemporanei e mutevoli che sfruttano proprio le strutture che lo hanno intaccato.

¹Legge introdotta nel 1998

²La strategia del parassitismo ci riconduce al progetto di Michael Karowitz's, *ParaSITE* del 1998



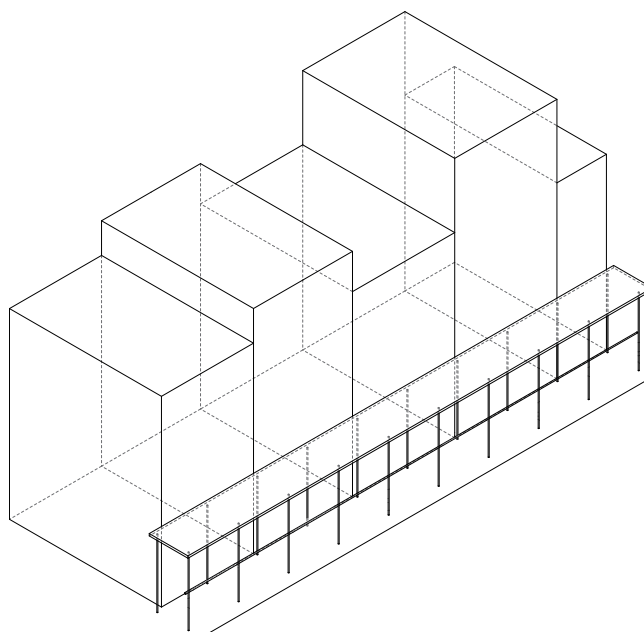


Da sinistra in alto | Vista del progetto attivo e dei suoi singoli componenti: sedie, mensole.
I crediti di tutte le foto sono di Softwalk- <http://citysoftwalks.com/>
foto 6: Photo by Cristina Silva | foto 8: Photo by Cristina Silva | foto 12: Photo by Cristina Silva

Analisi processo

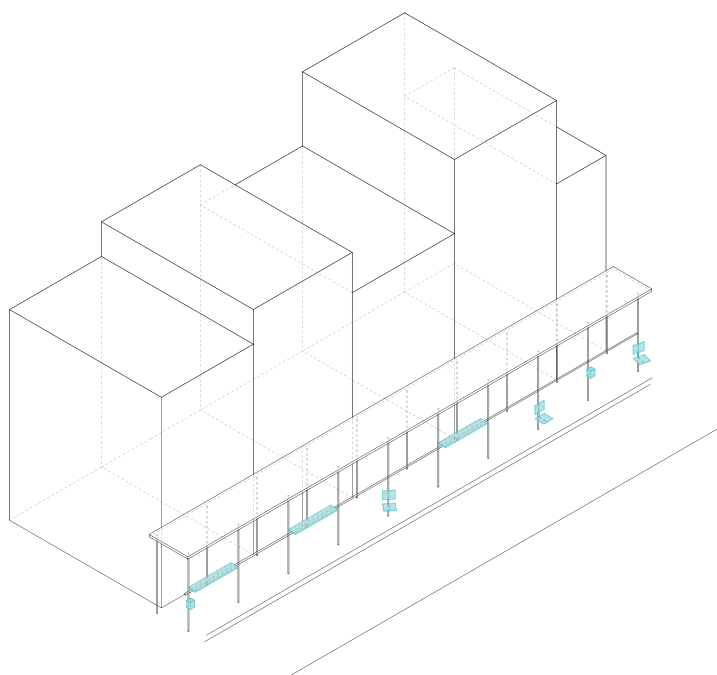
Stato di fatto

Luogo: New York
 Superficie: ---
 Progetto: DOT
 Usi: ponteggio

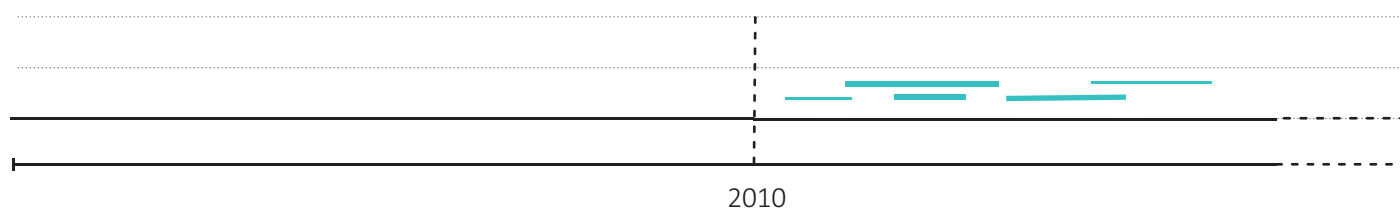


Progetto

Luogo: New York
 Superficie: ----
 Progetto: Howard Chambers, Bland Hoke
 Usi: ponteggio – spazio pubblico

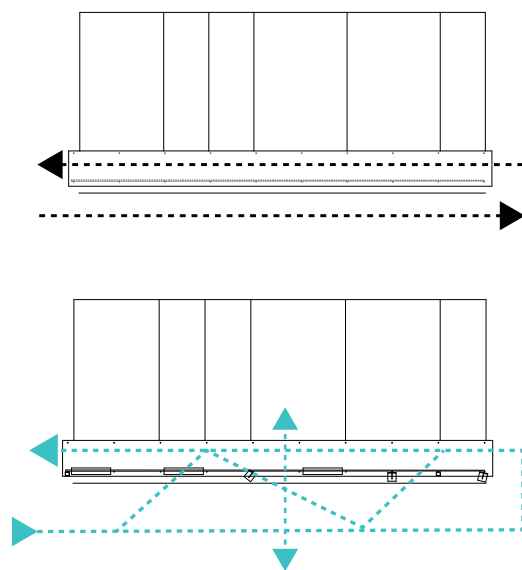
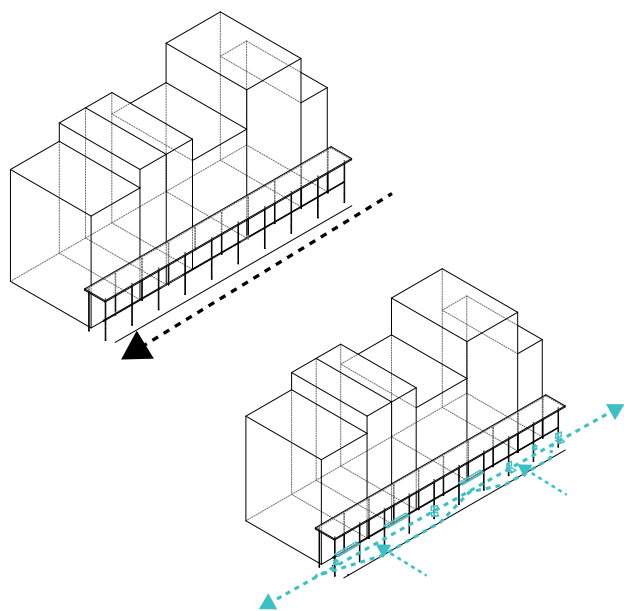


Timeline

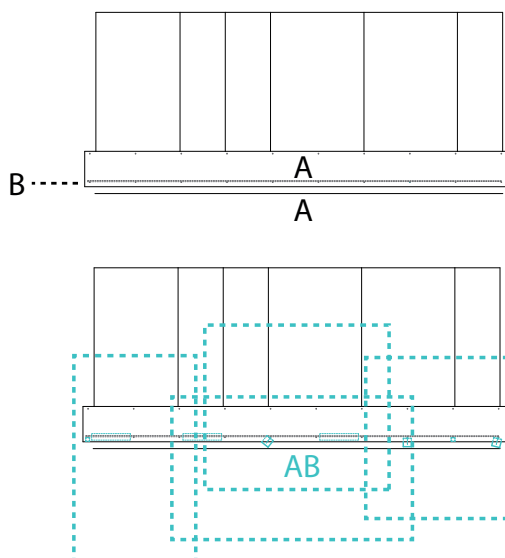
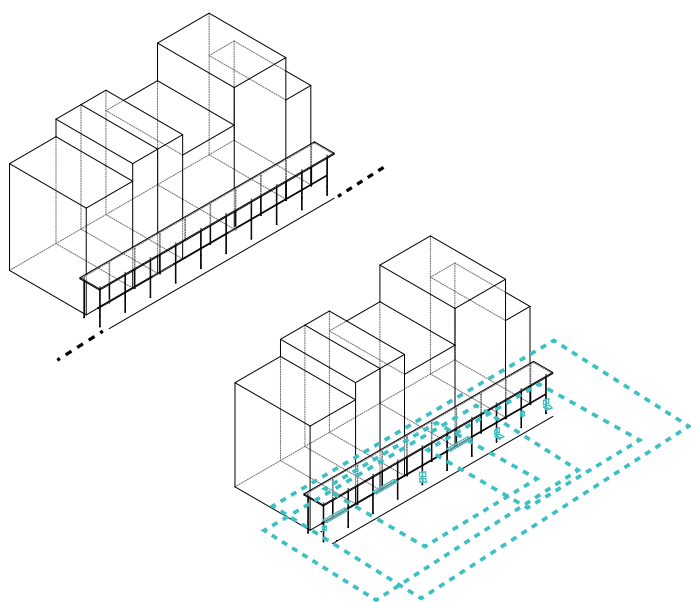


Indicatori Intensità

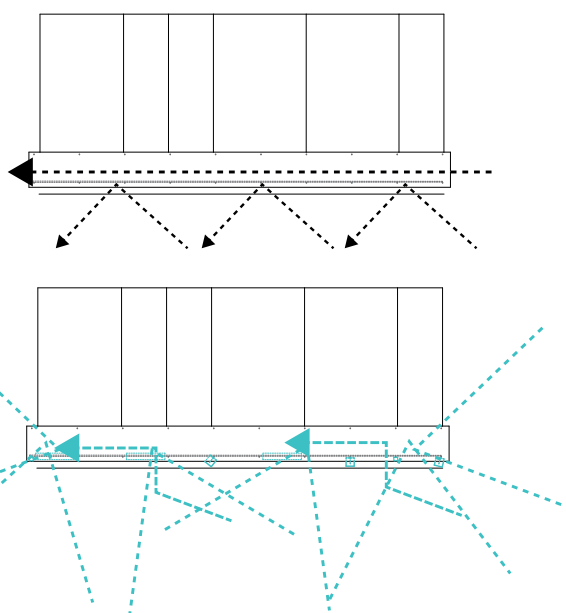
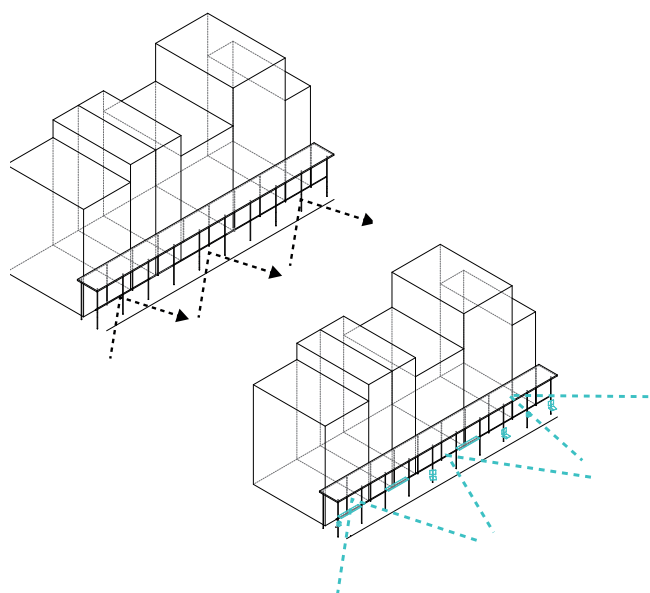
Permeabilità

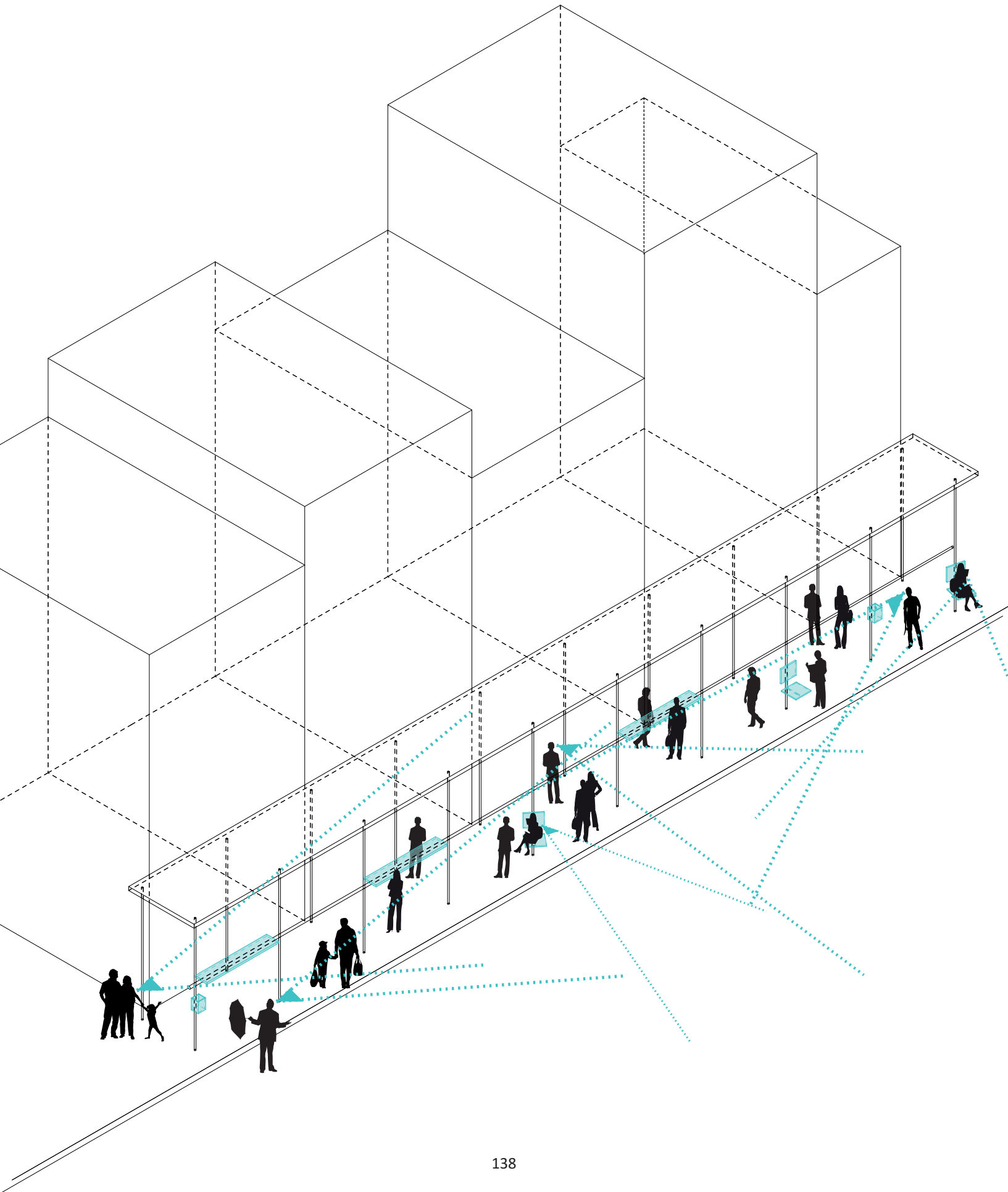


Condivisione

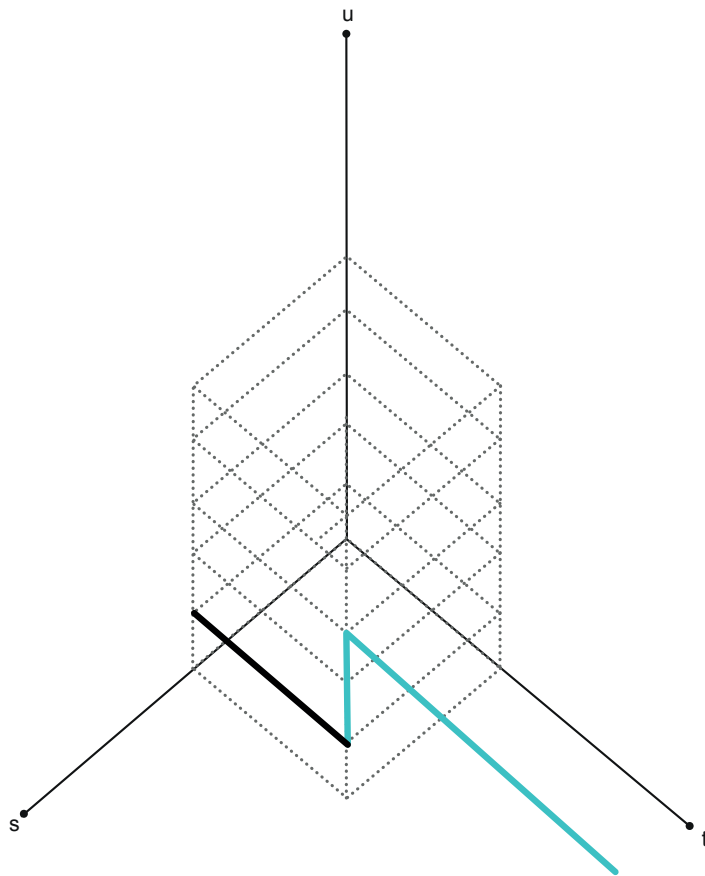


Percezione

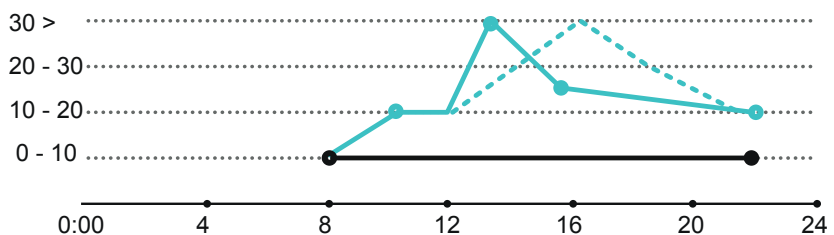
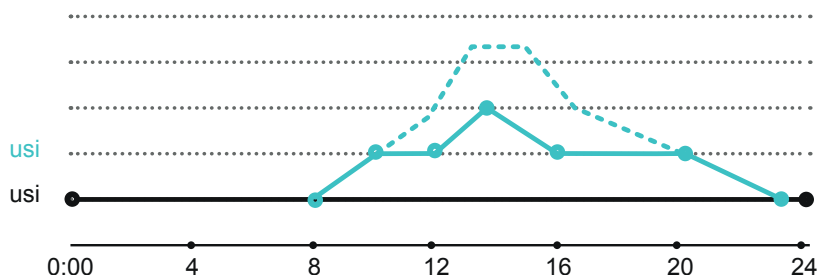




Grafici Intensità



Grafici usi - persone



Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone

Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 9600$
 $I'' = 28800$
 $I > 3$

— stato di fatto
— progetto



Studio Super Smith

Luogo: Red Hook- Brooklyn- New York

Anno: 1930 - 2010 | 2014 - oggi

Superficie: 650 mq

Progetto: privati

Super Smith nasce dalla conversione di un ex magazzino del 1930, una comune warehouse, nel quartiere di Red Hook a Brooklyn. Lo spazio di 650 mq, prima della trasformazione, è utilizzato come deposito di un'azienda ed è costituito principalmente da un open-space, suddiviso in altezza, solo nella parte finale da un ridotto soppalco, mentre verso la strada lo spazio è ripartito da tre volumi a doppia altezza che contengono spazi logistici che fungono da filtro di accesso al magazzino.

Nel 2014, su progetto di Natalie Shook e Zach Blaue, viene creato lo studio Super Smith, una falegnameria ed officina coworking per artigiani, designers allo stesso tempo fruibile dagli stessi newyorkesi.

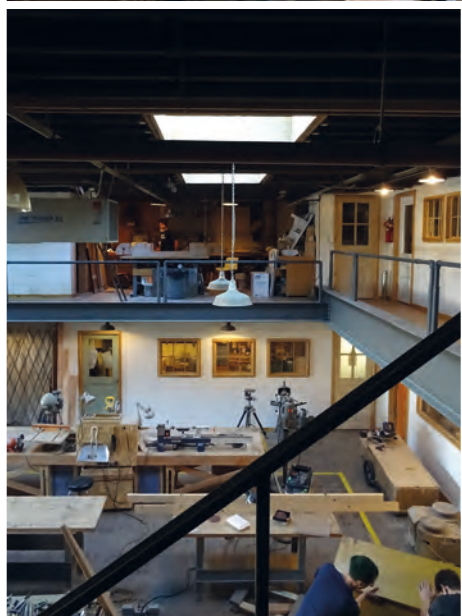
Il progetto, realizzato dagli stessi proprietari, ripartisce sia in pianta ma soprattutto in alzato lo spazio pensato come una successione di piccoli laboratori individuali, ad uso temporaneo, che si affacciano sulla zona centrale, una piazza aperta di libero accesso, dove sono posizionati i macchinari più grandi. L'edificio è pensato per essere sfruttato al massimo, la superficie disponibile dà luogo a spazi anche ibridi e rende compresenti, ove possibile, più funzioni sullo stesso metro quadrato ad esempio tutta la distribuzione ai diversi ambienti è ridotta al minimo, non è dedicata e ospita altre attività: l'accesso al laboratorio, avviene attraverso il negozio, la passerella soppalco è anche deposito lineare e ospita inoltre ai laboratori, il negozio di un barbiere. Infine, anche la scala di accesso al soppalco include la biblioteca condivisa dai designers. Le superfici sono sfruttate sia nello spazio che nel tempo: la zona centrale è pensata come falegnameria condivisa, e allo stesso tempo come piattaforma aperta al quartiere, spazio per eventi, set fotografici, ecc., mentre gli spazi che affacciano su di essa sono ripartiti in piccole unità e ospitano, anche per brevi periodi di tempo, atelier per designer e artisti.

Il programma quindi, nonostante la superficie sia sempre la stessa, si intensifica ospitando così ventidue imprese che costituiscono una piccola comunità di creatori, aperta al pubblico. Lo spazio diventa una piattaforma, simile ad un coworking, sempre aperto e con utenti sempre mutevoli che vivacizzano lo scambio tra i diversi utenti-designers e, allo stesso tempo, rendono la zona adiacente al laboratorio uno spazio di passaggio vivace. Il progetto si è espanso ad altre strutture del quartiere dando vita ad un programma di spazi ibridi per la fabbricazione, verniciatura, lucidatura, fornaci per la ceramica, macchinari per la lavorazione dei metalli, sale riunioni, studi fotografici, laboratori individuali, spazi per eventi, includendo anche altre attività impensabili per un'officina, intensificando e mantenendo attivo l'uso e il rapporto sorprendente con la città.

Il progetto rappresenta un esempio di come un'idea di recupero possa adottare la strategia dell'intensificazione massima degli spazi riprogrammando la sua superficie nel tempo, trasformando così uno spazio industriale in una vera e propria piattaforma ad usi multipli, riattivando anche il tessuto urbano in cui è calato.



Da sinistra in alto | Facciata esterna-accesso, Accesso al laboratorio, Vista interna, Vista interna dal soppalco, Interno dello studio.
Foto Lucia Baima

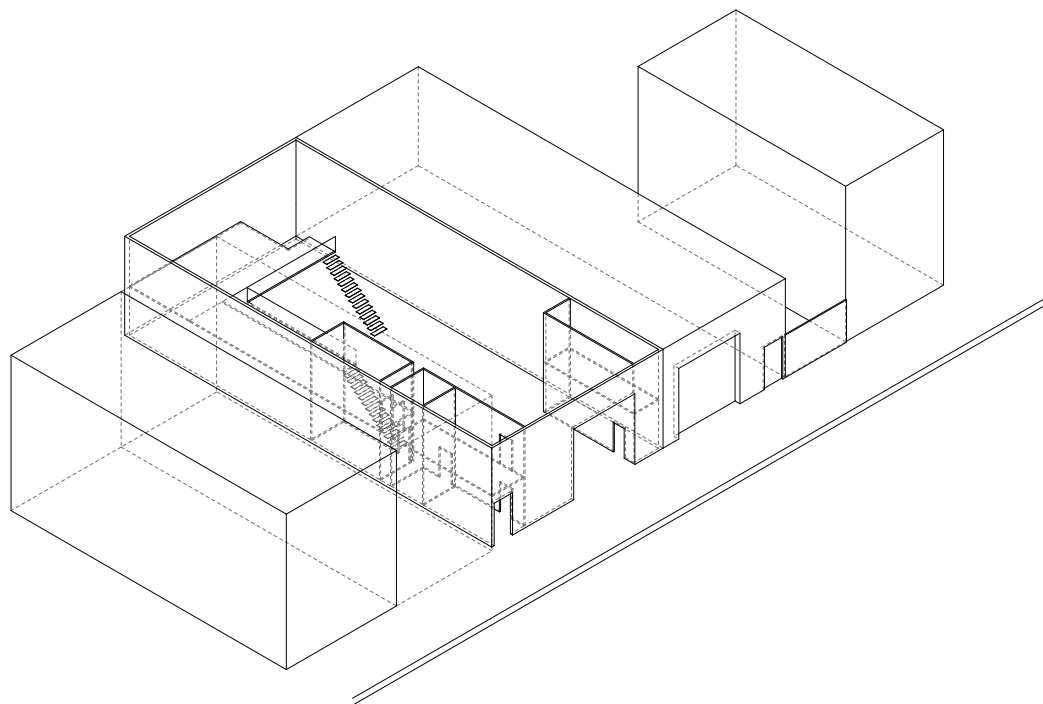


Da sinistra in alto | Vista sulla zona centrale, Vista sui laboratori, Negozio interno, Scala-biblioteca, Vista interna sui volumi-laboratori singoli.
Foto Lucia Baima

Analisi processo

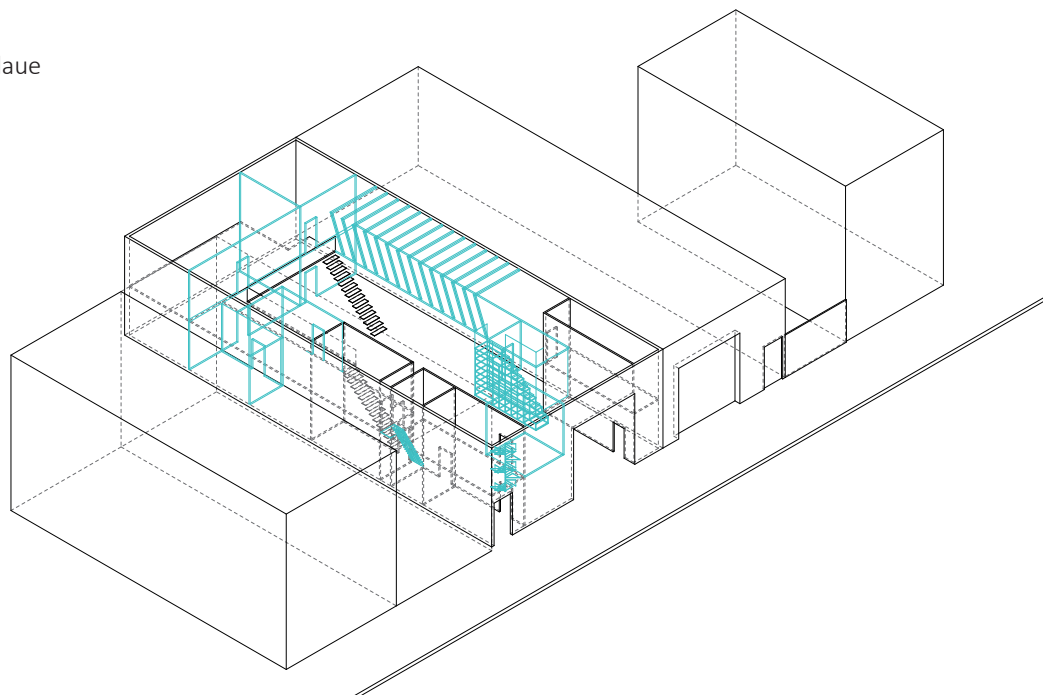
Stato di fatto

Luogo: New York, Red Hook
 Tempi: 1930-2010
 Superficie: 600 mq
 Progetto: privati

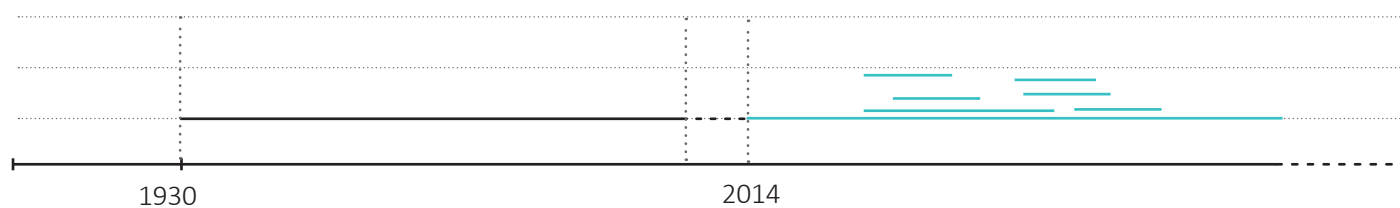


Progetto

Luogo: New York, Red Hook
 Tempi: 2014-2016
 Superficie: 650 mq
 Progetto: Natalie Shook e Zach Blaue

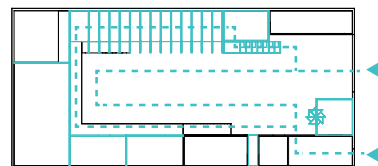
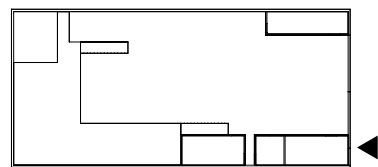
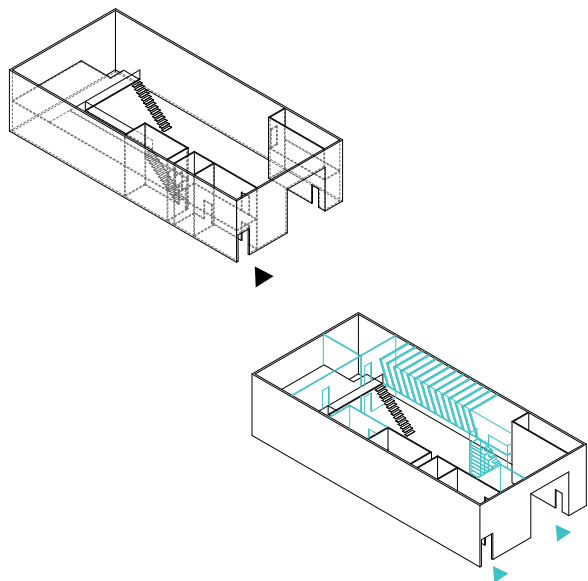


Timeline

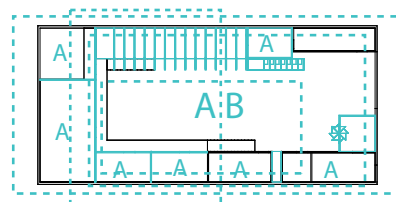
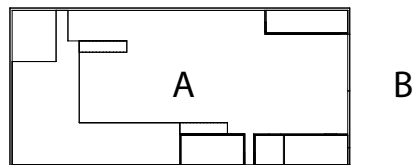
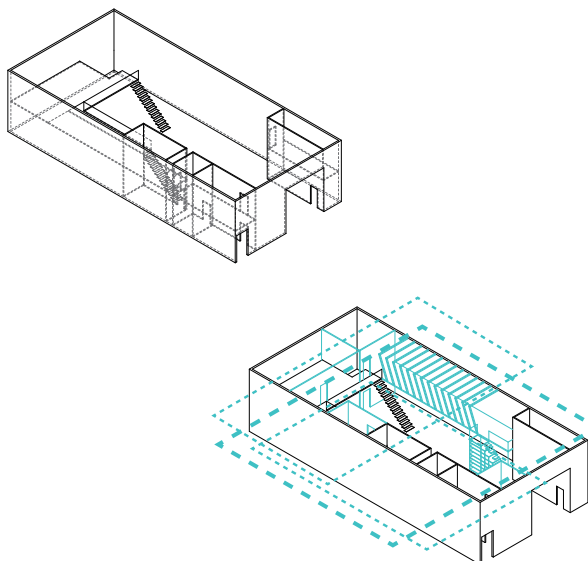


Indicatori Intensità

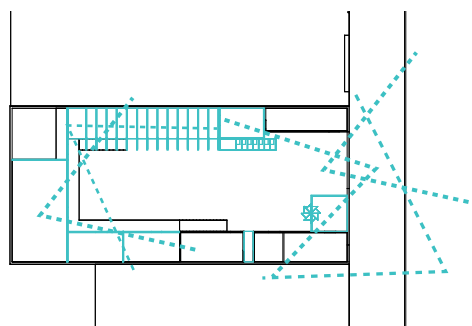
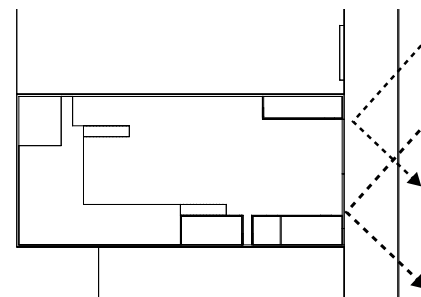
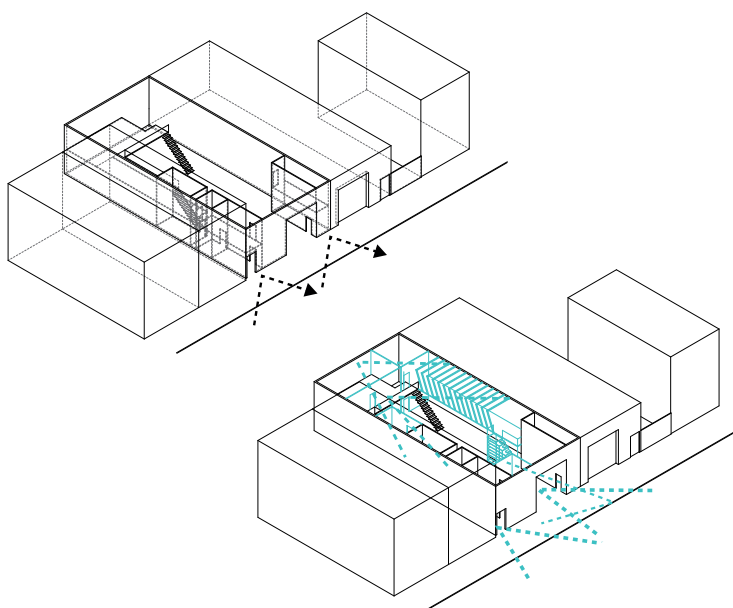
Permeabilità

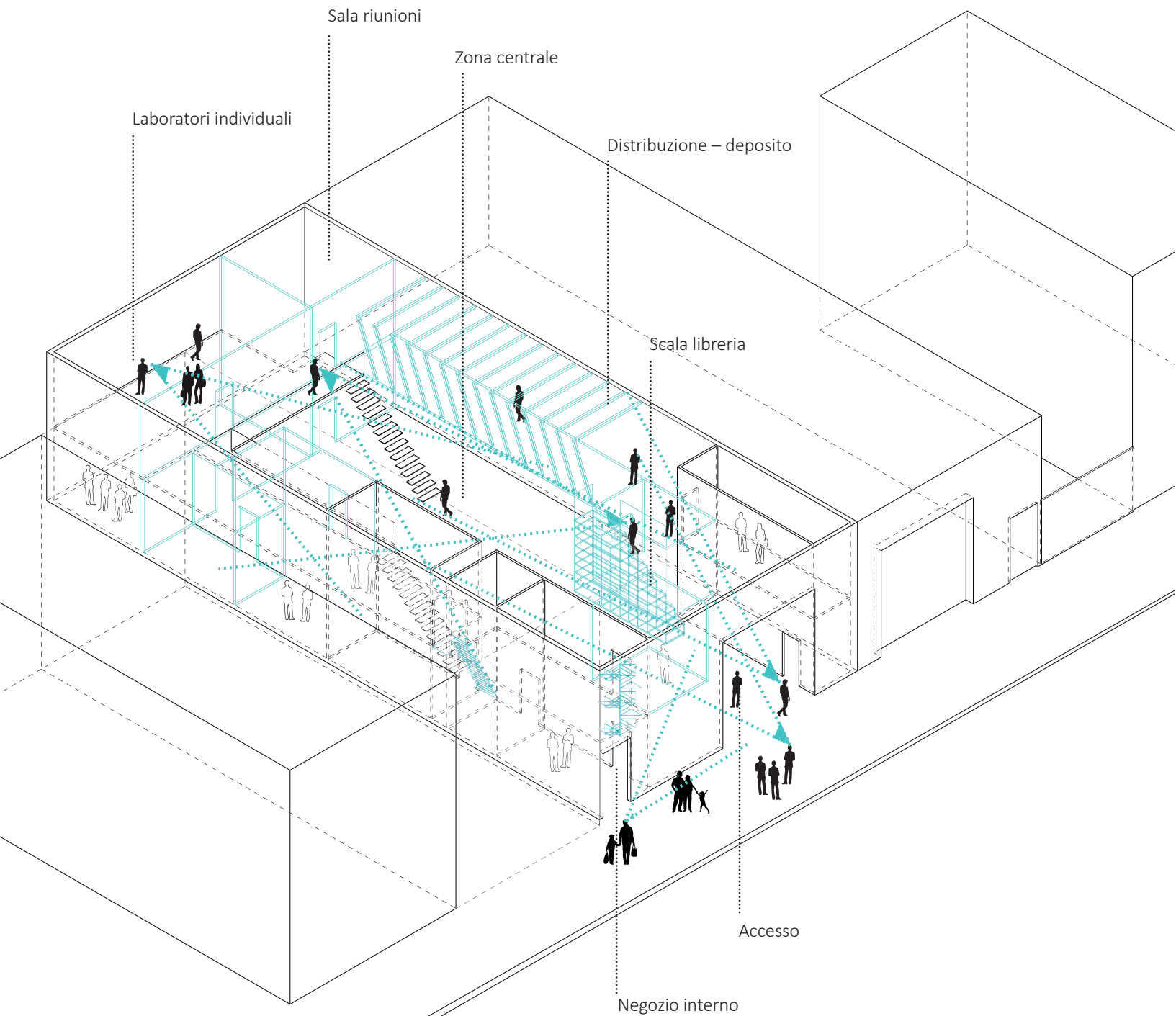


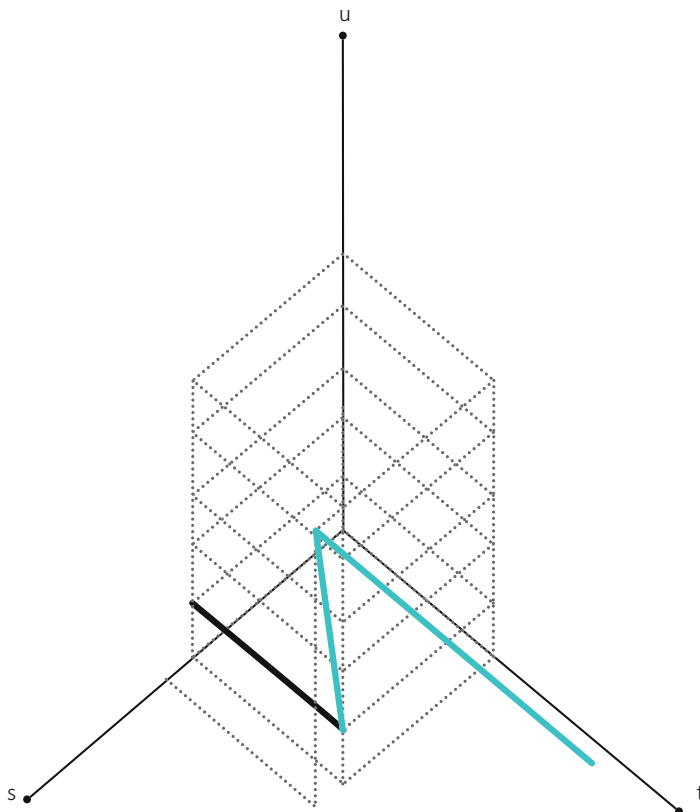
Condivisione



Percezione

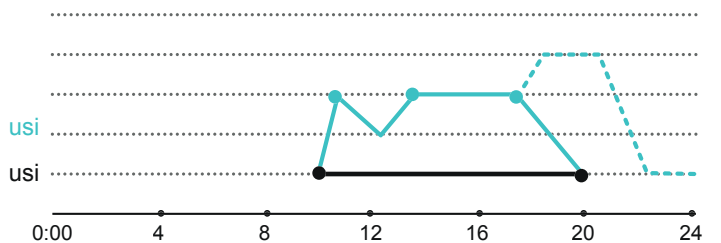






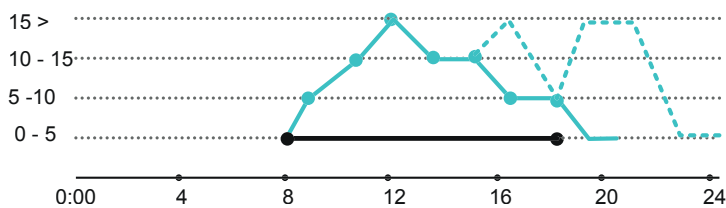
Grafici usi - persone

Formula intensità



$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 6500$
 $I'' = 33600$
 $I > 5$



— stato di fatto
— progetto



EILEEN'S
EILEEN'S SPECIAL CHEESECAKE
986-5585
www.eileenscheesecake.com

WHAT IS THE POWER OF PH

2016 FEB 17

STORE FRONT FOR ART & ARCHITECTURE

ONE WAY
Cleveland
Kenmare St

StoryFront for Art and Architecture

Storefront for Art and Architecture

Luogo: Lower East Side - New York

Anno: 1910 - 1986 | 1992 - oggi

Superficie: 90 mq

Progetto: Vito Acconci, Steven Holl

Storefront for Art and Architecture è stata fondata nel 1982 da Kyong Park come organizzazione non-profit dedicata alla promozione delle sperimentazioni tra arte e architettura.

È una piattaforma dove poter esporre le idee e le opere sperimentali che traggono e connettono diverse discipline artistiche, promuovendo così il dibattito intorno all'interazione tra arte, architettura e design.

Nel 1992, a dieci anni dalla sua fondazione, l'artista Vito Acconci e l'architetto Steven Holl sono incaricati di ridisegnare la facciata della galleria.

La galleria, dal 1986, si colloca in un micro spazio al piano terra di un singolare tassello triangolare della grid di New York al 97 di Kenmare St, un triangolo che diventa simbolicamente l'incrocio tra tre quartieri di natura differente: SoHo, Little Italy, China Town.

Il lotto misura 30 metri di lunghezza, 4 di profondità nella parte più ampia e si assottiglia fino a definire un lato di meno di un metro. La singolare forma del lotto definisce uno spazio espositivo dalle misure paragonabili a quello della sola superficie della facciata che diventa il fulcro del nuovo progetto.

La facciata è progettata come un diaframma versatile, una parete ripartita in 12 pannelli rotanti, basculanti secondo un asse. I diversi elementi mobili permettono di creare un palinsesto di possibili configurazioni che consentono di adattare lo spazio interno alle più diverse funzioni. Il prospetto frontale diventa una membrana priva di soglia che riguarda i due spazi, l'interno e la strada, e diventa al tempo stesso superficie per usi inaspettati come una seduta o tavolo. Il confine tra galleria e città, attraverso la nuova facciata porosa, diventa così mutevole e gradualmente trasparente, sia visivamente che fisicamente: si creano infatti differenti percezioni e relazioni dei e dai due spazi. Il visitatore della galleria e il passante sulla strada diventano reciprocamente spettatori e spettacolo.

La parete assume così il ruolo di camera ottica: le opere esposte, i visitatori, i passanti, la strada, la città diventano rispettivamente soggetti del medesimo spazio, protagonisti uno rispetto all'altro.

«La facciata non è una chiusura verso l'esterno, una superficie divisoria ma diventa un creatore di spazio, uno strumento tra interno ed esterno». La parola « [...] è insolente e incarna un'impresa apparentemente impossibile: i rischi, le battaglie, le contraddizioni, le possibilità e i desideri indispensabili per mantenere una piattaforma di lavoro sperimentale [...] è una vetrina che fa scaturire idee costantemente testate e modificate dalle forze che modellano la città stessa»

(Vito Acconci, 2000).



Da sinistra in alto | Facciata della galleria, Dettaglio pannelli, Interazione esterno-interno, Dettaglio pannello, Diverse relazioni con la città.
Foto Lucia Baima

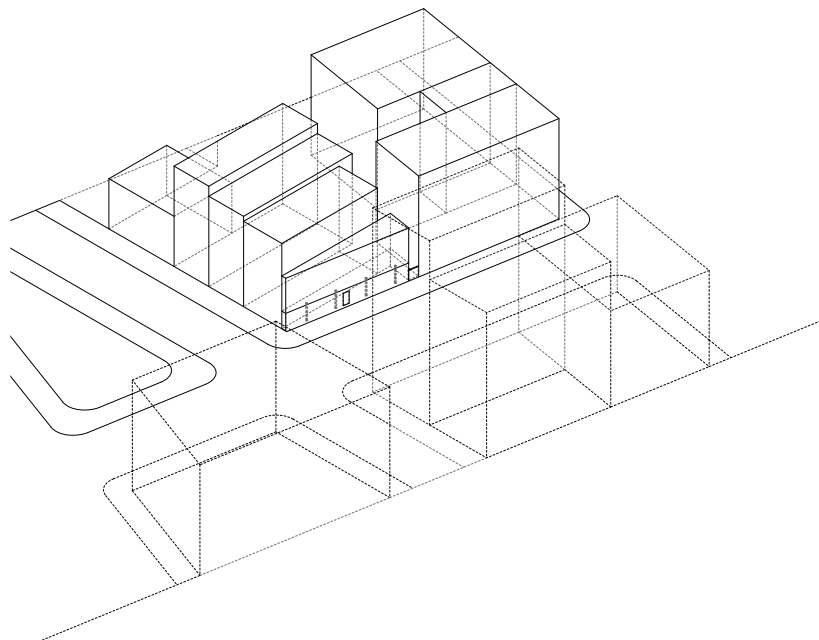


Da sinistra in alto | Percezione mutevole dello spazio urbano, Permeabilità interno-esterno, Limite interno-esterno, Esposizione spazio interno, Diverso allestimento della facciata, Parete come spazio urbano. Foto Lucia Baima

Analisi processo

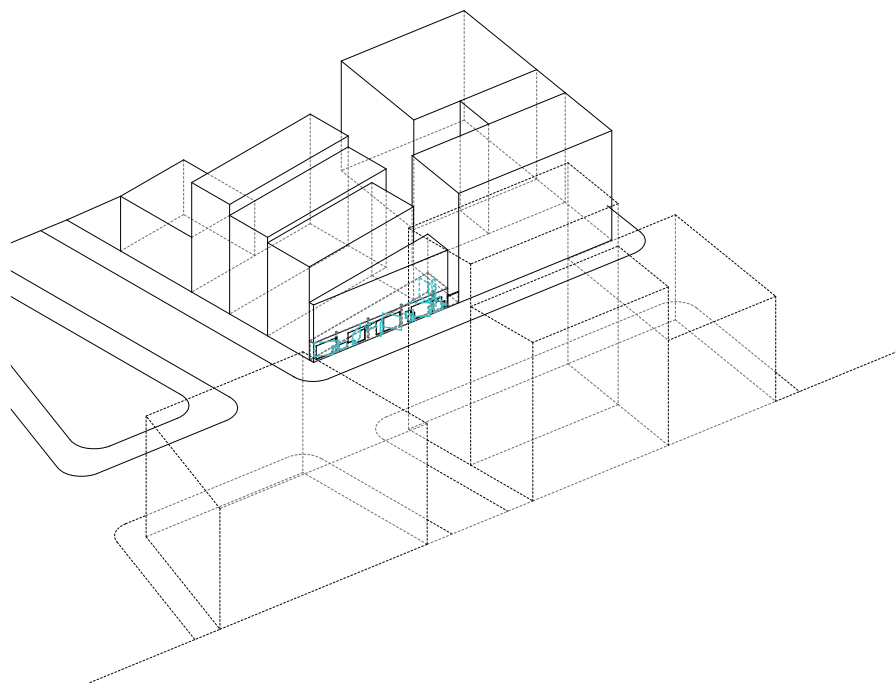
Stato di fatto

Luogo: Lower East Side
 Anno: 1910 - 1986 - 1992
 Superficie: 90 mq
 Usi: galleria



Progetto

Luogo: New York
 Anno: 1992- oggi
 Superficie: 90 mq
 Progetto: Vito Acconci, Steven Holl
 Usi: galleria, spazio urbano

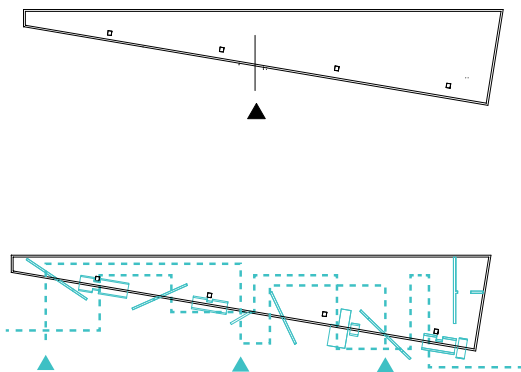
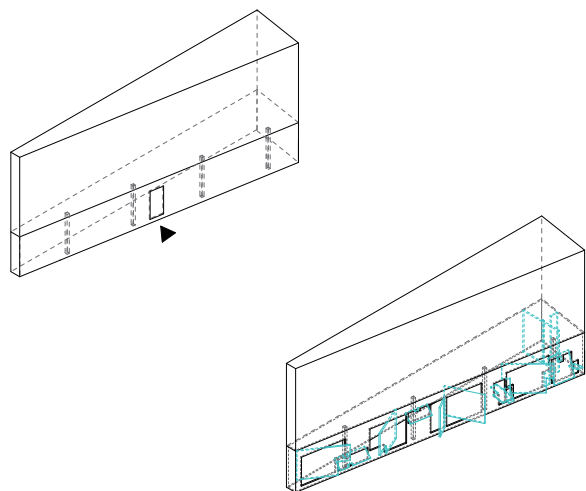


Timeline

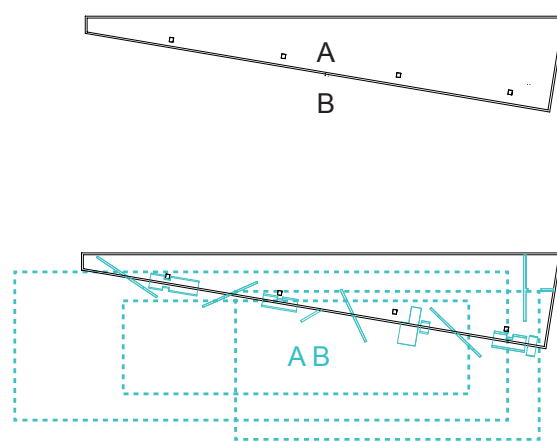
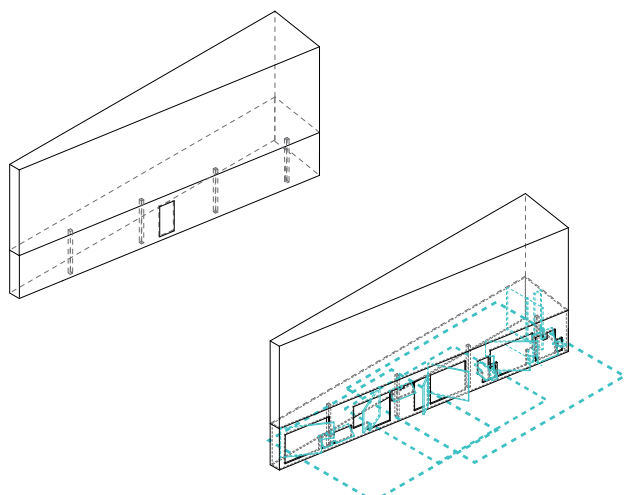


Indicatori Intensità

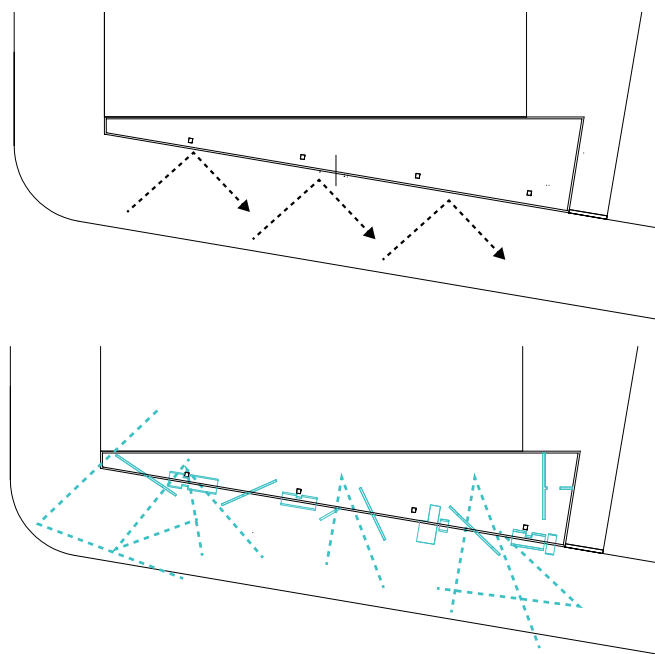
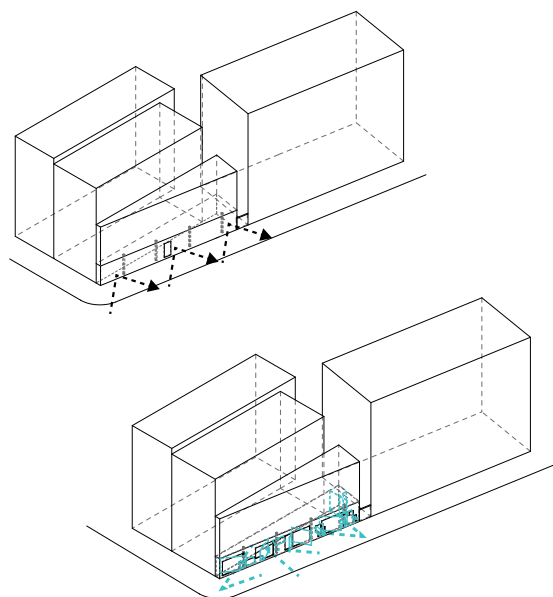
Permeabilità

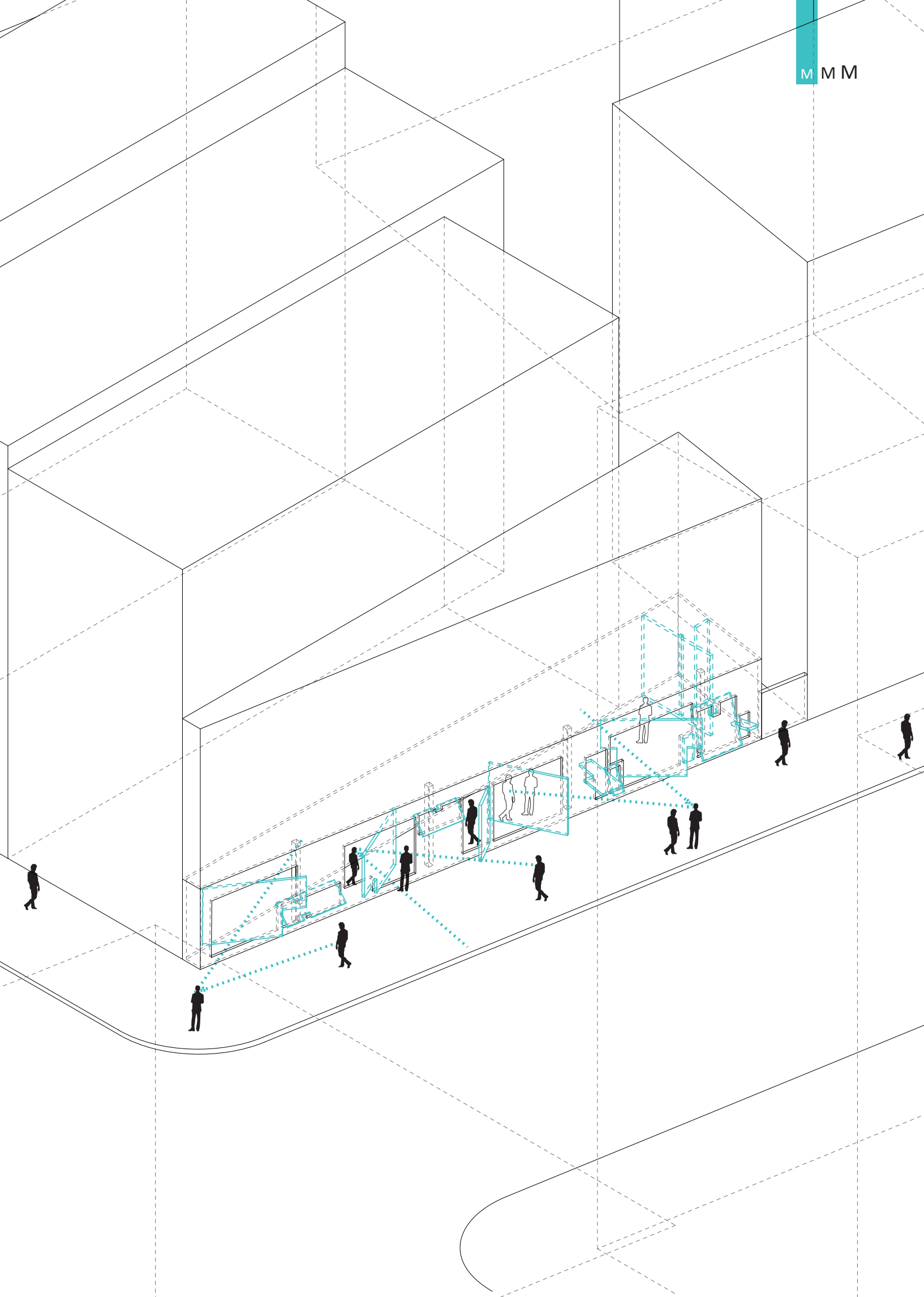


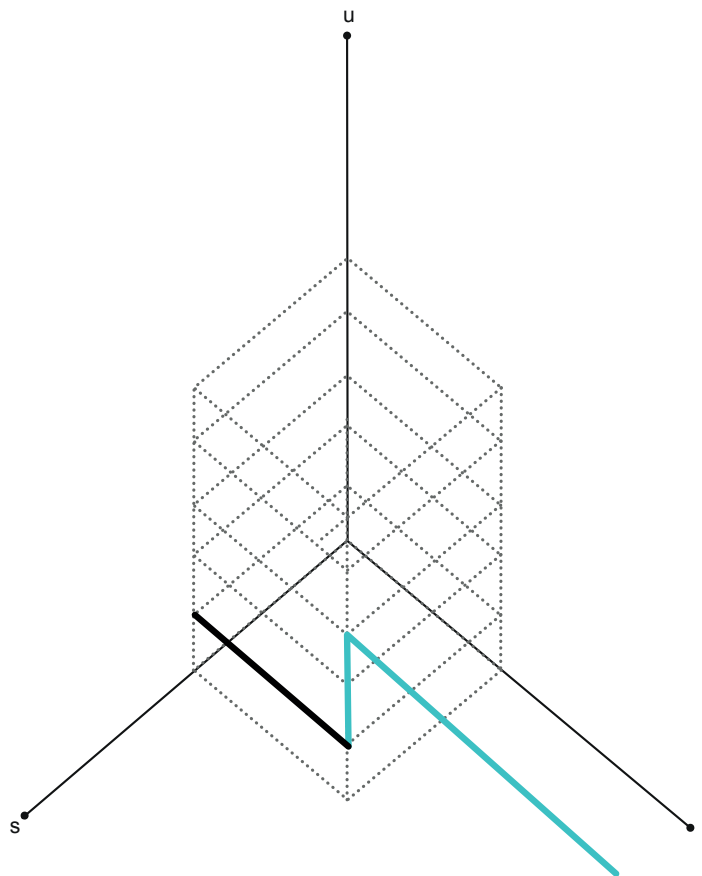
Condivisione



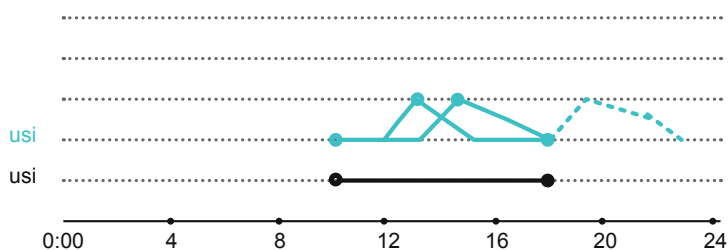
Percezione







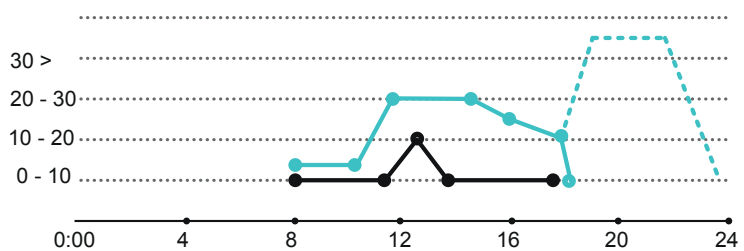
Grafici usi - persone



Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 900$
 $I'' = 3240$
 $I > 3,6$



— stato di fatto
- - - progetto



MELVILLE HOUSE
BOOKS
NEWSPAPERS
CARDS
NOTEBOOKS
THIS WAY
↓

MELVILLE HOUSE
BOOKS
NEWSPAPERS
CARDS
NOTEBOOKS
THIS WAY
↓

Spacious

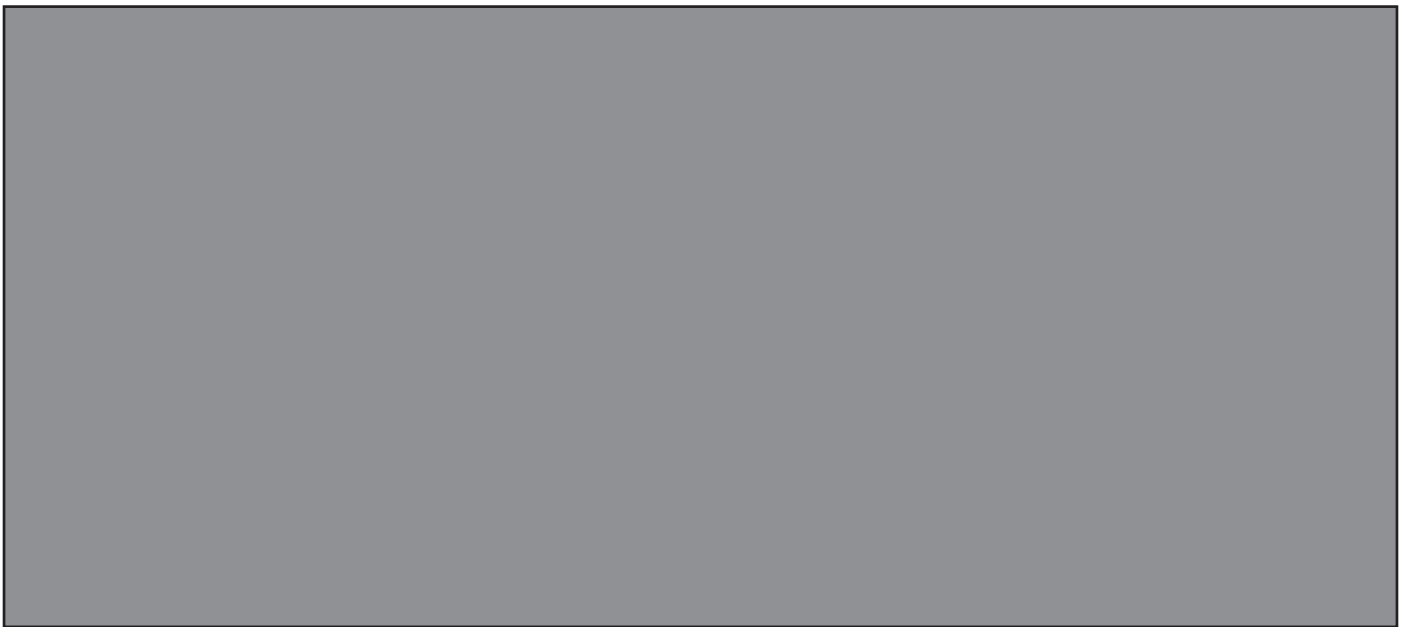
Luogo: Manhattan - New York

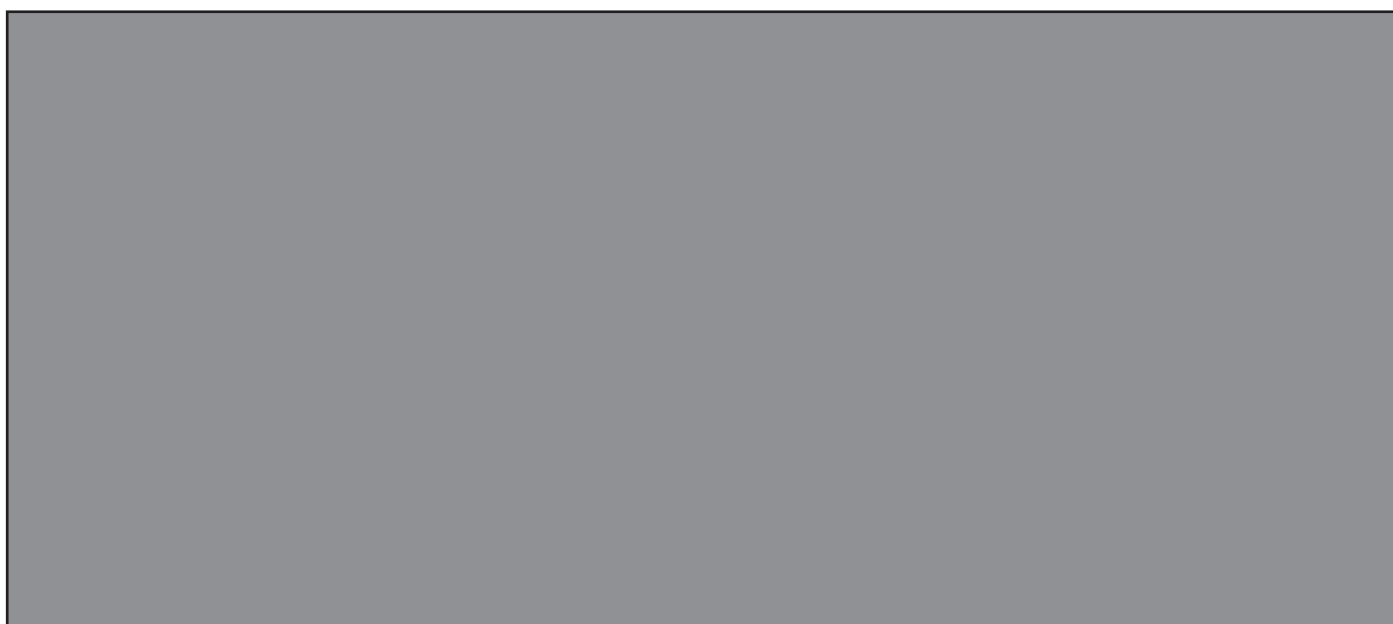
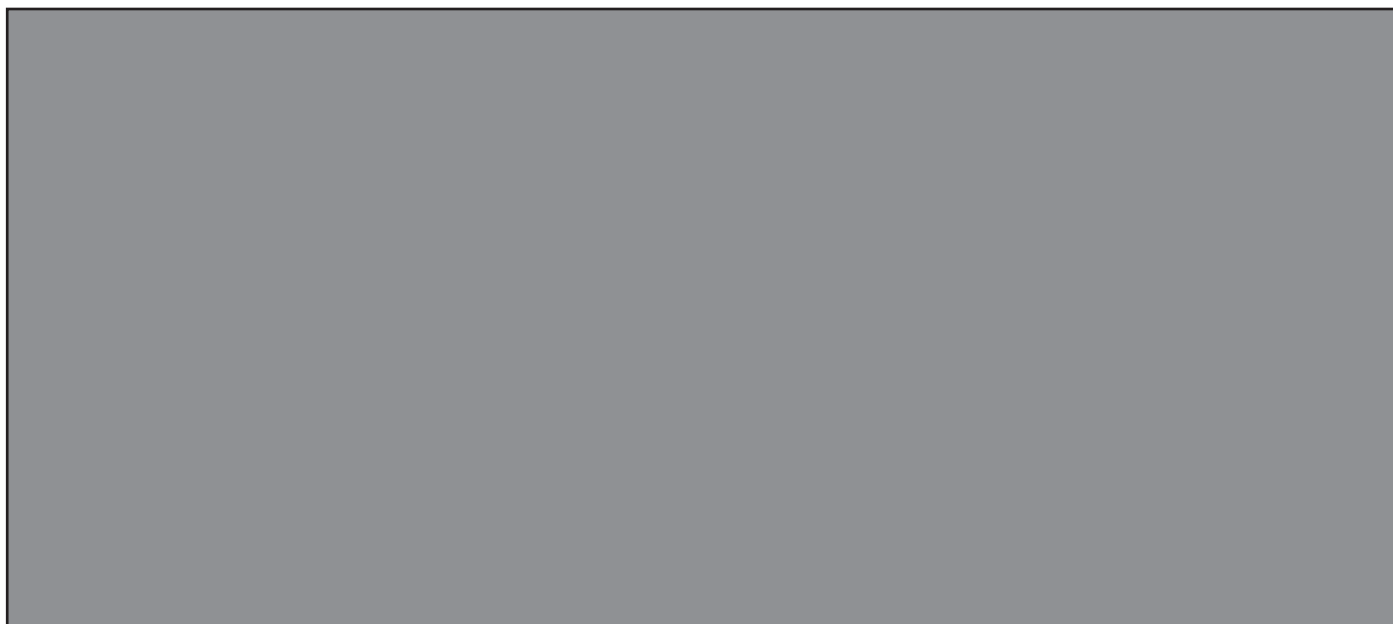
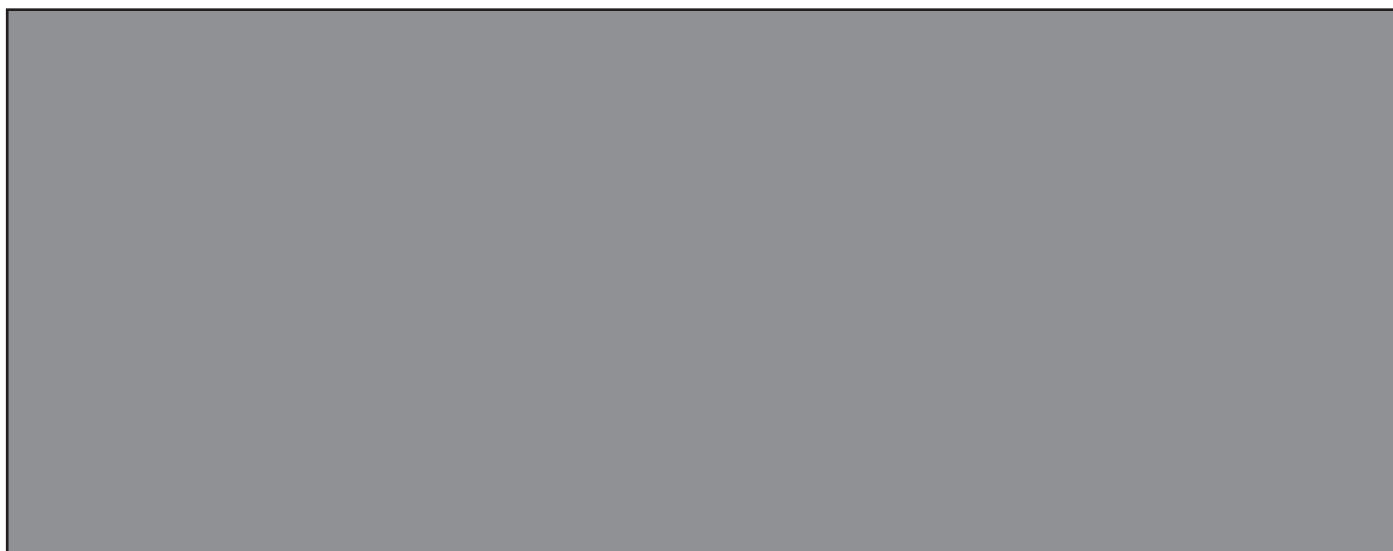
Anno: 2015- oggi

Superficie: ---

Progetto: Preston Pesek e Chris Smothers

La startup Spacious, nata nel 2015 da un'idea di Preston Pesek e Chris Smothers, ha come obiettivo l'intensificazione d'uso degli spazi attuata attraverso la sola riprogrammazione temporale delle funzioni, previste o potenziali, incluse nello stesso ambiente, attraverso la piattaforma online, sviluppata come una matrice virtuale che interseca spazio e tempo. Si innesca così una relazione dinamica e retroattiva tra tempo e funzioni differenti accolte nel medesimo luogo. L'idea della piattaforma è scaturita dall'osservazione diretta dei ritmi d'uso degli spazi della città che ha evidenziato l'esistenza di locali inattivi durante una fase della giornata e che, per le loro caratteristiche spaziali e urbane, possono essere attivati per altri usi proprio in quelle ore di sospensione. Partendo dalla microscala i due fondatori hanno infatti evidenziato come nella sola città di NY sono presenti circa duemila ristoranti che fino all'orario di apertura, nel tardo pomeriggio, rimangono inattivi. In una città come New York, e in particolare a Manhattan, dove lo spazio è scarso e per questo molto costoso, significa che questi spazi rappresentano un investimento eccessivo di risorse già di per sé limitate. Le caratteristiche di questi locali, sia architettoniche che urbane, permettono, nelle fasce orarie di inattività, di convertirli rapidamente in spazio coworking, intercettando così una domanda sempre crescente di spazi per i lavoratori freelance, i nomadi urbani, categoria di professionisti che necessita della massima flessibilità di orari e di sedi di lavoro alternative. Da un recente studio, *Freelancing in America: A National Survey of the New Workforce*, emerge come questa categoria rappresenta il 34% dei lavoratori, e spesso sfrutti spazi di lavoro non convenzionali, come i caffè che diventano ambienti di lavoro condiviso, ma spesso affollati e poco tranquilli. I ristoranti riattivati come coworking possono rappresentare un'alternativa: sono dotati di tutte le strutture e infrastrutture necessarie e sono distribuiti nella città. Attraverso la piattaforma online si mettono quindi a sistema gli spazi disponibili creando così un hidden network che interseca istantaneamente domanda, offerta e noleggio degli spazi e, diversamente dai caffè, permette di controllare anche il flusso degli utenti. Il servizio offre accesso alla postazione di lavoro, Wi-Fi, caffè, sale per riunioni. Diversamente dai coworking convenzionali, che presuppongono un affitto mensile per una stessa sede, in questo caso è possibile accedere di volta in volta a spazi differenti, diversificando così i servizi offerti, determinati dalle caratteristiche stesse del locale, sia interne che esterne, aumentando l'uso dello spazio e le relazioni con la città. Seguendo le orme di altre realtà analoghe della sharing economy è interessante notare come Spacious aggiunga un tassello differente al processo: non modifica e non agisce sullo spazio come avviene per Airbnb o Hoffice, e non richiede uno spazio di condivisione appositamente creato come i coworking. La piattaforma Spacious invece intensifica l'uso dello spazio già esistente sovrapponendo e riprogrammandone le funzioni nel tempo, un processo che potrebbe espandersi ad altri tipi di spazi.



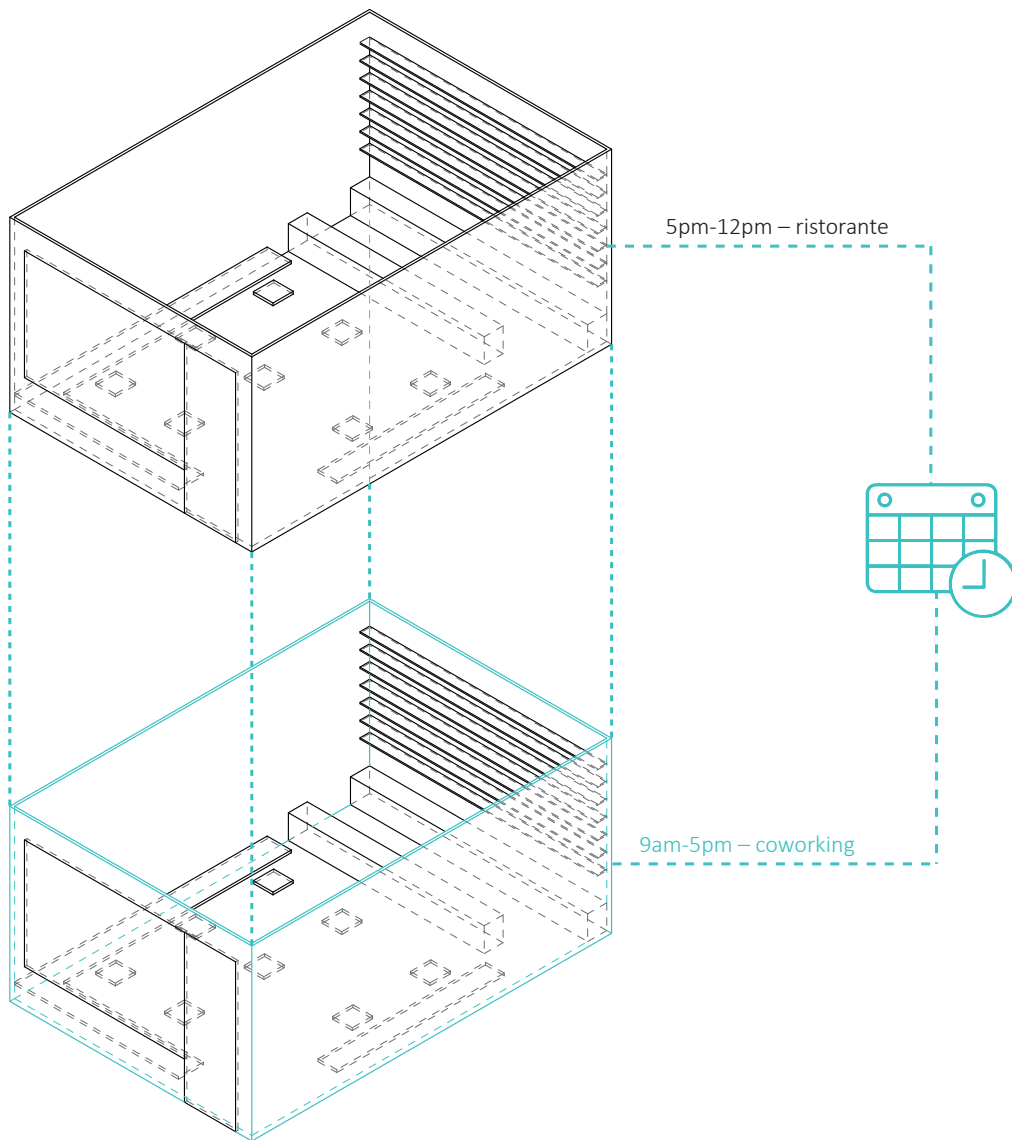


Da sinistra in alto nelle due pagine | Viste interne dei locali convertiti a temporanei coworking tramite Spacious
Crediti foto Spacious

Analisi processo

Stato di fatto

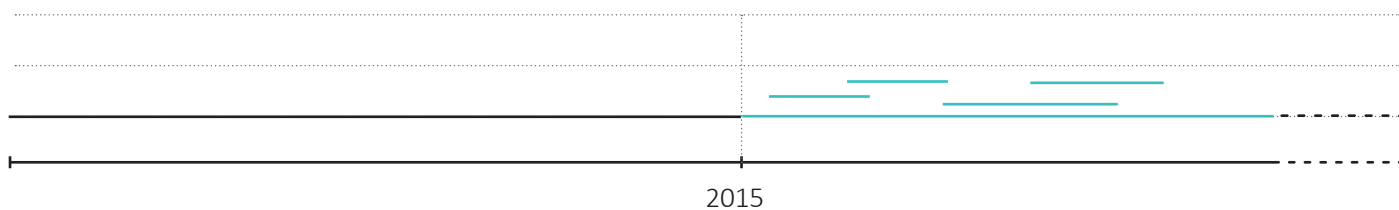
Luogo: Manhattan- New York
Superficie: ---
Usi: ristorante



Progetto

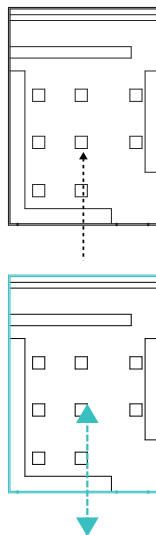
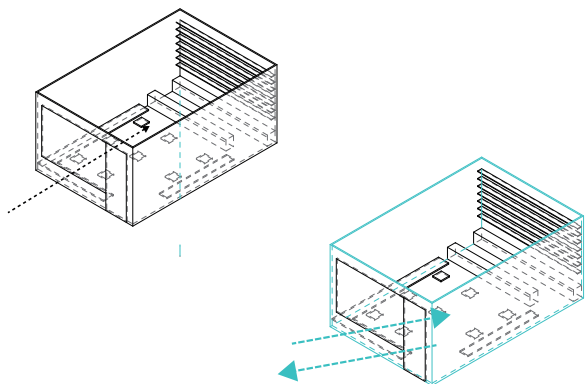
Luogo: Manhattan - New York
Anno: 2015
Superficie: ---
Progetto: Preston Pesek e Chris Smothers
Usi: ristorante/coworking

Timeline

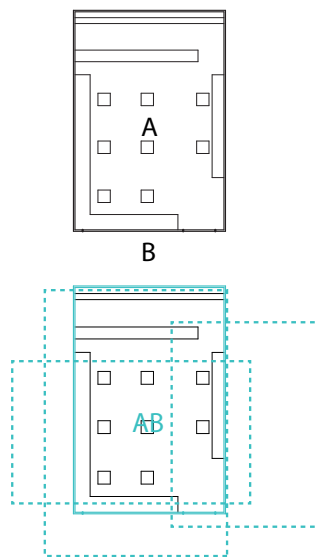
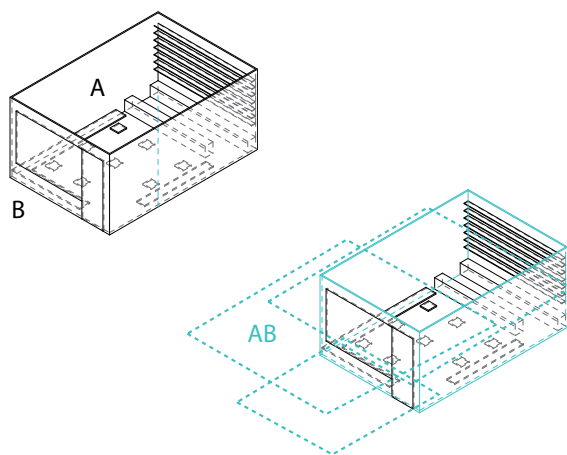


Indicatori Intensità

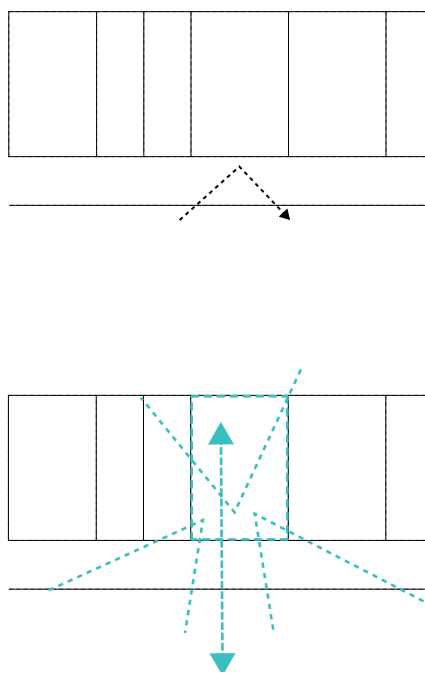
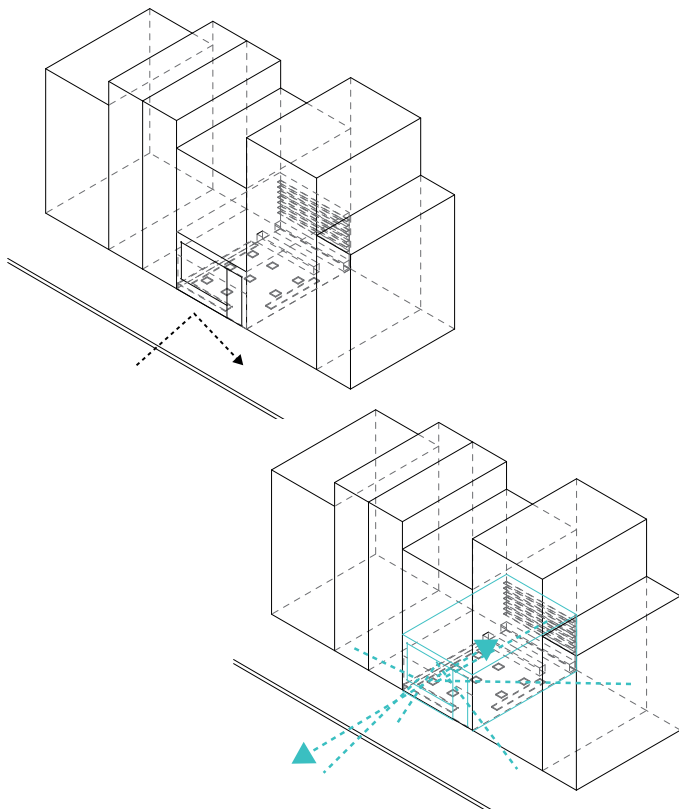
Permeabilità

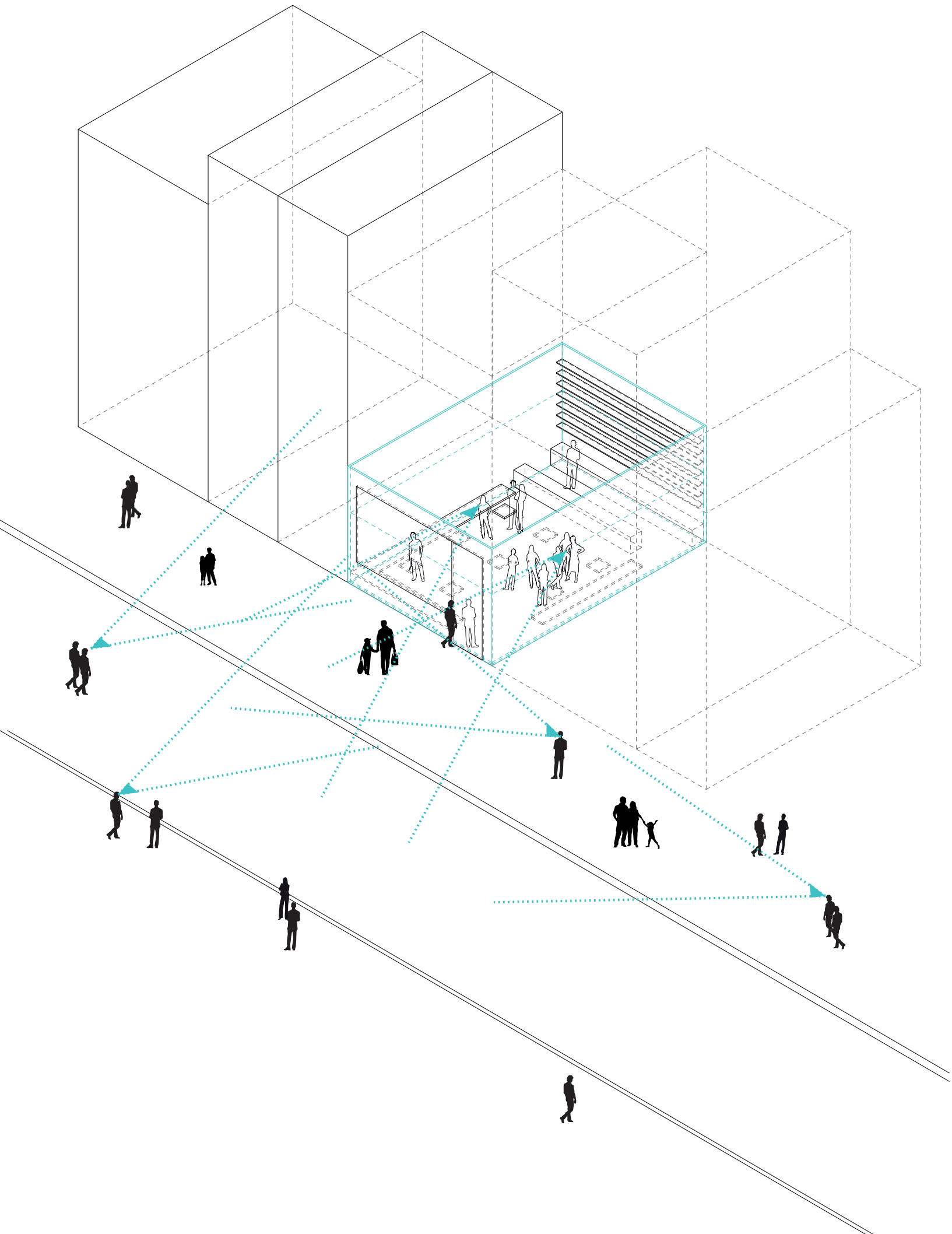


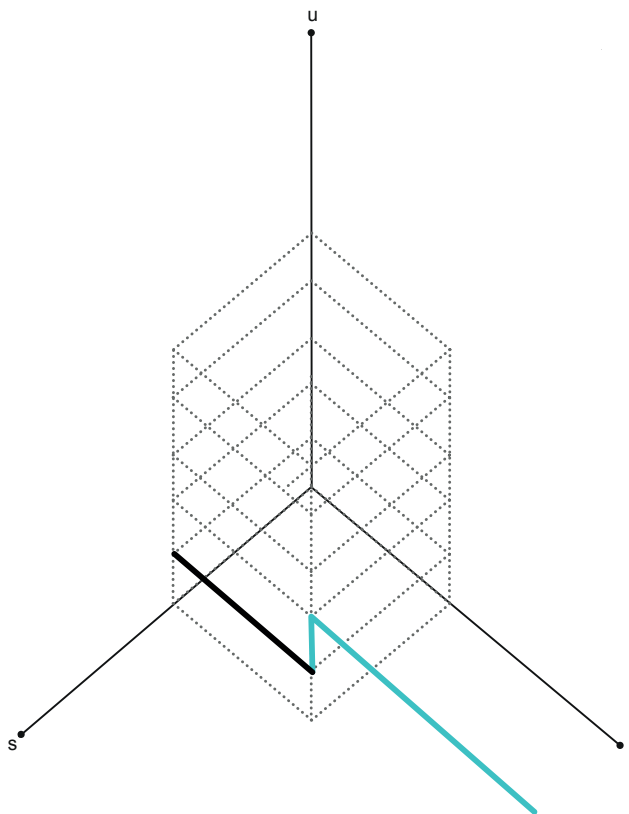
Condivisione



Percezione

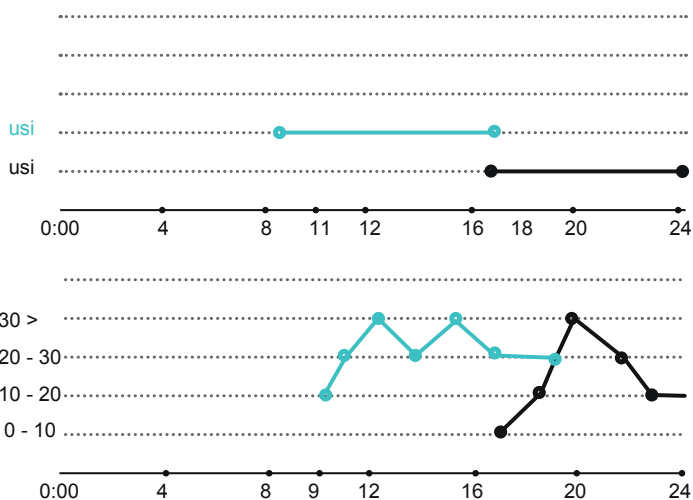






Grafici usi - persone

Formula intensità



$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

l' = 2400
l'' = 7200
l > 3

— stato di fatto
— progetto

MOMA PS1

MoMa PS1

Luogo: New York

Anno: 1900 | 1970 - 1976 - 2004 - oggi

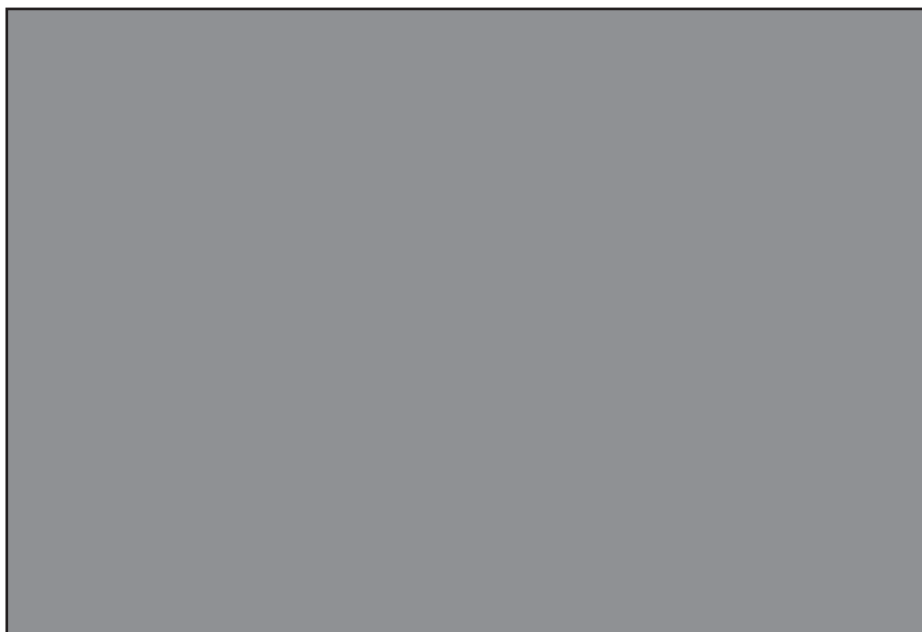
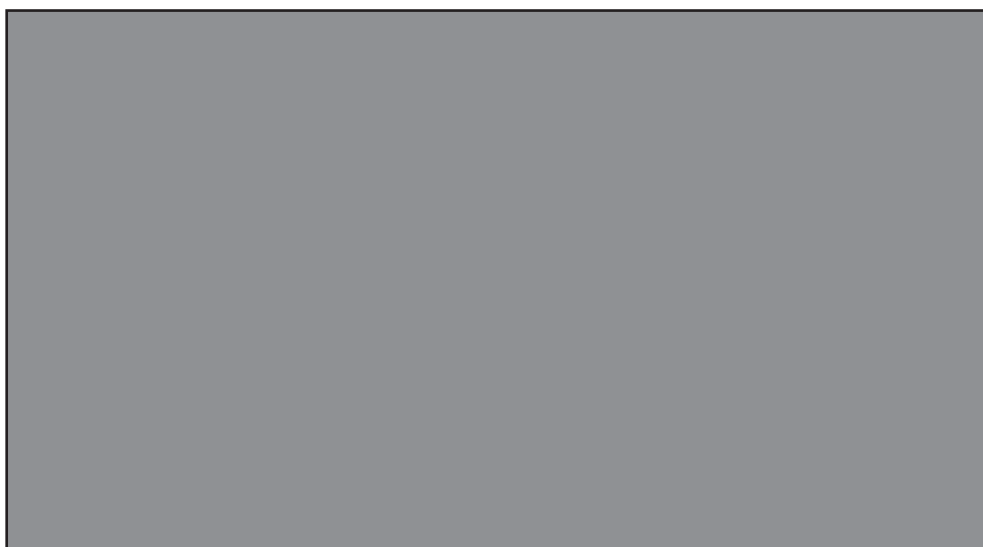
Superficie: 11600 mq

Progetto: Frederick Fischer & Partners

Il MoMa PS1 così come si presenta oggi, è un edificio che incarna una successione di fasi e affonda le sue radici nel 1976, quando Alanna Heiss, fondatrice e direttore dell'Institute of Art and Urban Resources (IAUR), diventato dal 1972 progetto spin-off della Municipal Arts Society (sviluppato allo scopo di riconvertire e riattivare i locali di proprietà della municipalità per trasformati in spazi per artisti e gallerie) individua in una scuola abbandonata di inizio '900 nel Queens, a Long Island, e prossima alla demolizione, la nuova sede del gruppo e spazio per la sperimentazione artistica. Il PS1 è infatti l'ultima sede di IAUR che dal 1972 ha riattivato gli spazi abbandonati della città per trasformati in spazi comunitari per artisti, creando così un'insolita commistione di funzioni, una simbiosi inaspettata tra usi differenti. Il PS1 infatti è stato fondato in un periodo critico e di transizione per gli artisti e il mondo dell'arte di New York. Rapidamente sono cambiati i modi e gli strumenti con i quali fare arte (installazione, performance, film, video) espandendo così la stessa definizione di ciò che l'arte può essere. L'obiettivo è di riutilizzare gli immobili vacanti o sotto-utilizzati come studi temporanei per artisti o spazi espositivi proprio per quell'arte sperimentale, incontrando così anche la necessità per i proprietari degli edifici di sostenere i costi della manutenzione e difendere gli immobili da atti di vandalismo e dal degrado urbano. IAUR agisce in questo caso come intermediario e garante, creando così una situazione win-win per entrambe le parti. Gli artisti trovano spazi in cui creare e i proprietari sono così sollevati dall'onere di mantenere e sorvegliare i locali che intanto vengono trasformati dal nuovo uso e dallo spirito comunitario e creativo.

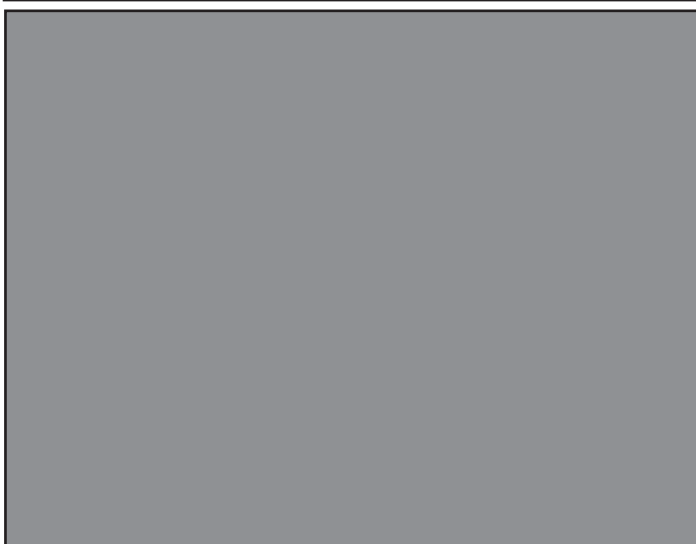
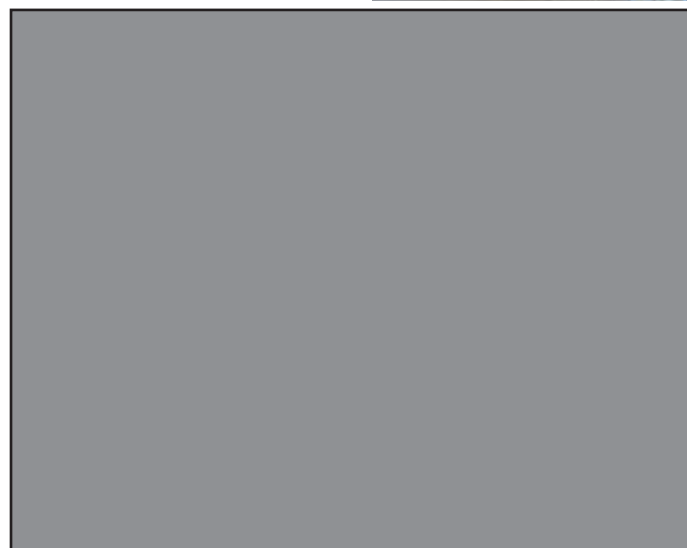
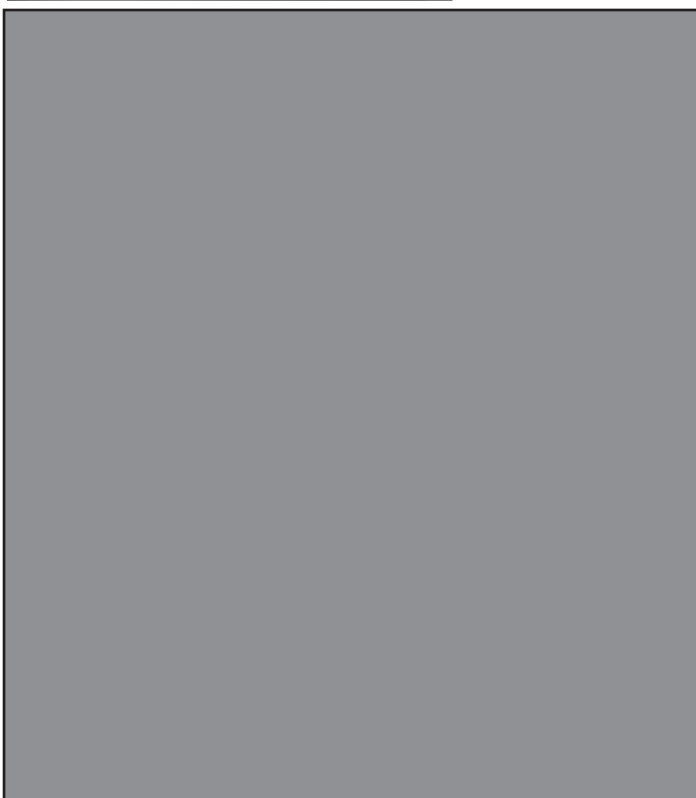
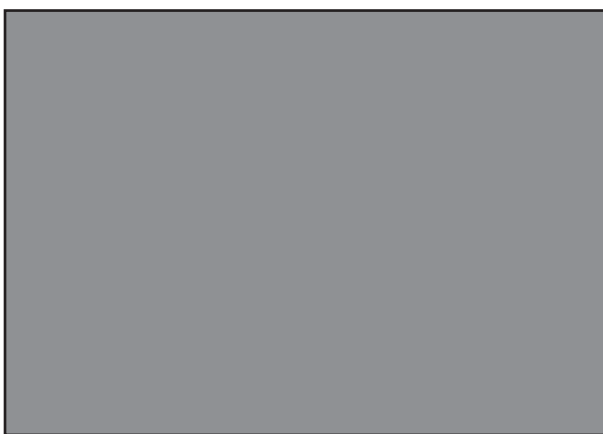
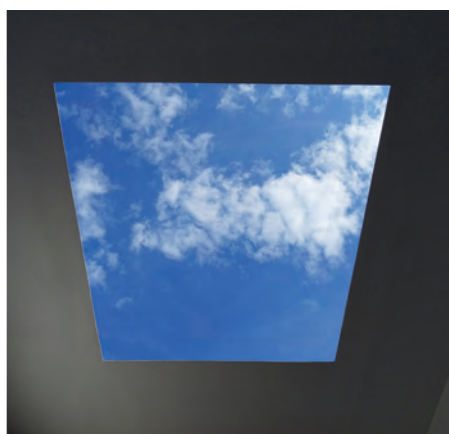
Il 22 Aprile 1976 la IAUR firma il contratto di affitto per il PS1 con la città di NY e solo sei settimane più tardi, il 9 giugno, in quel vuoto in attesa di essere riempito con una storia, si apre la mostra inaugurale, Rooms. Gli spazi fatiscenti della scuola vengono contaminati dalle performance e dalle opere site-specific di 78 artisti, tra i quali Vito Acconci e Gordon Matta-Clark. L'edificio è utilizzato come materiale fisico e concettuale per le loro opere, si crea così il tipo di spazio urbano che Lefebvre ha immaginato nel suo saggio *Il diritto alla città* del 1967 ovvero un luogo di scambio per attività creative e non commerciali. La mostra mette in luce il talento di artisti avanguardisti che non erano stati considerati dal circuito dell'arte di quegli anni e apre una fase in cui si susseguono mostre differenti e interdisciplinari, dall'arte, alla musica, all'architettura. L'edificio diventa parte delle opere esposte. Un concetto su cui si è basato anche il restauro avviato nel 1994, il quale riprendendo lo stesso idea della prima mostra, intensifica l'uso dello spazio e delle superfici disponibili.

I locali interni e la distribuzione verticale viene mantenuta come l'originale mentre i vani scala vengono convertiti a spazi espositivi così come la facciata cieca dell'edificio diventa supporto per murali. L'intervento più radicale vede lo spostamento dell'ingresso nella parte antistante l'edificio, precedentemente occupata dal parcheggio, che viene convertita a piattaforma espositiva all'aperto. Grazie al disegno dello spazio esterno, senza partizioni e copertura, il dialogo tra il museo e la città rimane vivo: l'area esterna diventa un'estensione dello spazio espositivo verso la città e allo stesso tempo diventa piattaforma per eventi e esposizioni come il Young Architect Program, eventi e concerti all'aperto che coinvolgono e contaminano visivamente e spazialmente la città oltre le mura del PS1 e attivano processi di riuso in spazi anche minimi e inaspettati.



Da sinistra in alto | Vista dell'edificio, Vista arrivo dalla strada, Ingresso, Esposizione della zona esterna, Spazio espositivo esterno, Dettaglio della partizione interno-esterno.

Crediti foto | Wikipedia, Lucia Baima, Lucia Baima, Moma PS1, Lucia Baima, Lucia Baima



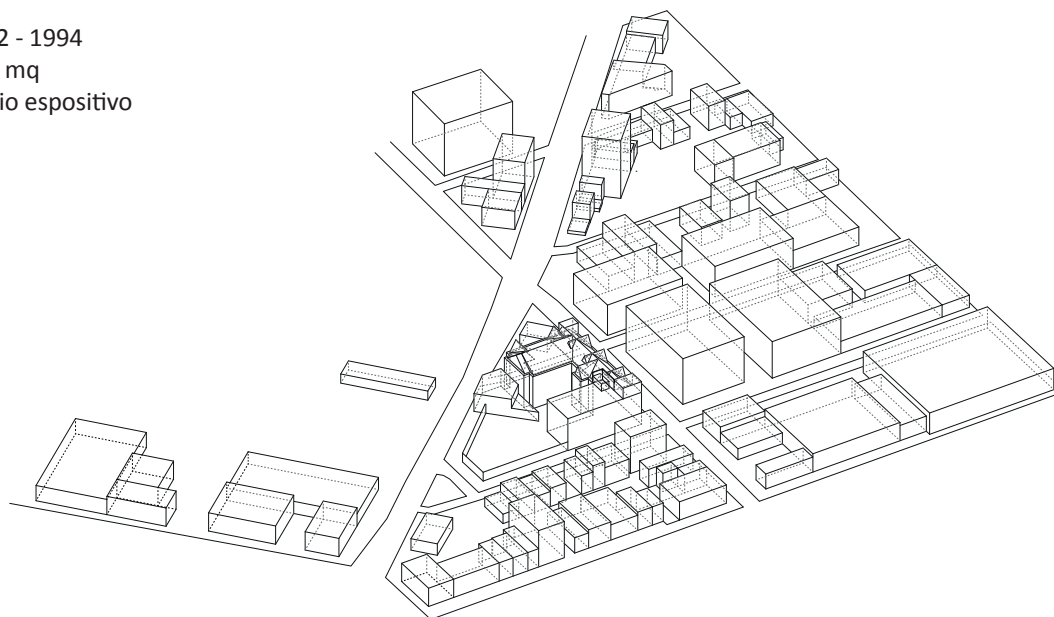
Da sinistra in alto | Vista installazione site-specific di Turrell, Vista degli interni, Vani scala come spazi espositivi, Spazio esterno usato per eventi all'aperto: Young Architect, Warm-up, Book sale e altri.

Crediti foto | Lucia Baima, Moma Ps1 Foto Pablo Enriquez, Lucia Baima, Foto Loren Wohl, Lucia Baima, Lucia Baima

Analisi processo

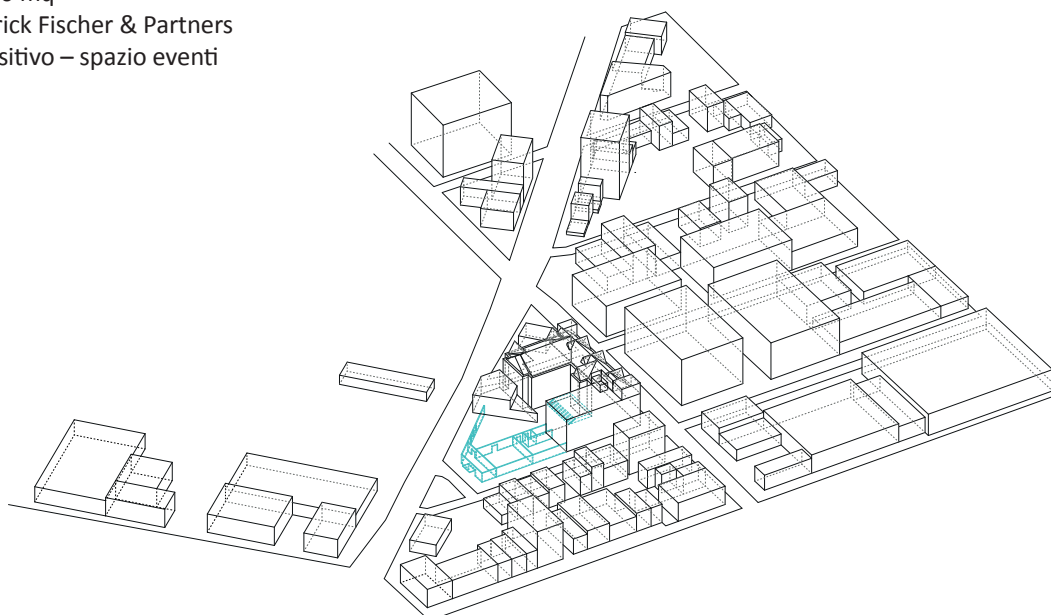
Stato di fatto

Luogo: New York
 Anno: 1900 - 1972 - 1994
 Superficie: 11000 mq
 Usi: scuola – spazio espositivo

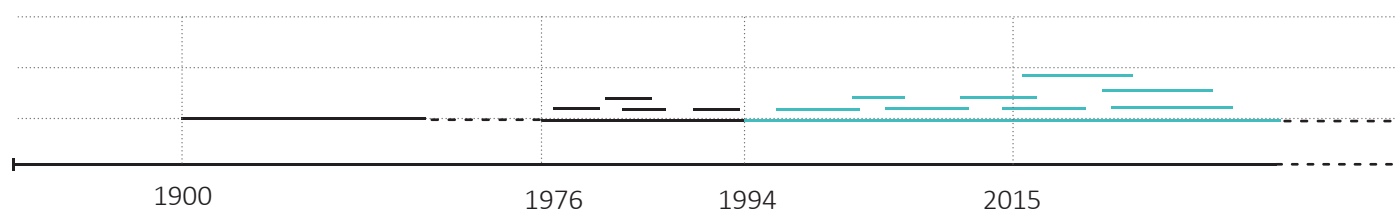


Progetto

Luogo: New York
 Anno: 1994 - oggi
 Superficie: 11600 mq
 Progetto: Frederick Fischer & Partners
 Usi: spazio espositivo – spazio eventi

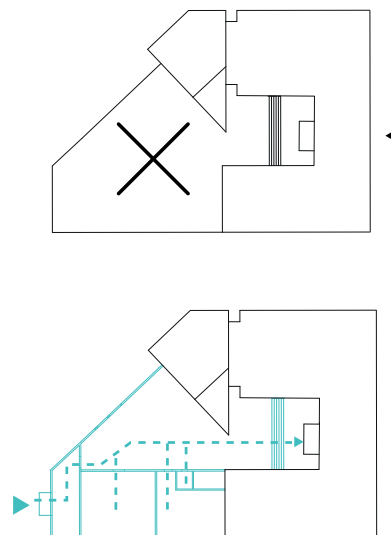
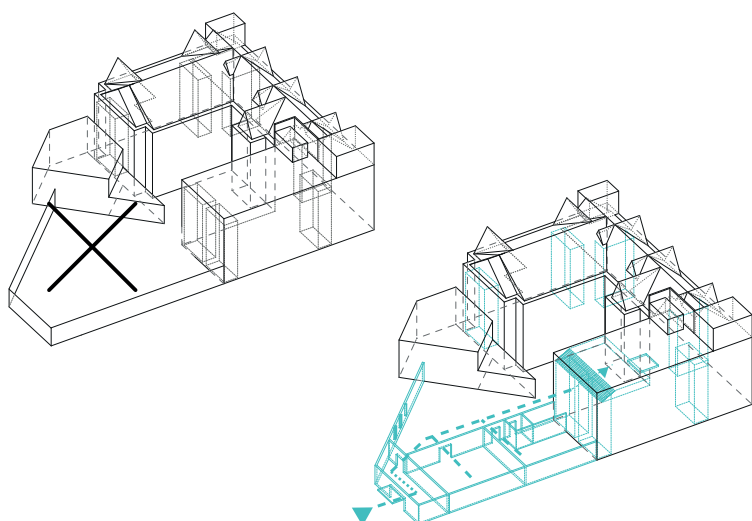


Timeline

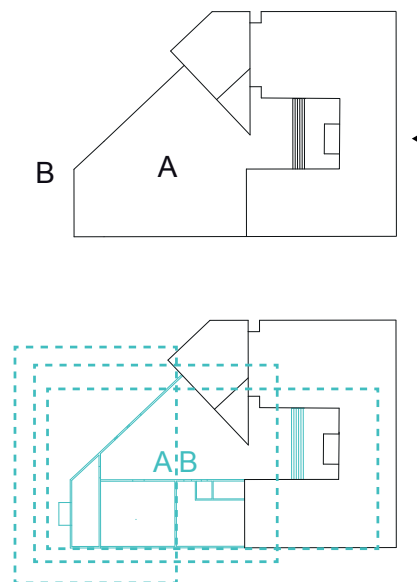
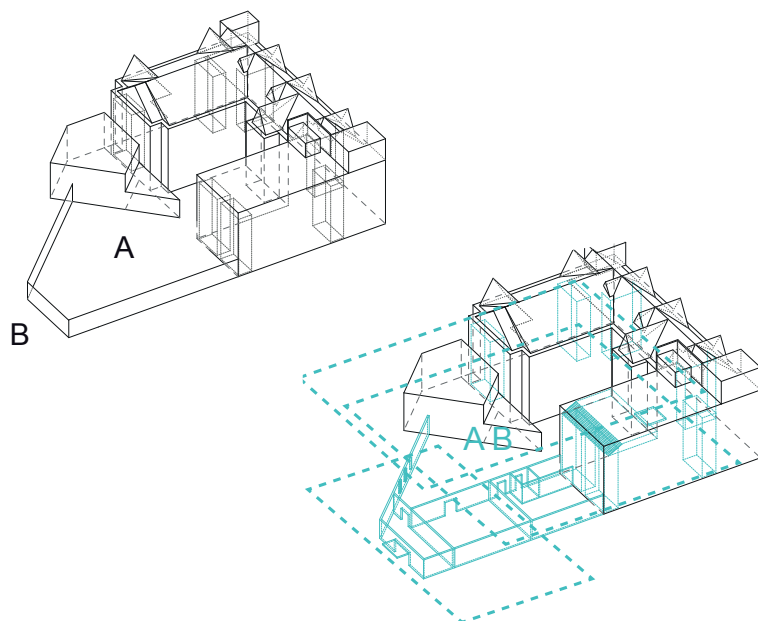


Indicatori Intensità

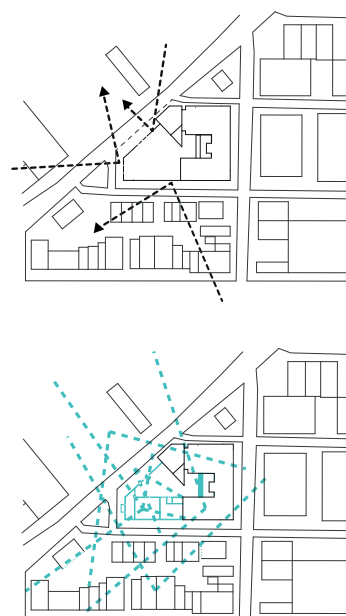
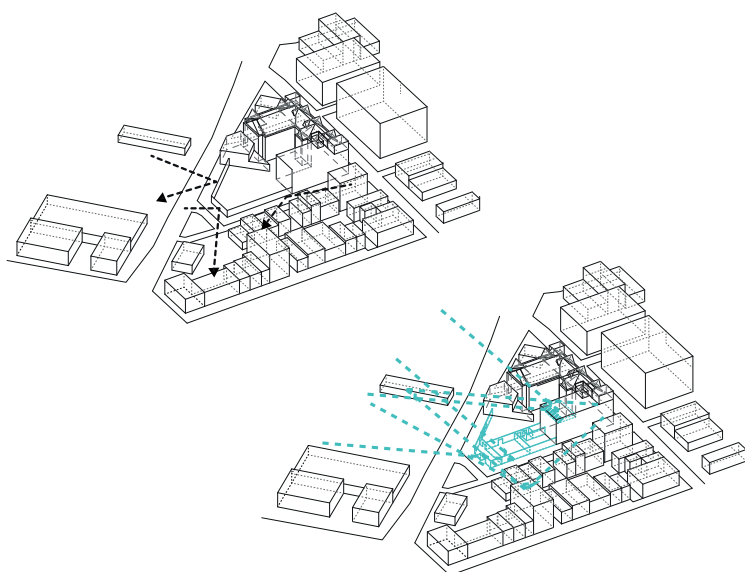
Permeabilità

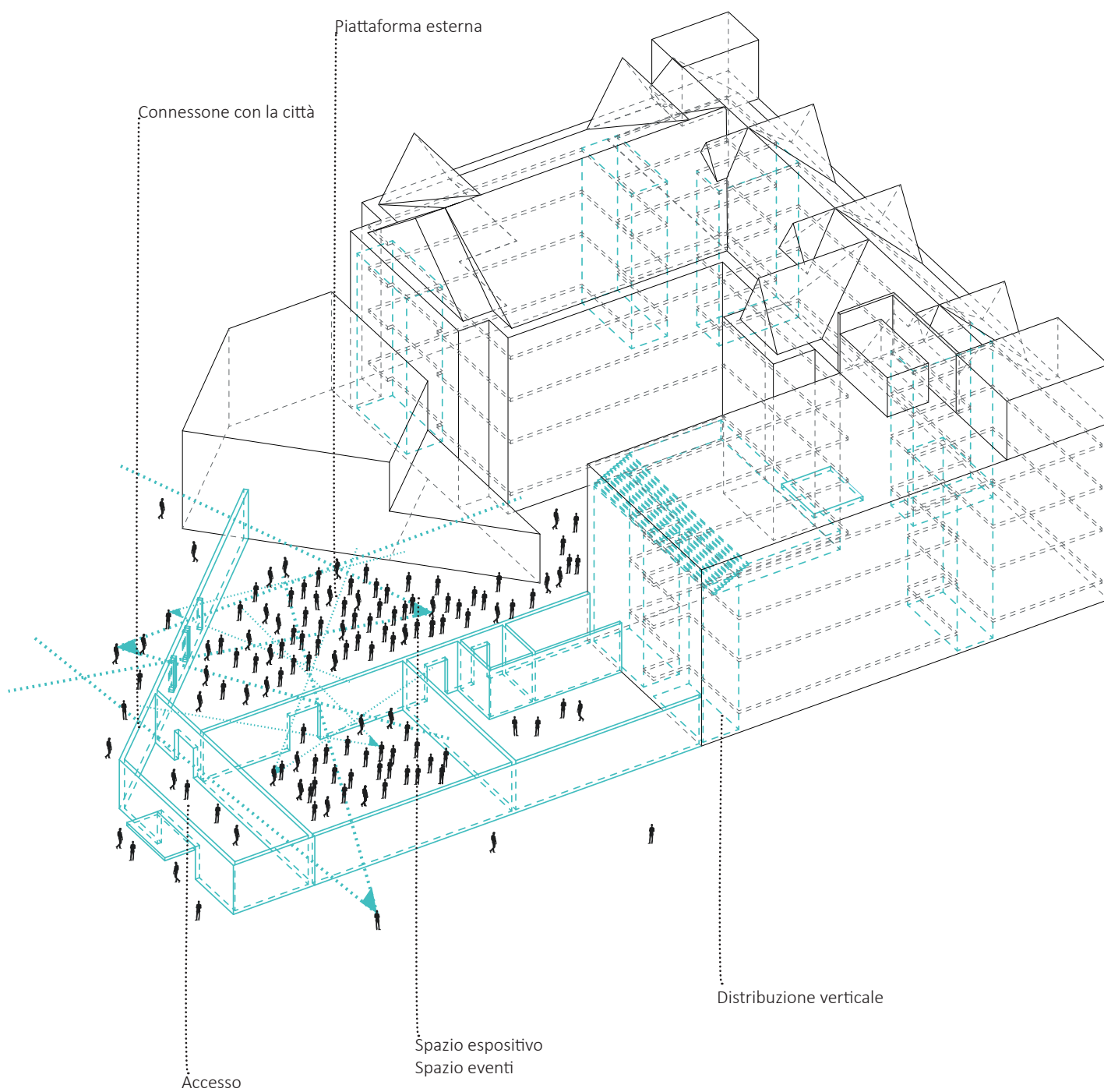


Condivisione

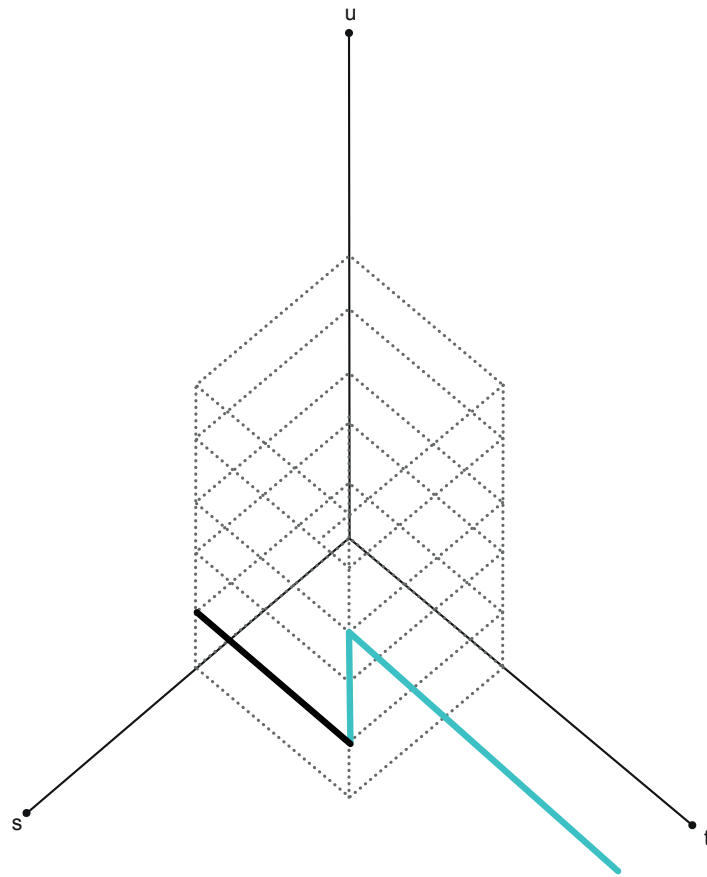


Percezione



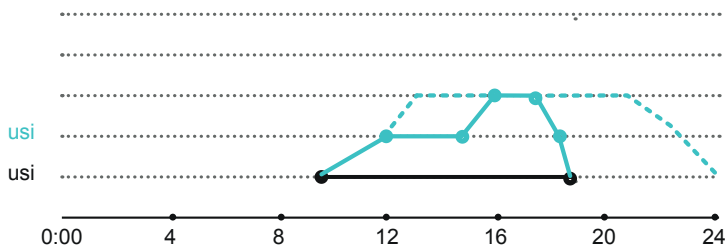


Grafici Intensità



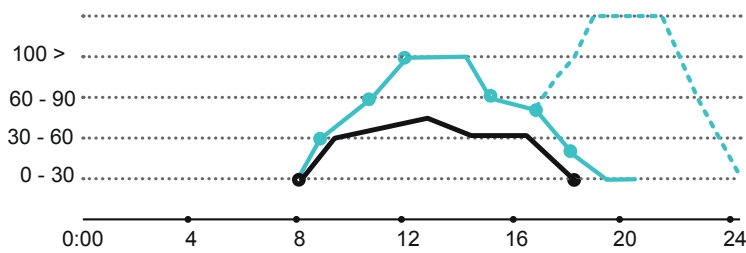
Grafici usi - persone

Formula intensità



$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

I' = 11000
I'' = 348000
I > 3,16



Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone



Urban Farm

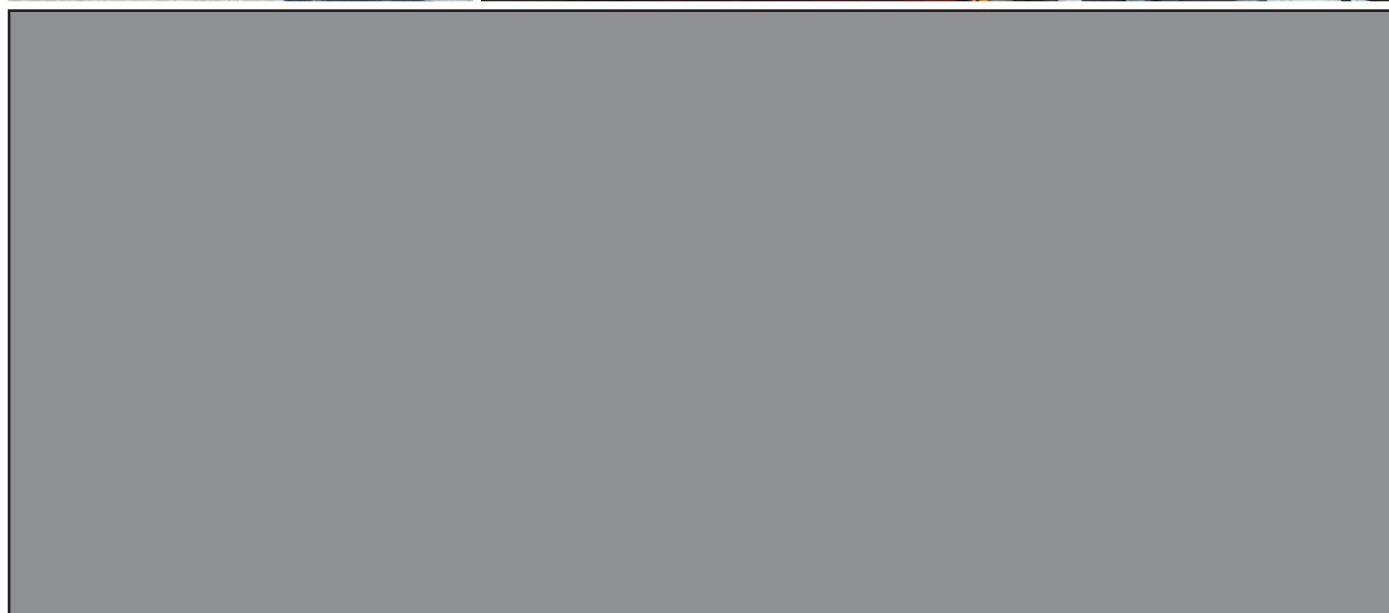
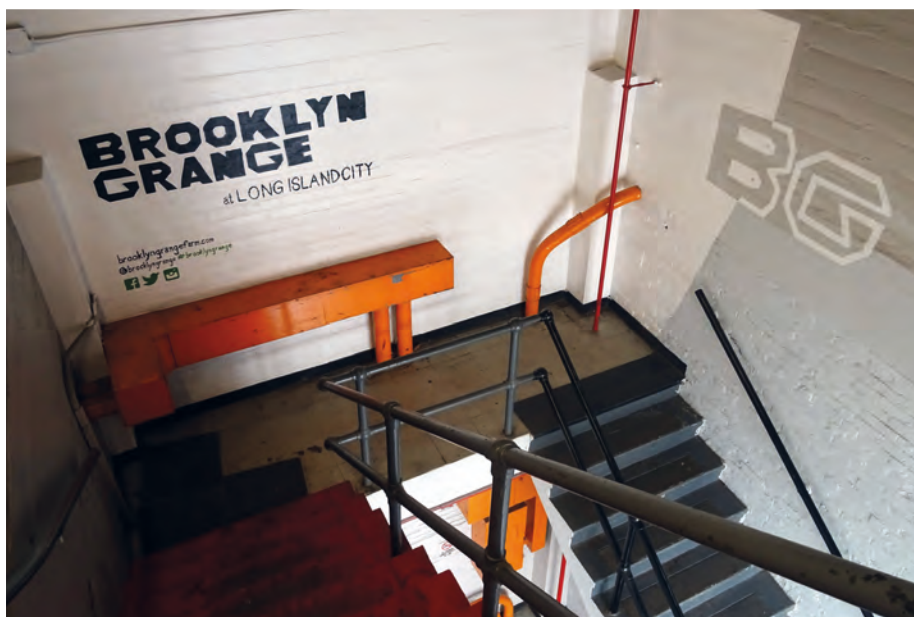
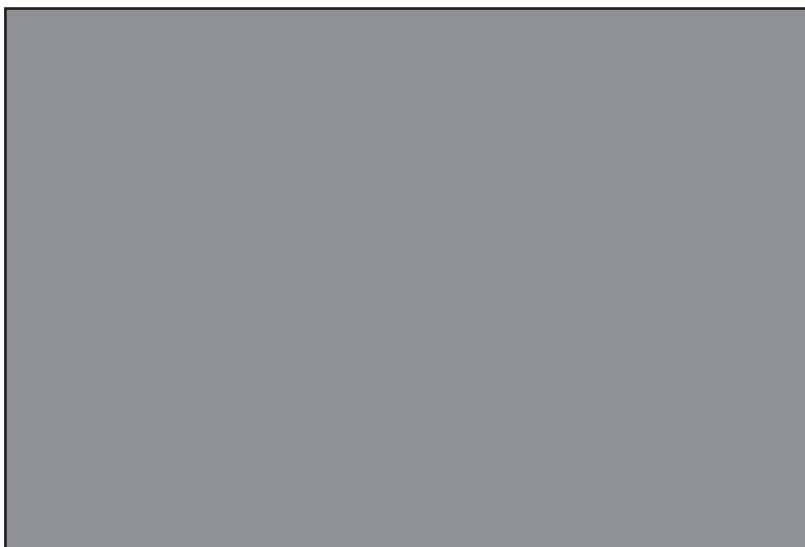
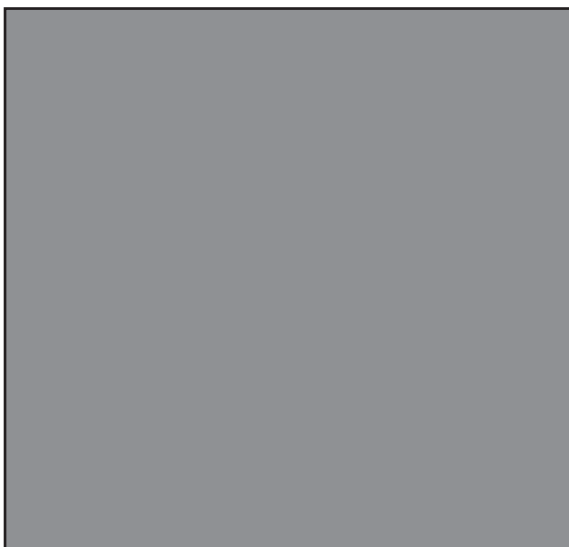
Luogo: Brooklyn, Queens
 Anno: 2010 - oggi
 Superficie: 10000 mq
 Progetto: Brooklyn Grange

New York è una delle città dove si sono più sviluppate le urban farm, ovvero la conversione dei tetti piani dei grandi edifici privati ed industriali ad agricoltura urbana. Sono attive qui alcune tra le più grandi urban farm del mondo: Brooklyn Grange, Eagle Street Rooftop Farm, Gotham Greens. Un fenomeno che, insieme ai community garden, ha convertito rapidamente le superfici piane esistenti e reso il tetto piano, semplice dispositivo architettonico di separazione interno esterno, piattaforma d'intensificazione d'uso e incontro sociale. Sfruttando le caratteristiche degli ex edifici industriali, come quelli degli scavi navali, ovvero grande estensione dei tetti, strutture portanti resistenti e la generosa distribuzione verticale, queste superfici sono state presto convertite in urban farm per la produzione di ortaggi di piccola taglia, distribuendo sul tetto piano esistente uno pacchetto tecnologico costituito da uno strato impermeabile e piccole paratie per contenere la terra sufficiente per la coltivazione. Il processo di attivazione di queste superfici avviene sfruttando le risorse spaziali già esistenti, e la distribuzione verticale, intensificandone il loro uso senza densificarne le superfici. Oltre alla funzione di farm queste piattaforme diventano vere e propri luoghi di incontro sociale, spazi per eventi e spazi ludico didattici in quota. Le superfici utilizzate, precedentemente inaccessibili, vengono restituite così alla collettività. Per incentivare e facilitare questo fenomeno e mettere a disposizione più tetti possibili per la produzione alimentare, il New York City Department of City Planning (DCP) ha proposto nel 2012 la modifica dello zoning favorendo così la realizzazione delle farm sui tetti, pur mentendone validi i vincoli di altezza delle struttura accessorie come le serre e escludendo dal calcolo FAR la loro area. Secondo un recente studio condotto dal Urban Design Lab il calcolo delle superfici piane disponibili per la conversione a farm, principalmente tetti di edifici o ex edifici commerciali o industriali, corrispondono a 1.200 acri (4,85 km quadrati).

Brooklyn Grange è una tra la principali rooftop farm degli USA nata nel 2010.

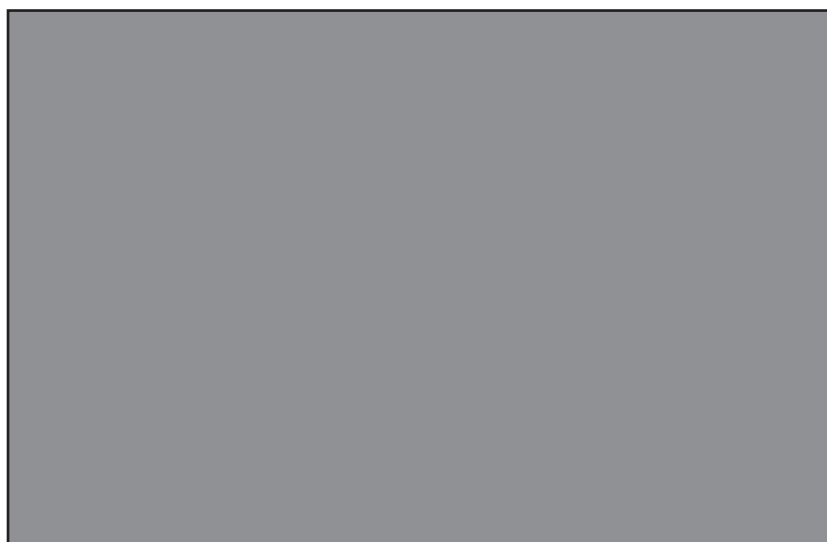
Le due sedi che si trovano a Brooklyn e nel Queens coprono complessivamente una superficie di 2,5 acri, corrispondente a 10000 mq, costituendo così le più grandi rooftop farm del mondo.

La prima sede è situata sul tetto di uno degli edifici dello storico scalo navale Brooklyn Navy Yard, oggi convertito a headquarters di aziende e imprese ad alta innovazione tecnologica e laboratori per artisti che occupano i suoi immensi spazi. Il tetto della sede di Brooklyn ha una superficie di 65.000 sq feet, ovvero 6000 mq, una piattaforma per la produzione agricola, l'apicoltura e una piccola fattoria, aperta al pubblico anche per laboratori o eventi. L'operazione di conversione è stata supportata dal Department of Environmental Protection's, e dalla Green Infrastructure Stormwater Management Initiative. La seconda sede si trova a Long Island e si colloca su un tetto di un edificio industriale costruito nel 1919, con una struttura idonea, come la prima sede, per l'installazione di una farm sul tetto. La superficie di questa seconda sede è di 43000 sq feet (4000 mq) e diversamente dalla prima, è calata all'interno di un tessuto urbano di margine, fortemente caratterizzato dal contrasto multiculturali e dalla presenza di capannoni industriali dismessi. Oltre alle funzioni della prima sede, si aggiunge a questa la volontà di immergersi nel tessuto urbano diventando un hub di innovazione culturale e sociale in un quartiere multiculturale difficile e proponendosi quindi come catalizzatore sociale e culturale per incentivarne la trasformazione. Altre due realtà sono la Eagle Street Rooftop Farm attiva dal 2009 che si colloca sul tetto di una warehouse convertita a sede di produzione cinematografica nella zona di Greenpoint a Brooklyn, e Gotham Greens, fondata nel 2009 sempre a Greenpoint all'interno del Greenpoint Manufacturing Design Center, centro no-profit dedicato alla riattivazione degli spazi industriali dismessi riutilizzati come incubatori per makers e artigiani.



Da sinistra in alto | Vista panoramica sulla farm, Vista dal rooftop sede a Queens, Vista dell'ingresso al Navy Hard, Accesso alla farm-distruzione originale dell'edificio, Vista panoramica sulla farm sede a Navy Hard.

Crediti | Brooklyn Grange, Brooklyn Grange, Lucia Baima, Lucia Baima, Brooklyn Grange.



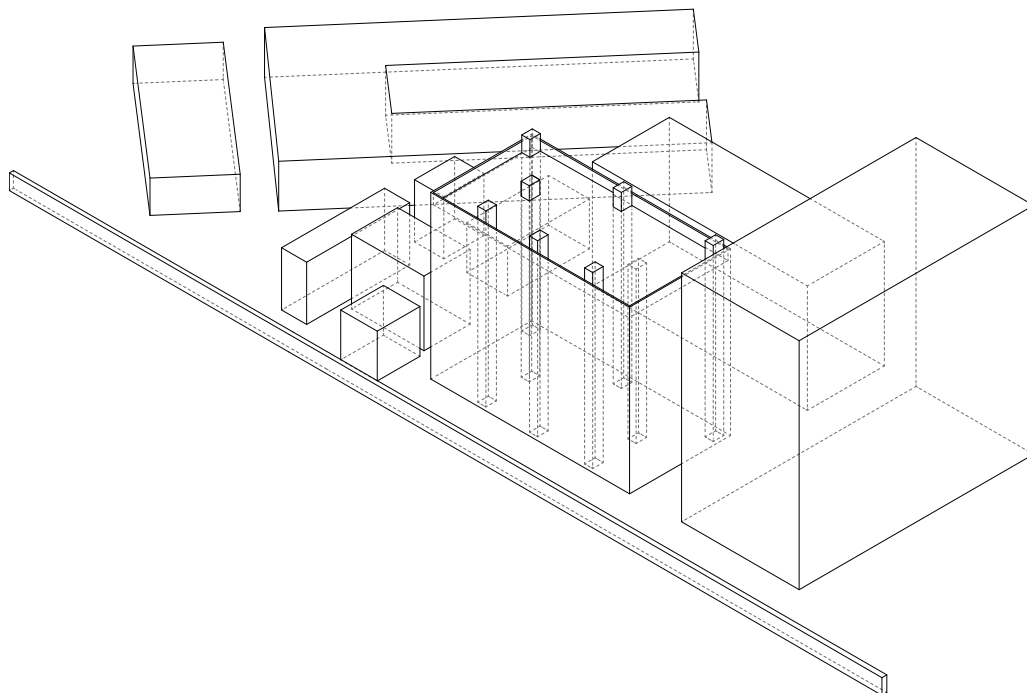
Da sinistra in alto | Vista panoramica sulla farm, Vista dal rooftop sede a Queens, Vista dell'ingresso al Navy Hard, Accesso alla farm-distruzione originale dell'edificio, Vista panoramica sulla farm sede a Navy Hard.

Crediti | Brooklyn Grange, Brooklyn Grange, Lucia Baima, Lucia Baima, Brooklyn Grange.

Analisi processo

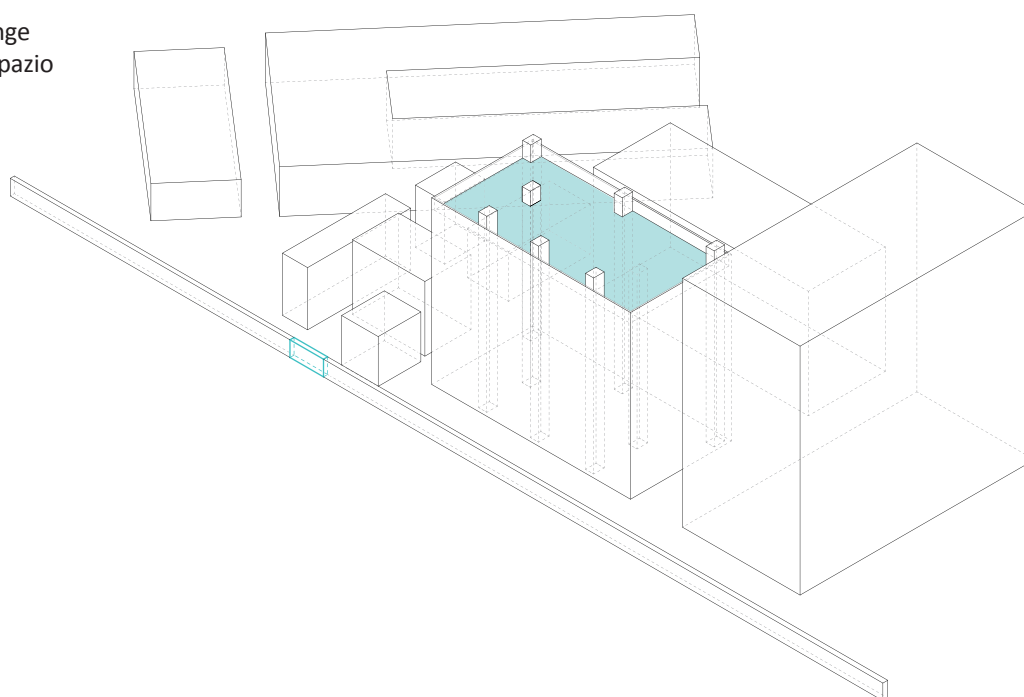
Stato di fatto

Luogo: New York
 Anno: fino al 2007
 Superficie: varia
 Progetto: privati
 Uso: tetto stabilimento industriale

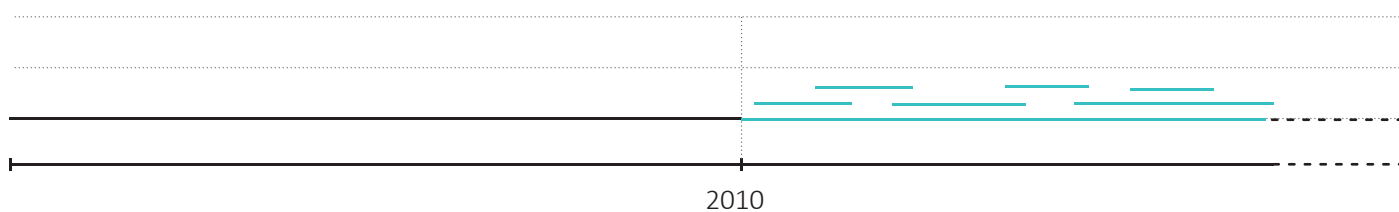


Progetto

Luogo: Brooklyn, Queens
 Anno: 2010 - oggi
 Superficie: 10000 mq
 Progetto: Brooklyn Grange
 Usi: tetto piano, farm, spazio incontro/eventi

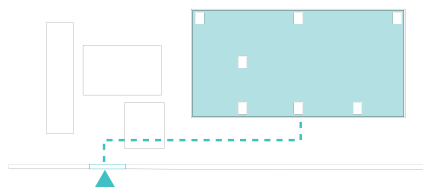
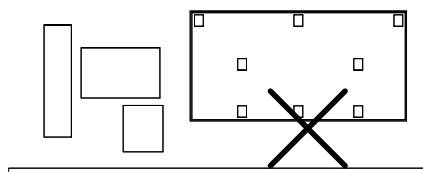
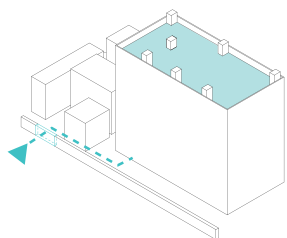
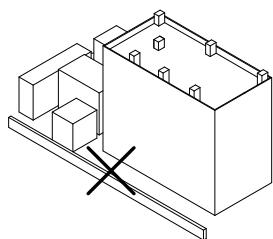


Timeline

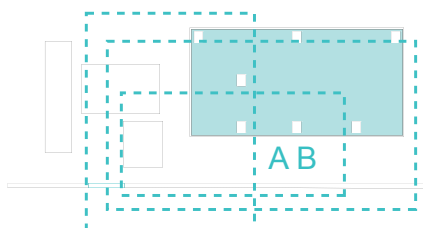
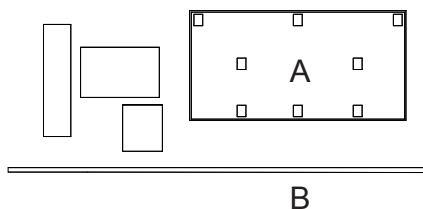
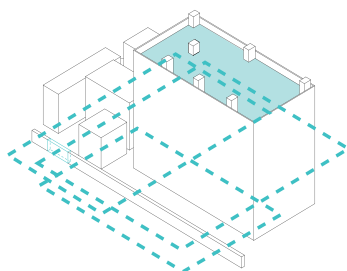
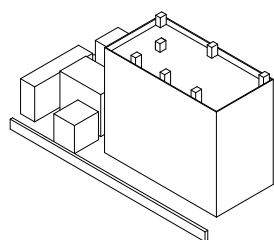


Indicatori Intensità

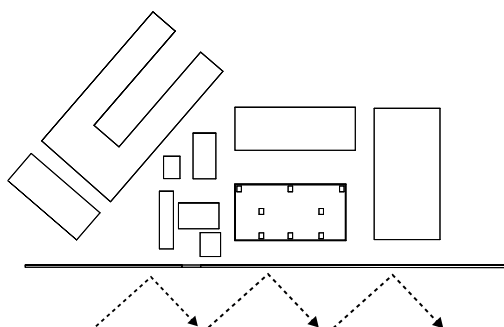
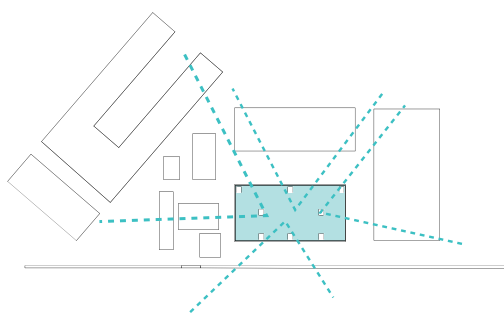
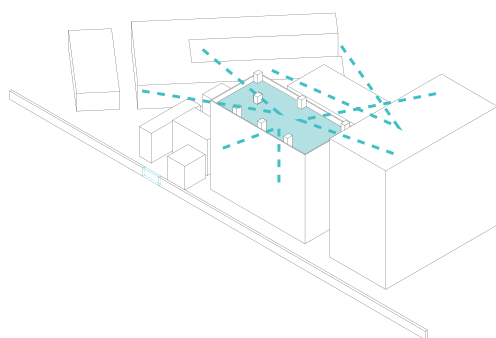
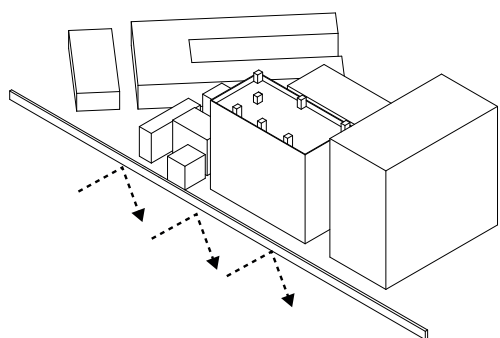
Permeabilità

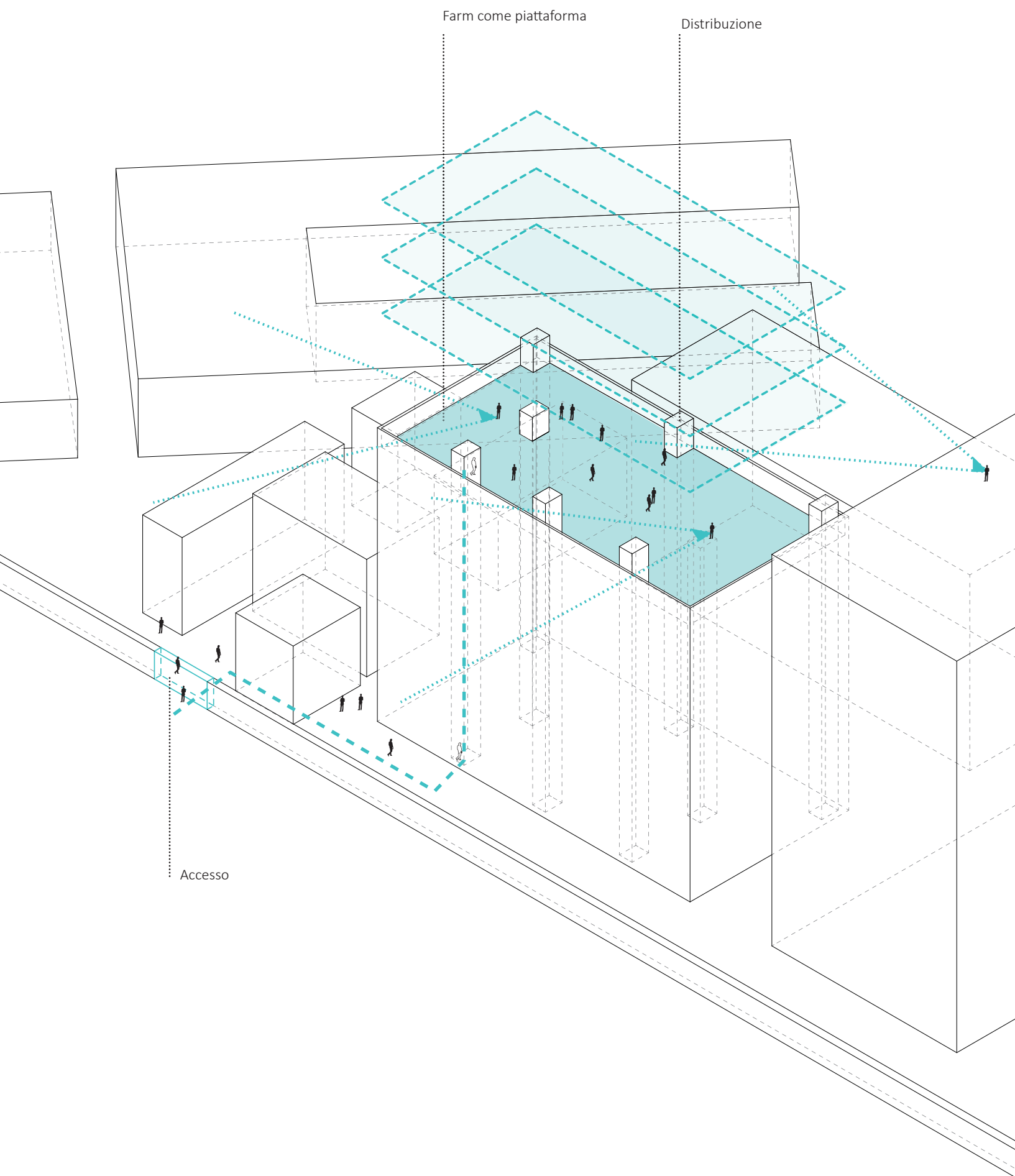


Condivisione

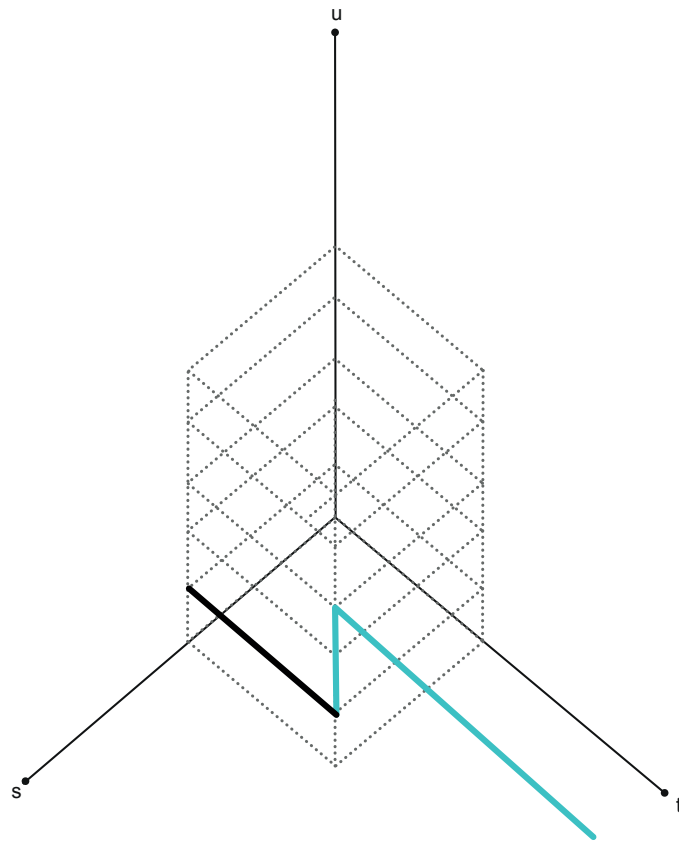


Percezione

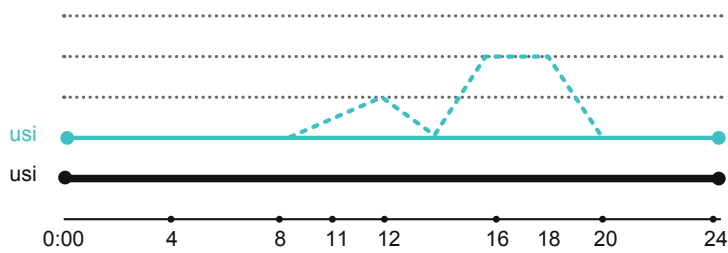




Grafici Intensità



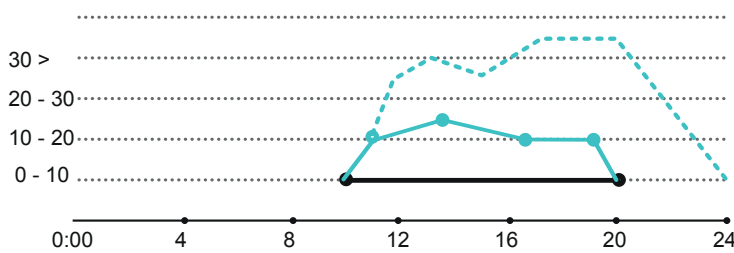
Grafici usi - persone



Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 240000$
 $I'' = 720000$
 $I > 3$



Pier 57

Luogo: New York

Anno: 1950 - 1990 | 2013 - oggi

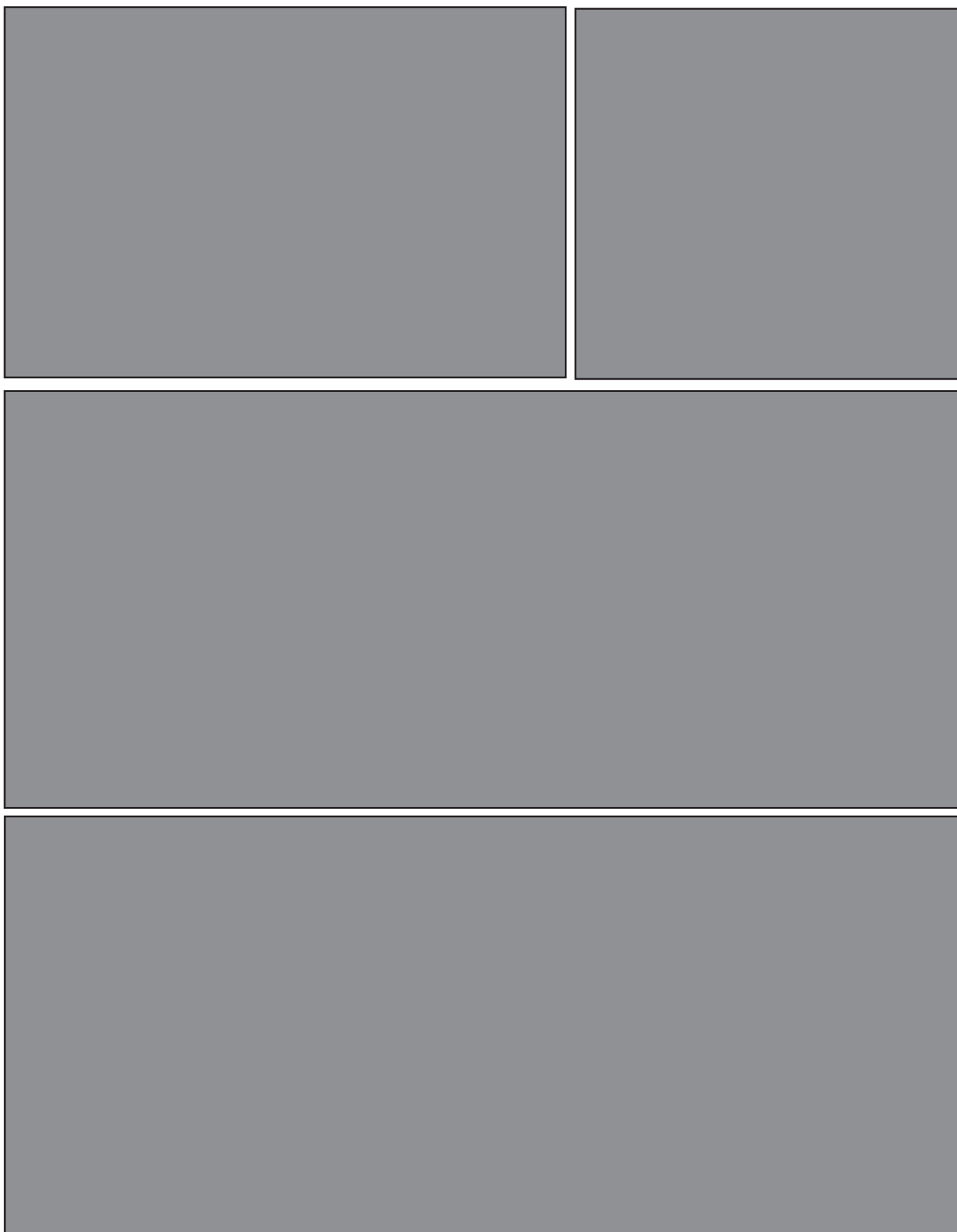
Superficie: 4500 mq circa

Progetto: Jose María de Churtichaga, Cayetana de la Quadra-Salcedo

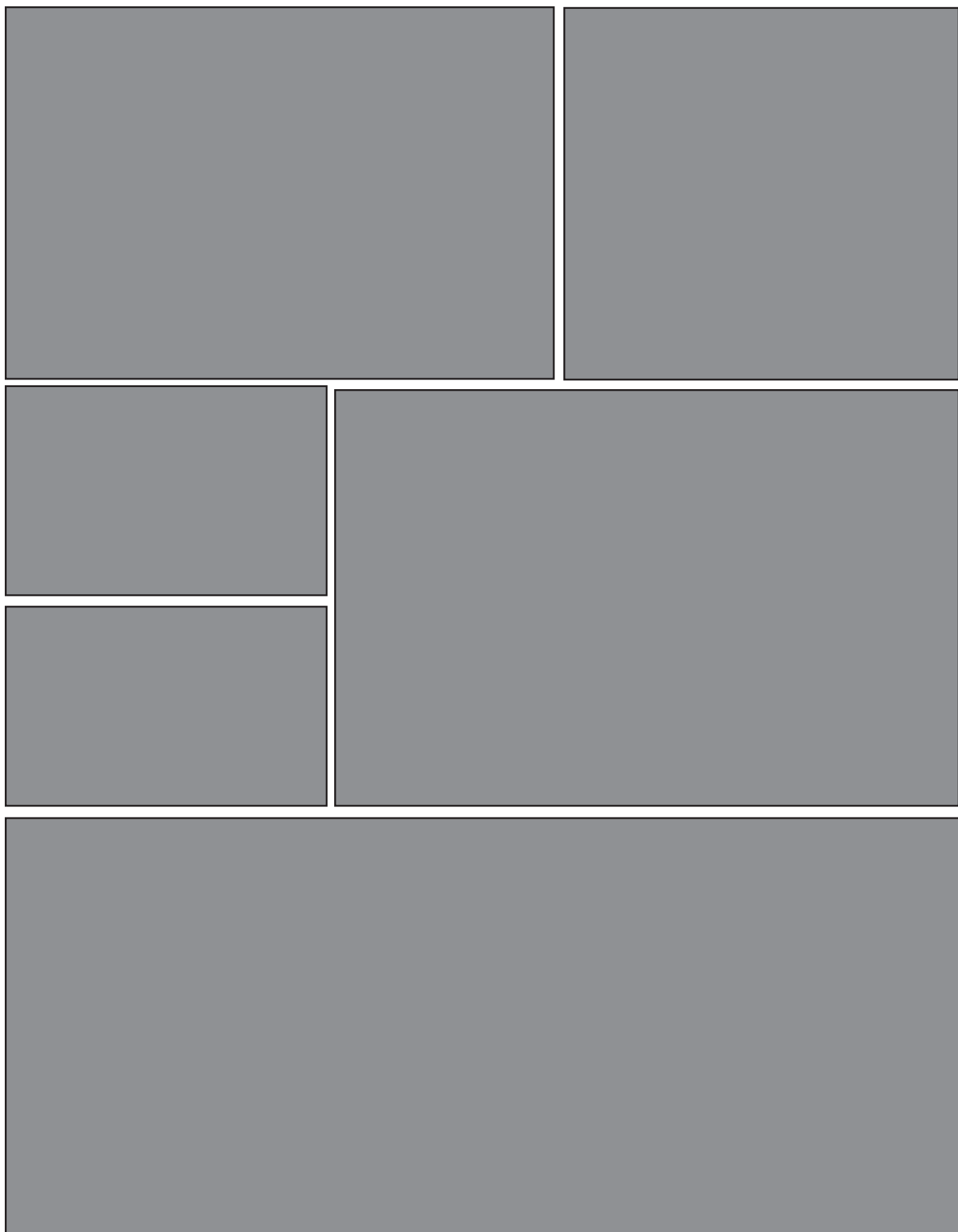
Il progetto del recupero del Pier 57, localizzato sul lato dell'Hudson River a Manhattan, si inserisce all'interno del più grande piano l'Hudson River Park di recupero del waterfront che include anche la riconversione delle strutture esistenti. Processi questi che hanno restituito ai newyorkesi la libera fruizione di queste porzioni di città.

Il Pier 57, costruito nel 1950, è stato fino a pochi anni fa uno dei principali terminal nel quale venivano stipati i container, sia quelli in arrivo che quelli pronti per l'esportazione. Caduto in abbandono da alcuni anni, oggi è oggetto di una riconversione che si concluderà nel 2019 con la realizzazione del New York SuperPier, una struttura polivalente affacciata direttamente sul fiume. Nonostante vi sia ancora tempo per vedere realizzato l'intervento completo è interessante analizzare il progetto della prima fase affidato ai progettisti Jose María de Churtichaga + Cayetana de la Quadra-Salcedo. La strategia adottata si basa sul concetto di piattaforma, simile ad un tappeto, che invita all'incontro, alla condivisione tra soggetti via via sempre differenti per altrettante differenti attività.

Il primo obiettivo è stato quindi rendere fruibile la struttura attraverso un varco che traguarda l'edificio sul lato corto e rende lo spazio liberamente permeabile. Allo stesso tempo la superficie così ricavata viene pensata come una piattaforma flessibile per diversi eventi. La flessibilità dello spazio è affidata al riuso di 36 container appesi alla struttura mobile preesistente, collocati a circa a 10 metri di altezza, lasciando la maggior parte del tempo lo spazio sottostante liberamente permeabile. Allo stesso tempo, grazie alla struttura mobile, il tappeto di container galleggianti, diventa una griglia di possibili configurazioni dello spazio per altrettanti differenti scenari d'uso. I container possono essere infatti sollevati e abbassati e regolati in altezza per fornire diverse configurazioni per centinaia di eventi diversi che rendono questo spazio una piattaforma flessibile per una varietà di attività.



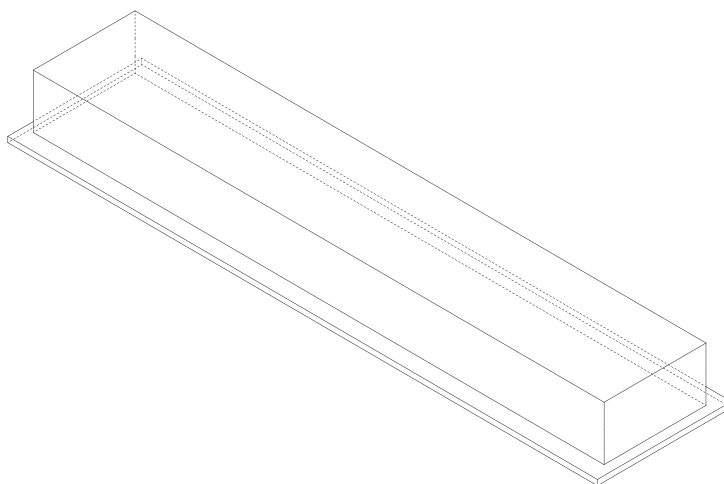
Da sinistra in alto | Foto esterna del Pier 57, Interno progetto, Dettaglio container utilizzato per il progetto, Vista sulla piattaforma interna.
Crediti | Foto: Churtichaga + Quadra-Salcedo



Da sinistra in alto | Vista piattaforma, Esposizione/eventi, Ingresso struttura, Dettaglio container convertito a negozio, Vista sistema sospeso.
Crediti Foto: Barry Epstein, Churtichaga + Quadra-Salcedo

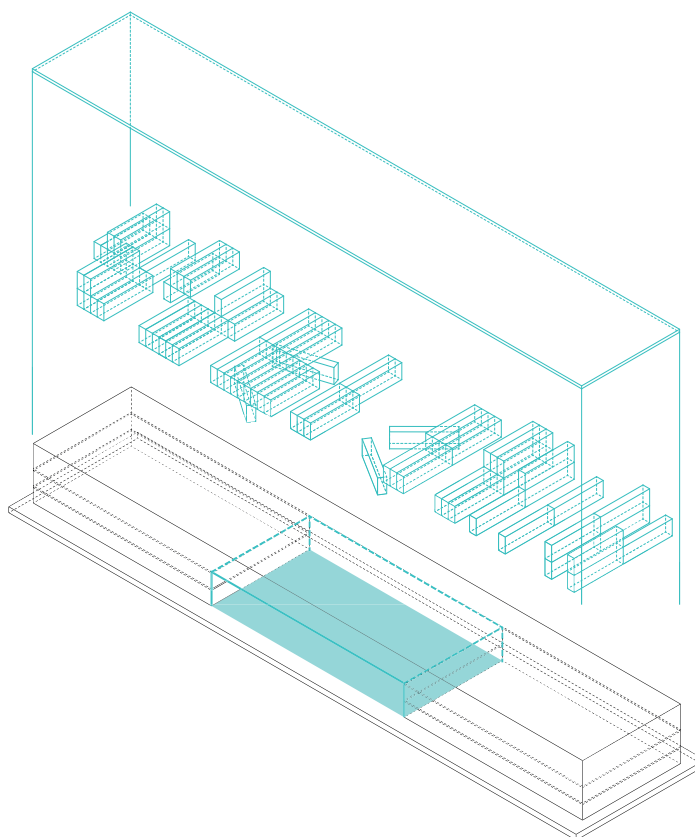
Stato di fatto

Luogo: New York
Anno: 1950 - 1990
Superficie: 4000 mq (porzione)
Usi: scalo navale

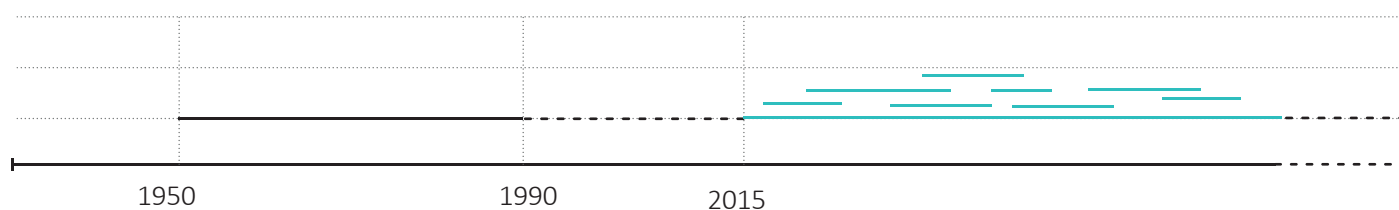


Progetto

Luogo: New York
Anno: 2013 - oggi
Superficie: 4500 mq circa
Progetto: Jose María de Churtichaga,
Cayetana de la Quadra-Salcedo
Usi: Spazio pubblico, spazio eventi

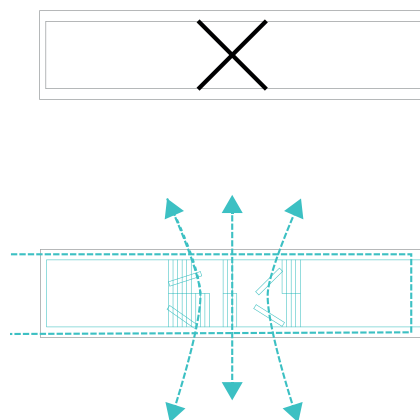
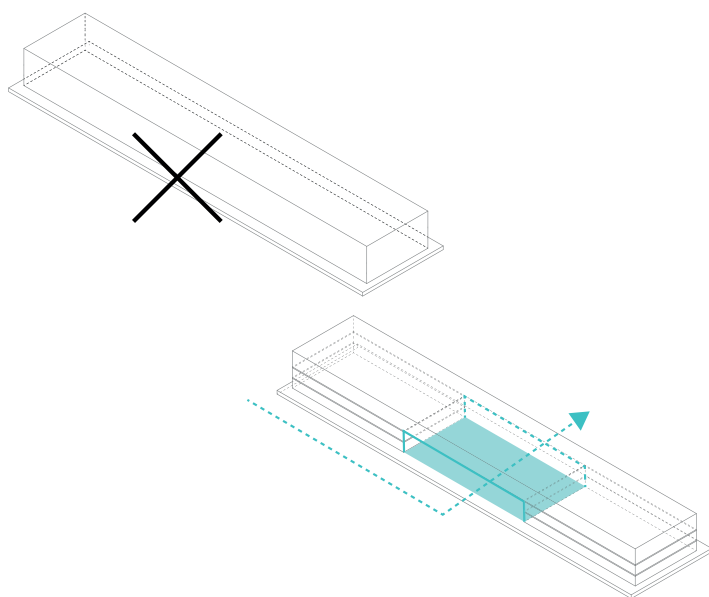


Timeline

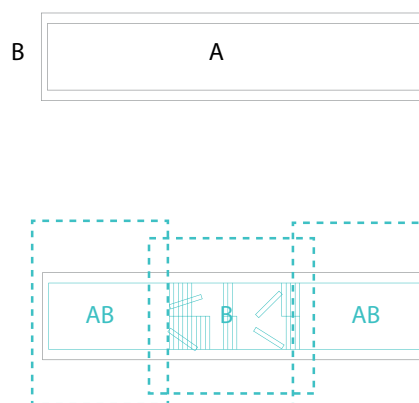
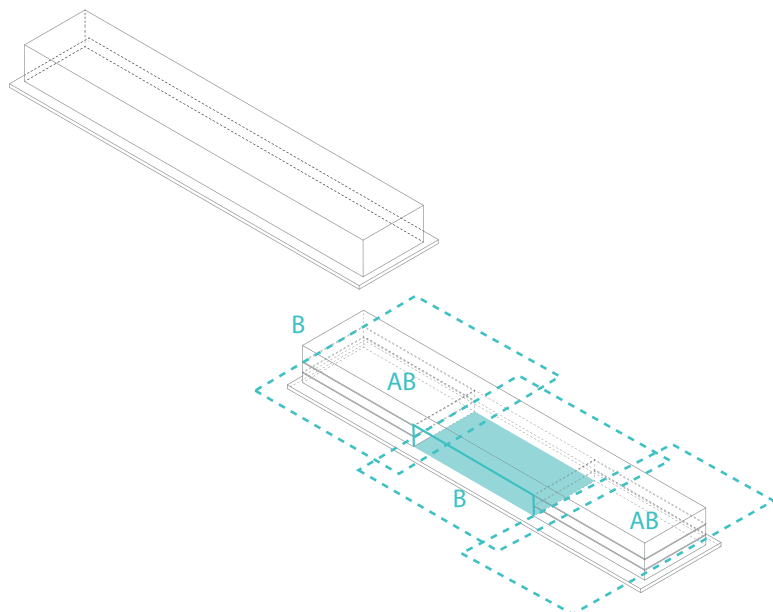


Indicatori Intensità

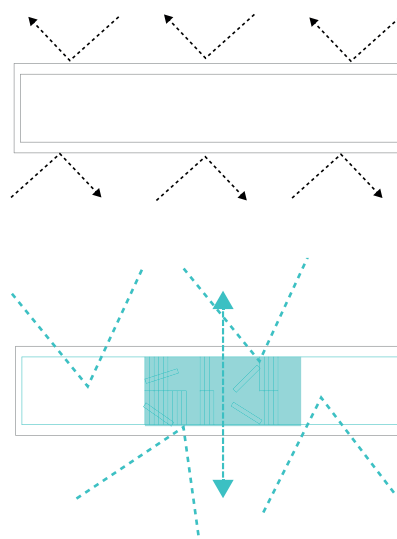
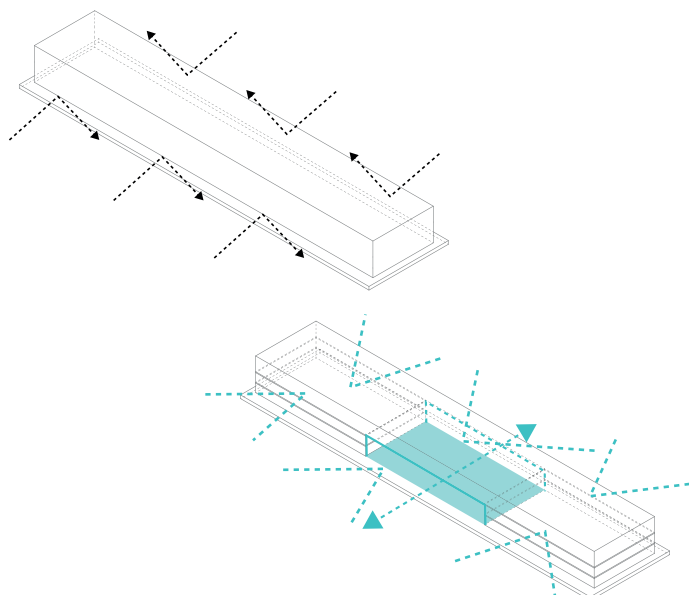
Permeabilità

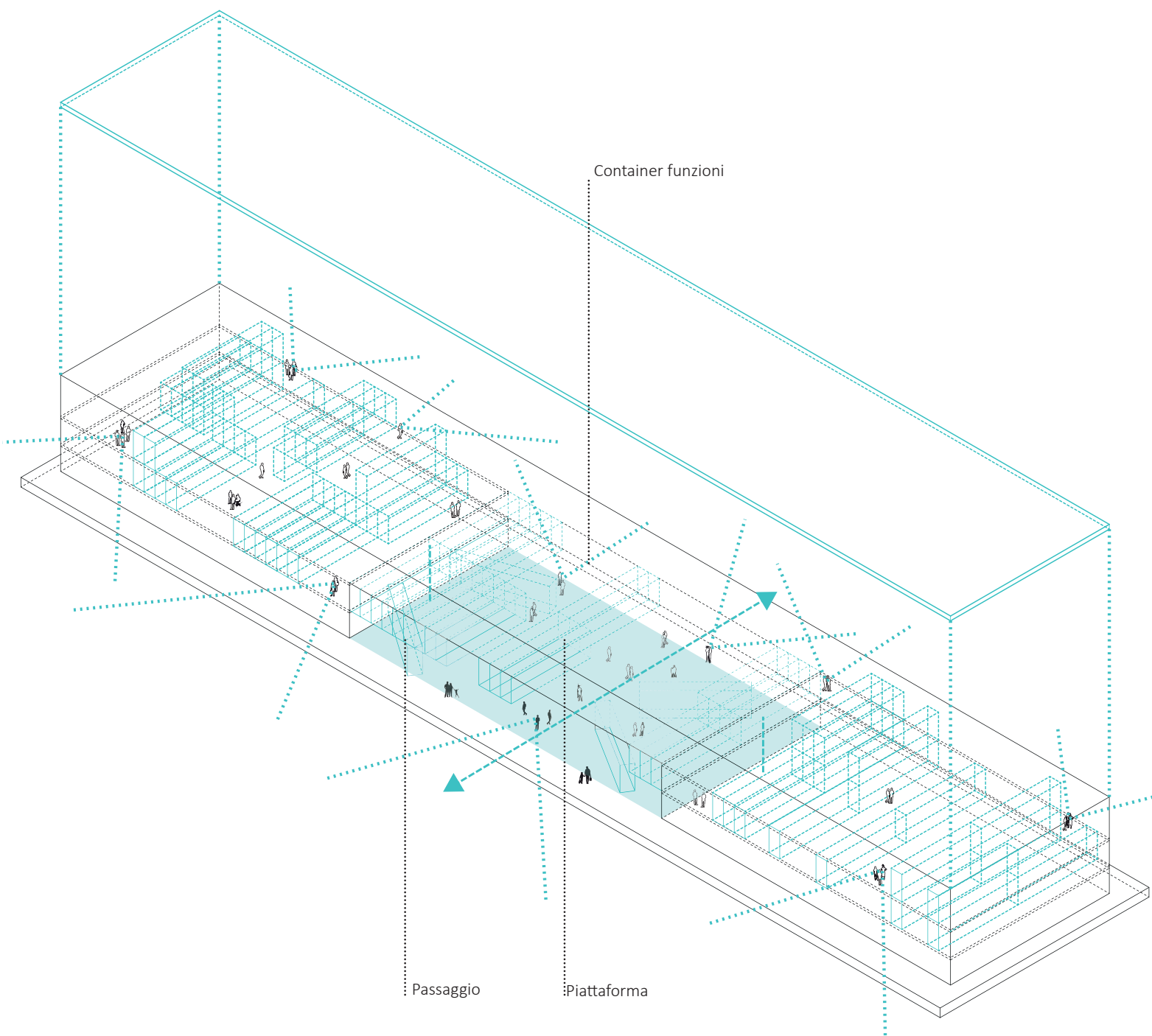


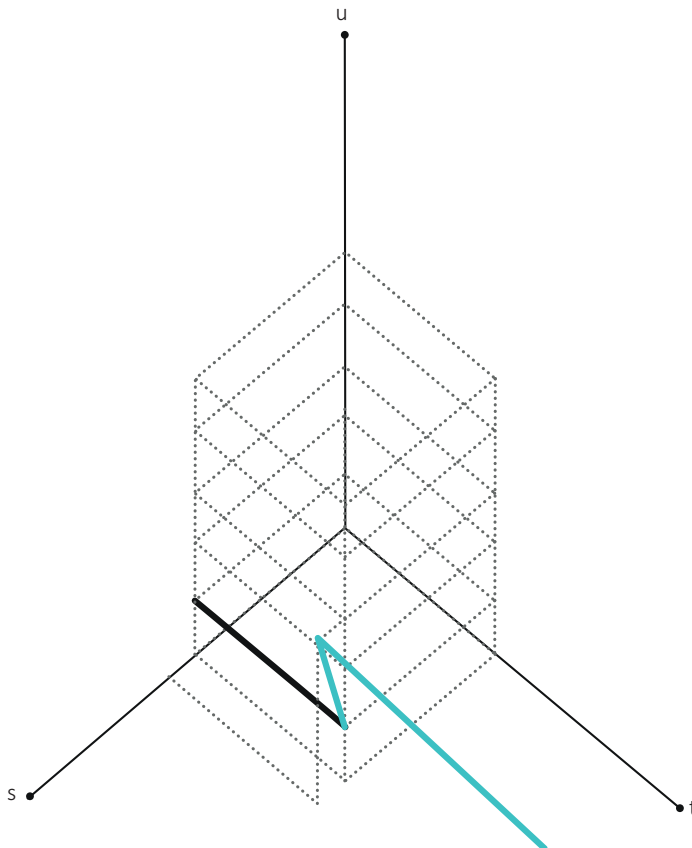
Condivisione



Percezione

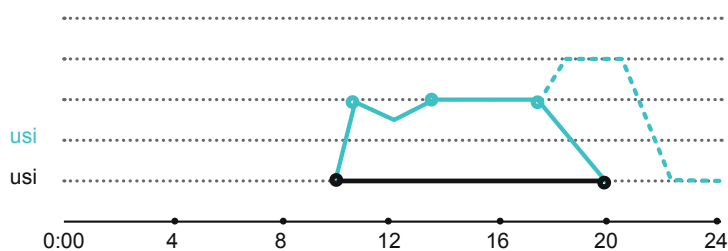






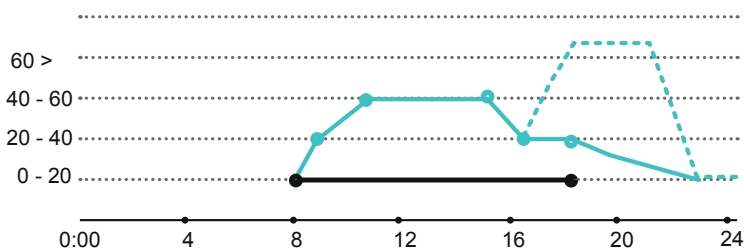
Grafici usi - persone

Formula intensità



$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

I' = 40000
I'' = 126000
I > 3,15





Pier 15

Luogo: Manhattan - New York
Anno: 2015 - oggi
Superficie: 4000 mq
Progetto: SHoP Architects, New York

Il Pier 15 South Street Seaport è un progetto incluso nel progetto Under The Elevated e si inserisce all'interno del East River Waterfront Esplanade commissionato dal New York Economic Development Corporation (NYCEDC) che collega questa sezione del litorale con l'East River Park.

Il progetto nasce su uno dei Pier abbandonati, e la sua nuova struttura, destinata agli uffici della marina, è ripartita in due sezioni, mentre il resto della struttura, ovvero la terrazza antistante e la copertura sono pensate come spazio pubblico fruibile, una doppia piazza liberamente accessibile.

Il piano terra è pensato come piazza urbana, un prolungamento naturale del lungomare e della East River Esplanade così come la copertura dell'edificio, resa accessibile da una rampa, diventa un giardino verde in quota attrezzato con sedili e panche spostabili, così da rendere, anche qui, lo spazio ogni volta liberamente ridefinito in base all'uso immaginato dalle persone.

Il programma dello spazio prevede quindi la ripartizione di suoi usi, privato e pubblico, che grazie al disegno della struttura possono essere compresenti e che intensificano l'uso delle superfici dell'edificio.



Da sinistra in alto | Foto esterna del Pier 15, Copertura piattaforma, Vista sulla rampa di accesso, Vista del Pier 15
Crediti: Foto Lucia Baima



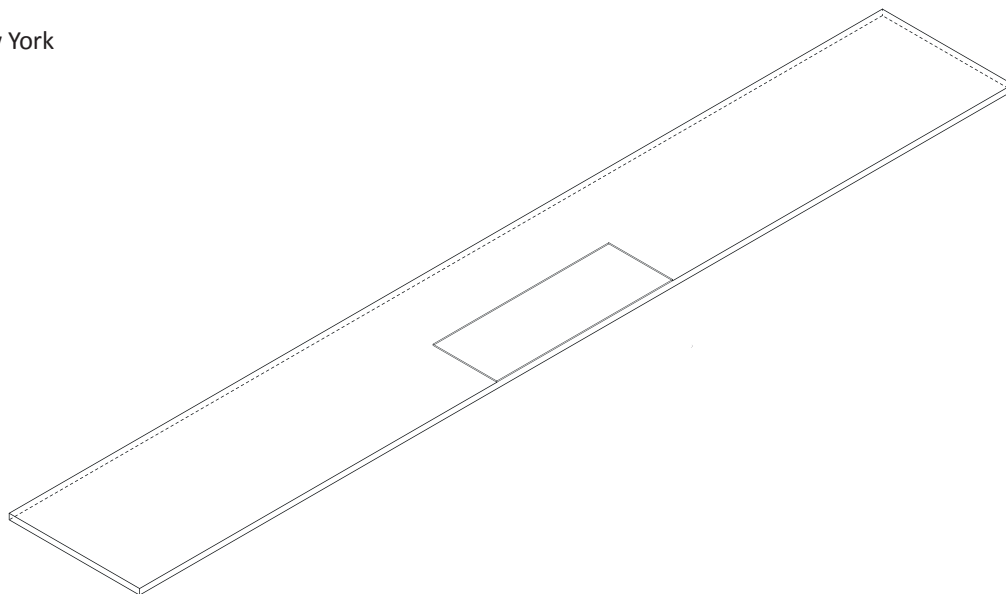
Vista dalla copertura, Vista terrazza piano terra, Rampa di accesso, Copertura verde, Relazione tra la due parti della copertura, Copertura-spazio pubblico.

Crediti | Foto Lucia Baima

Analisi processo

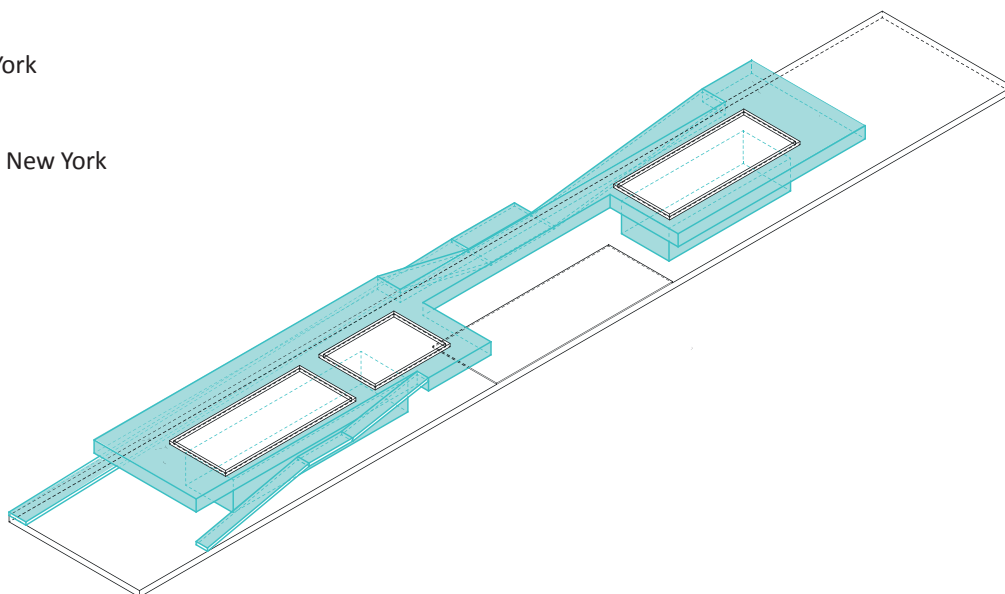
Stato di fatto

Luogo: Manhattan - New York
 Anno: fino al 2015
 Usi: piattaforma navale

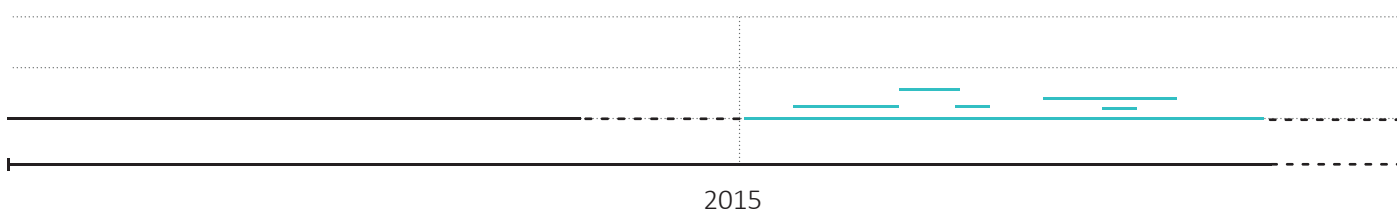


Progetto

Luogo: Manhattan - New York
 Anno: 2015 - oggi
 Superficie: 4000 mq
 Progetto: SHoP Architects, New York

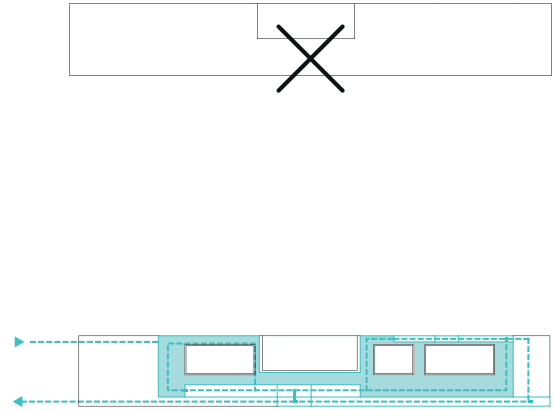
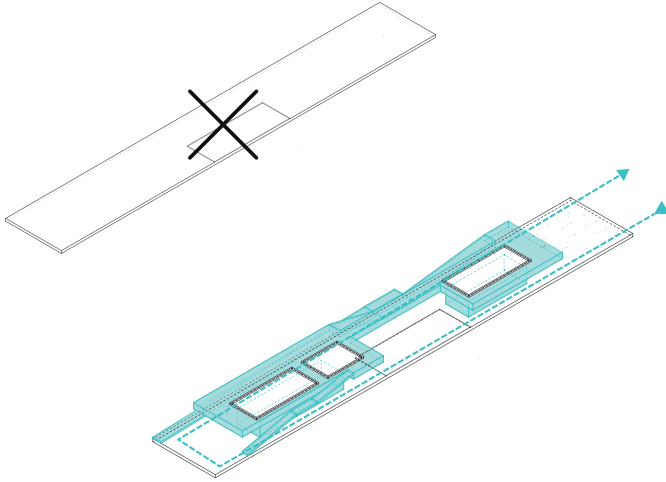


Timeline

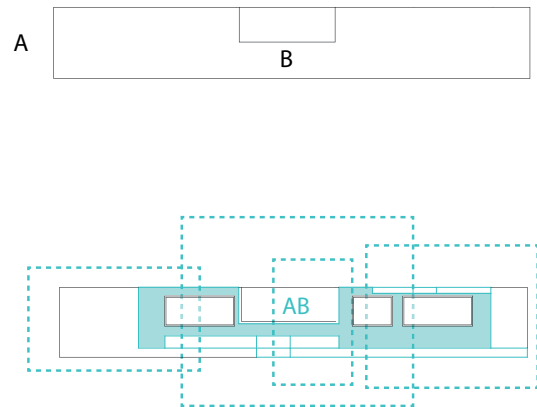
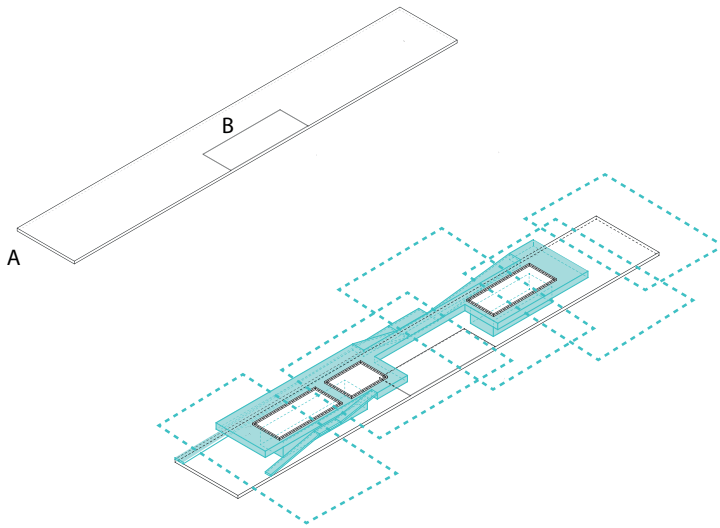


Indicatori Intensità

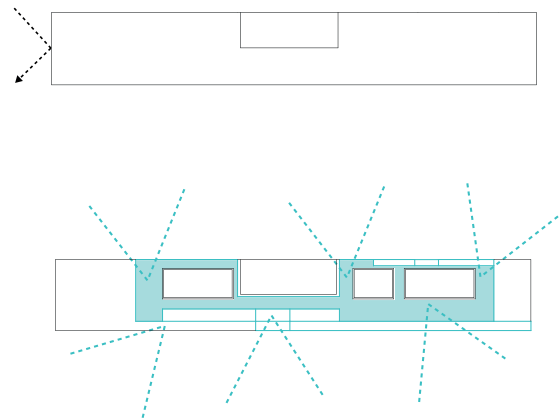
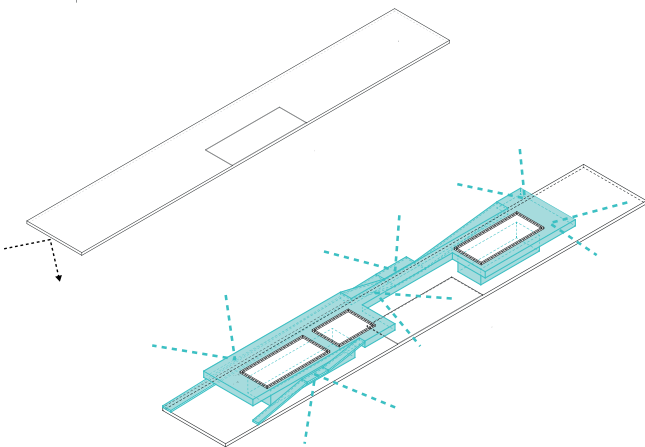
Permeabilità

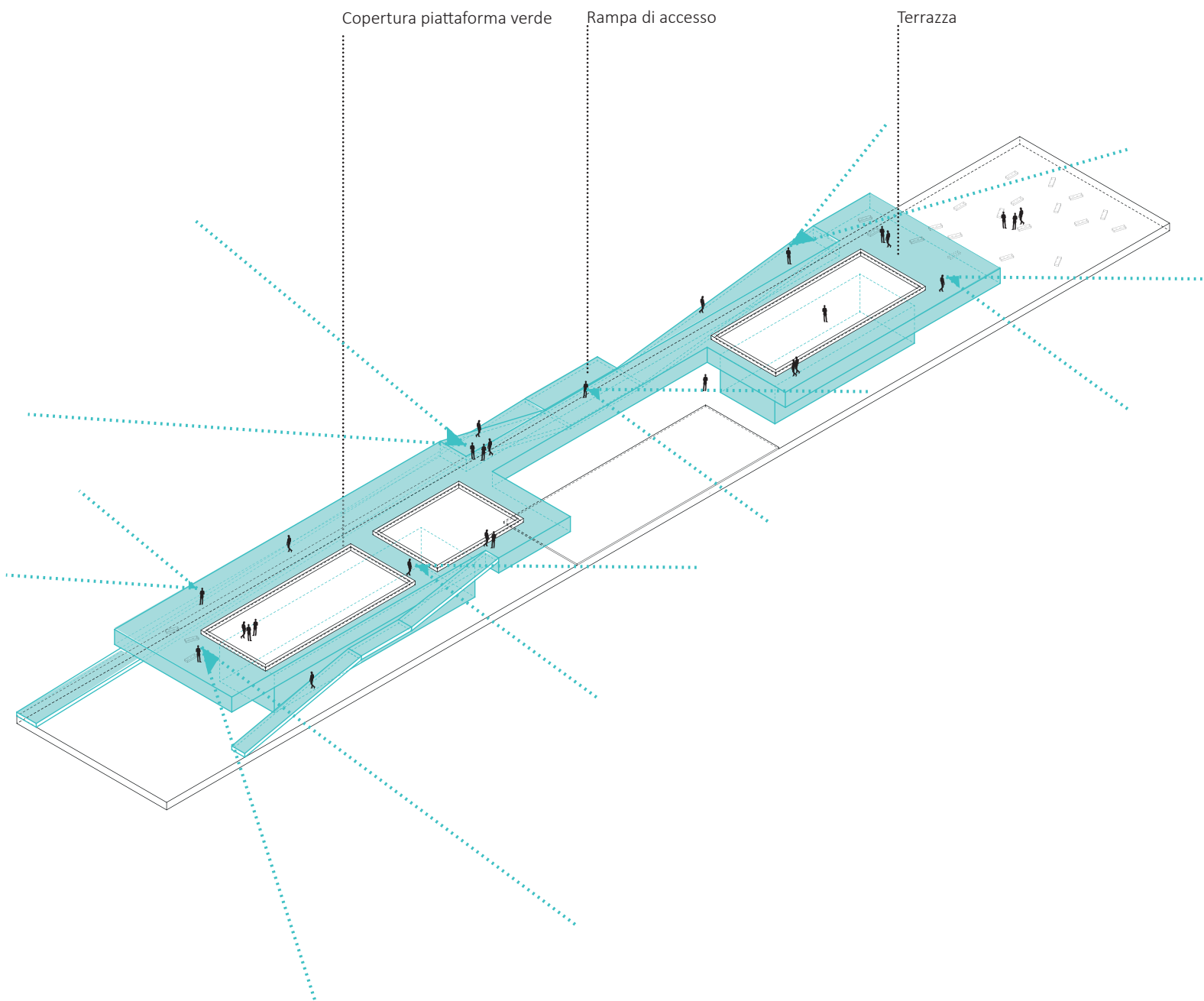


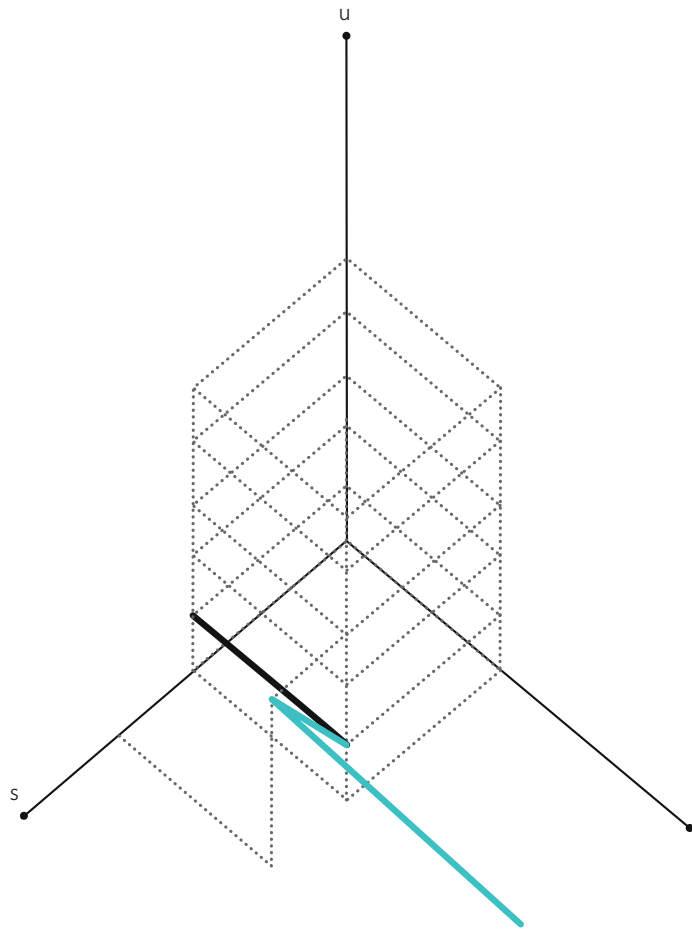
Condivisione



Percezione

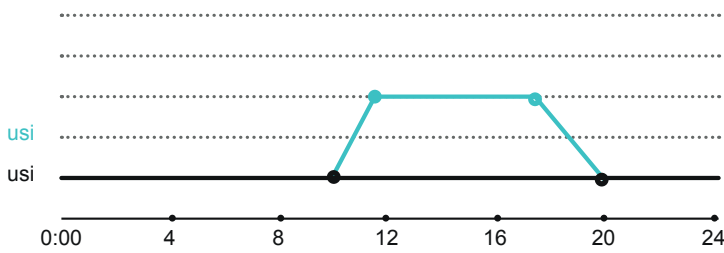






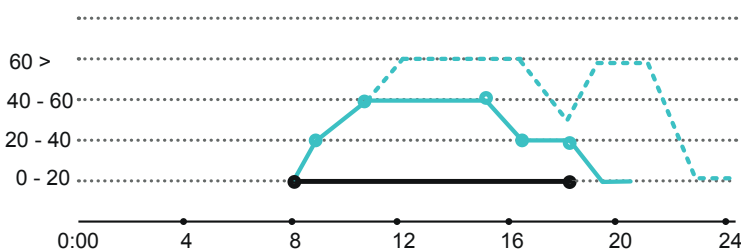
Grafici usi - persone

Formula intensità



$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

I' = 8400
I'' = 21600
I > 3





Light fixture

Light fixture

Park closes at midnight

No basketball on open days

Under the Elevated

Luogo: New York

Anno: 2003-oggi

Superficie: ---

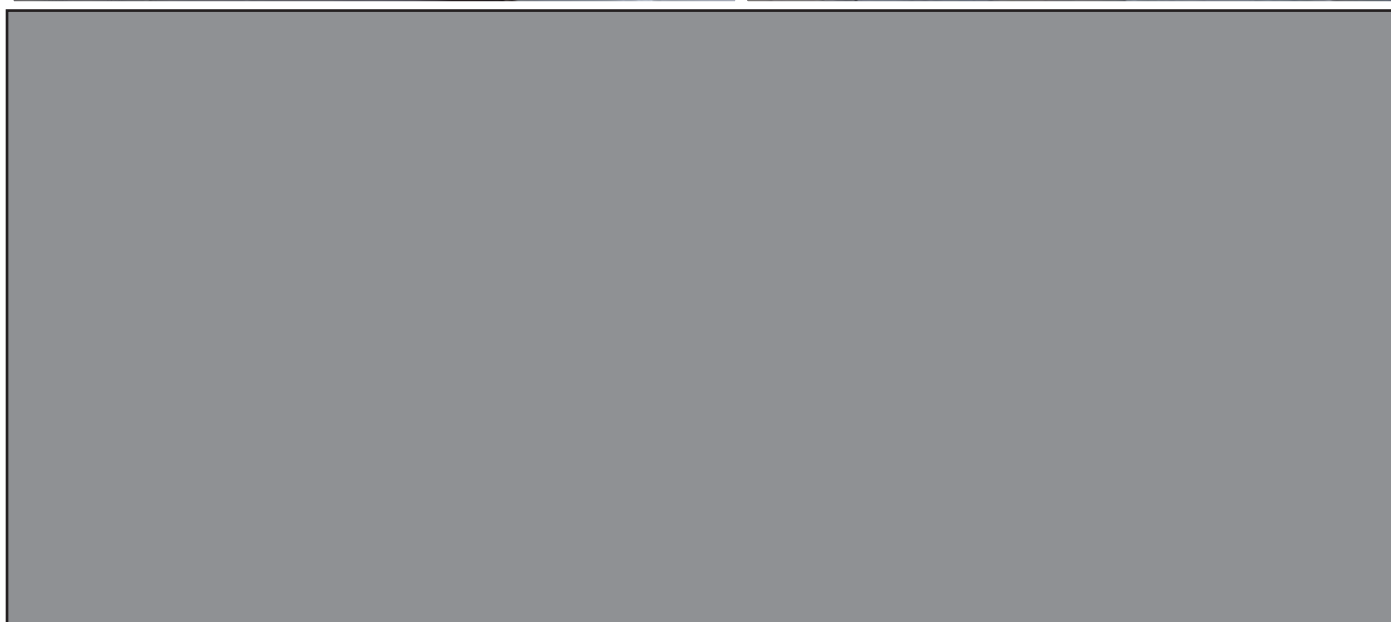
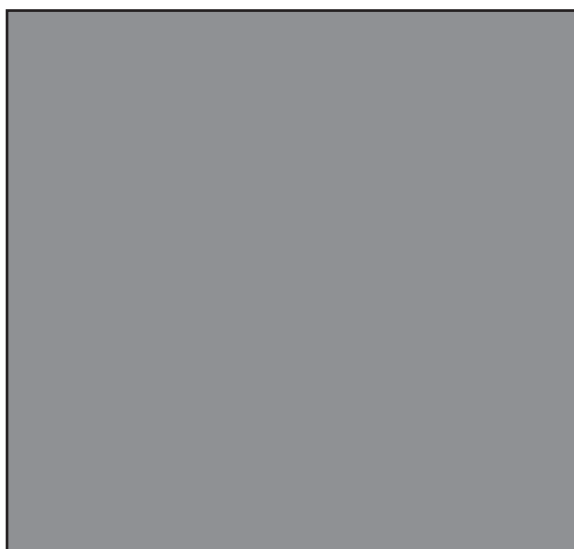
Progetto: Design Trust for Public Space (DTPS), Department of Transportation (DOT)

Il progetto *Under the Elevated*, avviato nel 2003 dalla collaborazione tra Design Trust for Public Space (DTPS) e il Department of Transportation (DOT), ha l'obiettivo di recuperare gli spazi sottostanti alle infrastrutture sopraelevate, un sistema lineare di circa 700 miglia di trasporto in quota a cui corrisponde altrettanta superficie sottostante da riutilizzare. Per una città densa come New York si tratta di una risorsa spaziale enorme da ripensare, un'area quattro volte più grande di Central Park.

La strategia di *Under the elevated*, basata su un approccio incrementale di progetti che vanno dalla microscala, come gli innesti temporanei pop-up, fino alle trasformazioni di interi settori in spazio pubblico, calibrando ogni progetto allo specifico caso, vuole innescare la riattivazione di questi tasselli della città trasformandoli da spazi detrattori a catalizzatori. Questi tasselli infatti sono atipici, spesso dimenticati o volutamente rifiutati per le funzioni che accolgono, sono spazi serviti ma non serviti dalle infrastrutture che li attraversano, vere e proprie barriere di separazione tra i diversi quartieri.

Il programma che sottende complessivamente i diversi interventi, sovvertendo la relazione, tra sopra e sotto, connette l'escluso con il servito, sfruttando la stessa infrastruttura ripensata come arteria che genera uno spazio tridimensionale, *el-space*, pensato come struttura multilivello per molteplici usi che sfrutta il disegno differente dell'infrastruttura: clover (quadrifoglio multilivello), cluster, landing (sbarco dei ponti); i trestle (classica struttura delle metropolitane sopraelevate) elevated highway (profonde strutture localizzate sul waterfront), come un sistema che alimenta non solo parti di città ma anche lo spazio tra la città. Il primo livello utilizzabile, il suolo circoscritto al di sotto dell'infrastruttura, è ripensato come spazio pubblico già opportunamente coperto per ospitare eventi, mercati o mostre come il progetto Pop-Up Pilot. La disposizione a rete di questi spazi offre l'opportunità di creare interventi incrementali che collegati tra loro creano un'infrastruttura multilivello, che corre parallela a quella principale e trasforma questi singoli tasselli in spazi pubblici che si susseguono per l'intera città, così come le infrastrutture che li sovrastano.

Il progetto per l'East Park e l'Hudson Park, ne offrono un esempio. Sfruttando la profonda infrastruttura che crea naturalmente uno spazio coperto ricavato al di sotto delle autostrade, che corrono lungo i margini dell'isola, si creano due parchi lineari completamente pedonali dedicati allo sport, piattaforma verdi per eventi o festival all'aperto. Le attrezzature sportive, campi da basket, squash, piste ciclabili ecc. così come i servizi, sono innestati sotto la struttura dell'autostrada che funge così da copertura e infrastruttura tridimensionale. Lo spazio prima residuale diventa spazio pubblico liberamente fruibile che ristabilisce il libero l'accesso al waterfront. L'obiettivo è stato ri-immaginare e utilizzare il potenziale d'uso di questi spazi invisibili, non restituito dalle convenzionali cartografie, intensificandone gli usi e la vitalità attraverso progetti mirati, impostati su un programma sempre variabile, che non agisce densificando lo spazio ma cambiano la natura dello stesso. Un progetto quindi che offre uno scenario inedito sulla città, ricollegando spazi, quartieri e coinvolgendo enti diversi sia nella pianificazione che nella gestione di questi tasselli riattivati.



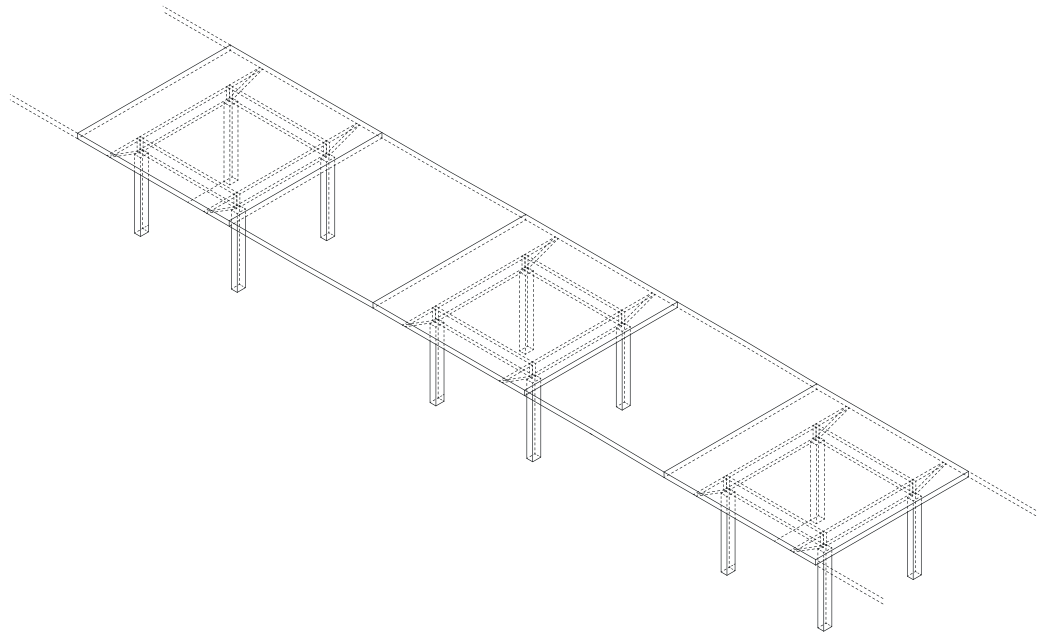
Da sinistra in alto | Progetto Pilot Pop Up- East river Park-Hudson River Park - Area sportiva attrezzata sotto l'autostrada (East river)-Attività inserite sotto l'autostrada (East River)- Eventi all'aperto (Hudson River) | Crediti: DOT, 2-3-4 Lucia Baima, NCY Hudson Park



Da sinistra in alto | Attività inserite sotto l'autostrada (Hudson Park)- Campi sportivi sotto l'autostrada (Hudson Park)- Recupero del waterfront.
Crediti | Foto Lucia Baima

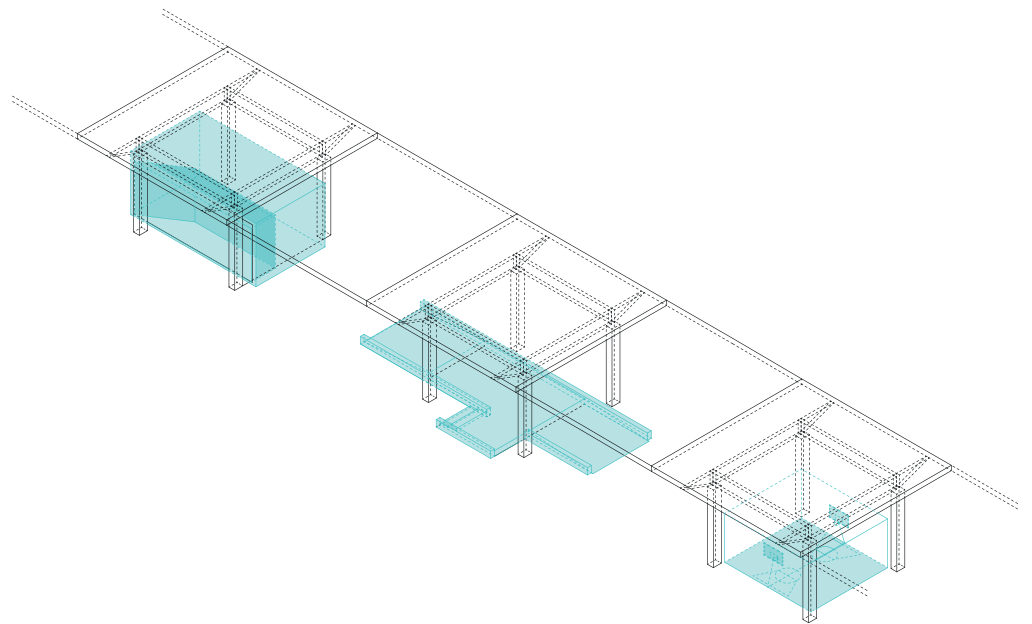
Stato di fatto

Luogo: New York
Anno: fino al 2003
Superficie: East River (23 ettari)
Hudson River (220 ettari)
Progetto: NYC DOT
Usi: area residuale

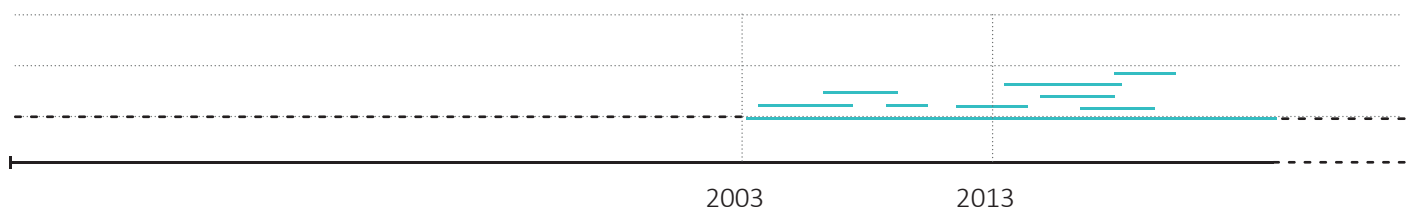


Progetto

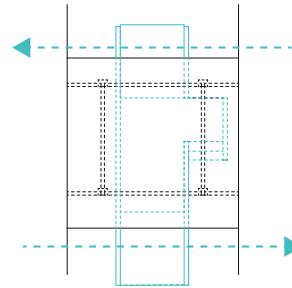
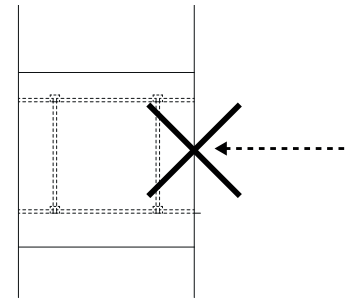
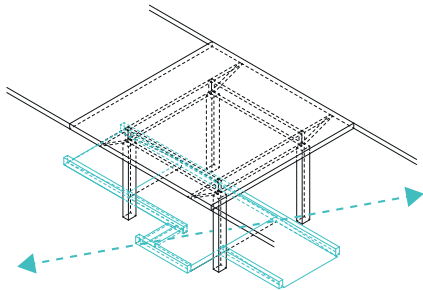
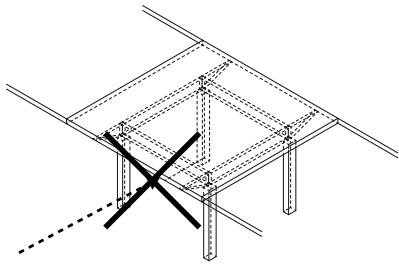
Luogo: New York
Anno: 2003 - oggi
Superficie: East river Park 23 ettari,
Hudson Park 220 ettari
Progetto: Design Trust for Public
Space (DTPS), Department of
Trasportation (DOT)
Usi: parco pubblico, area sportiva
attrezzata, spazio eventi



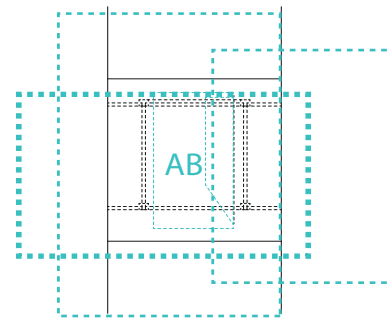
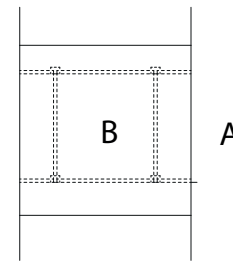
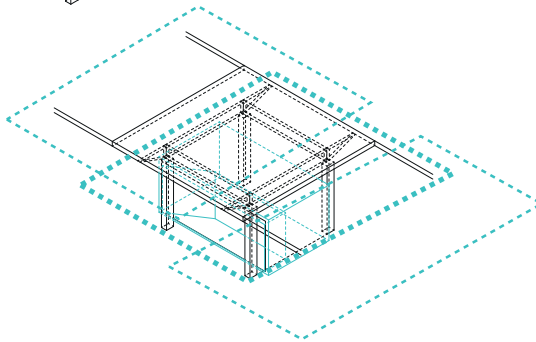
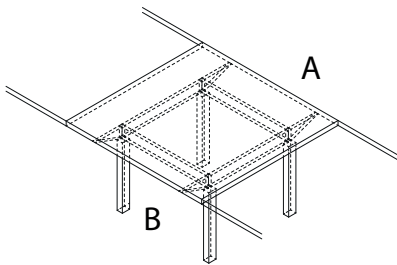
Timeline



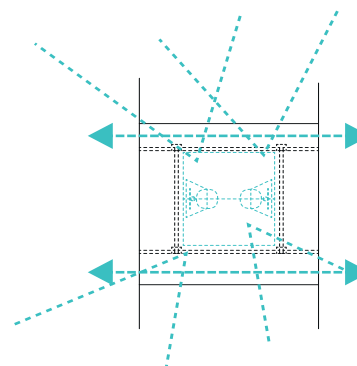
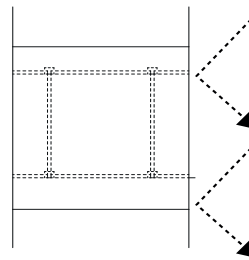
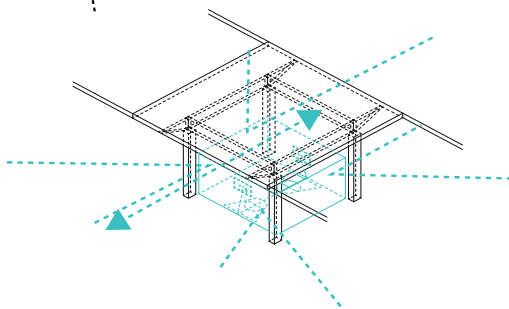
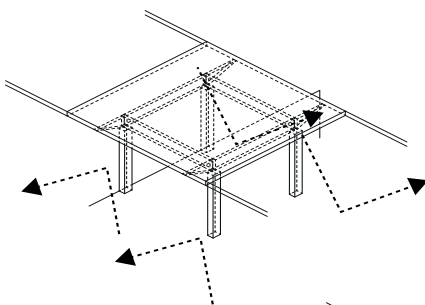
Permeabilità

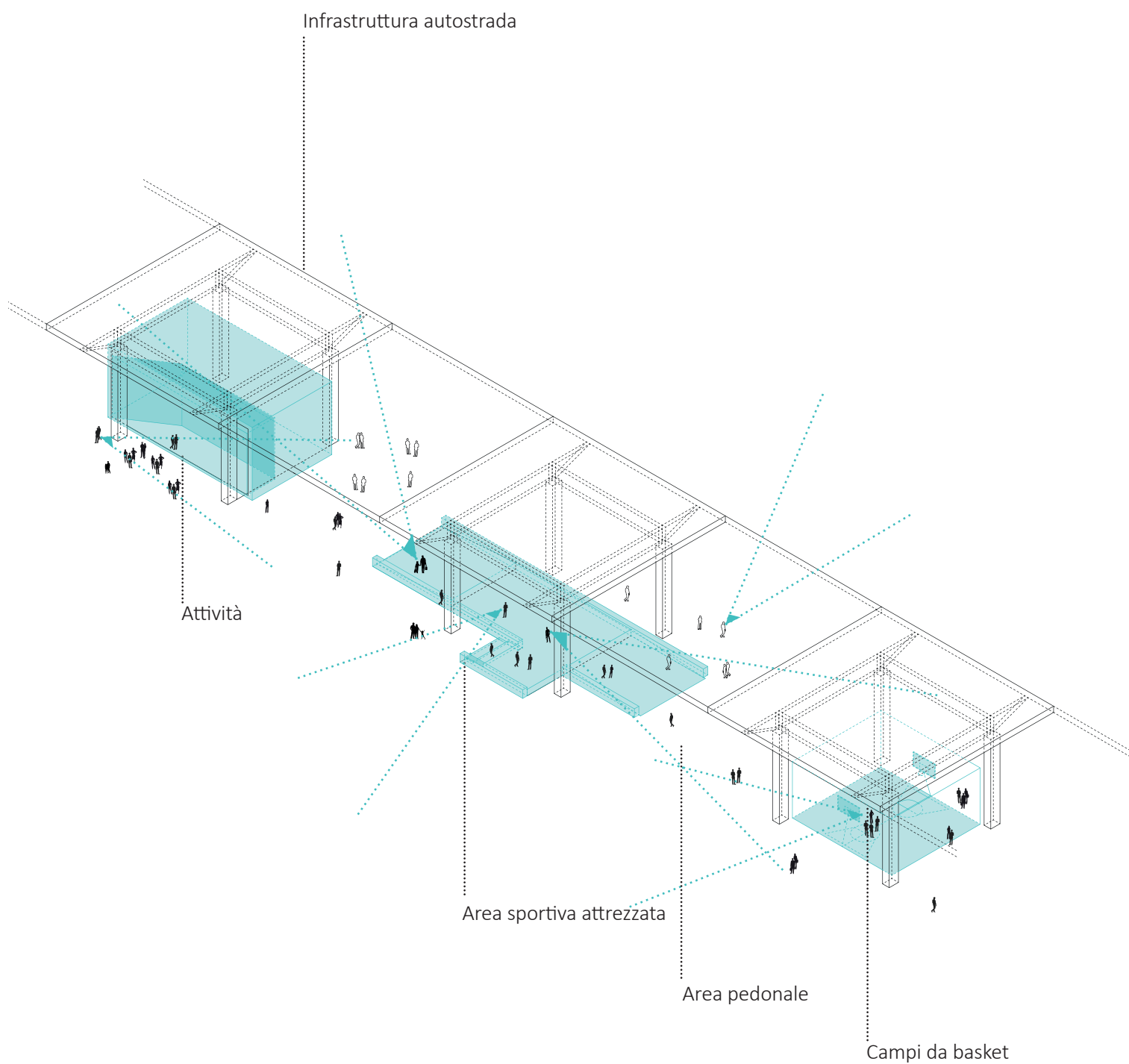


Condivisione

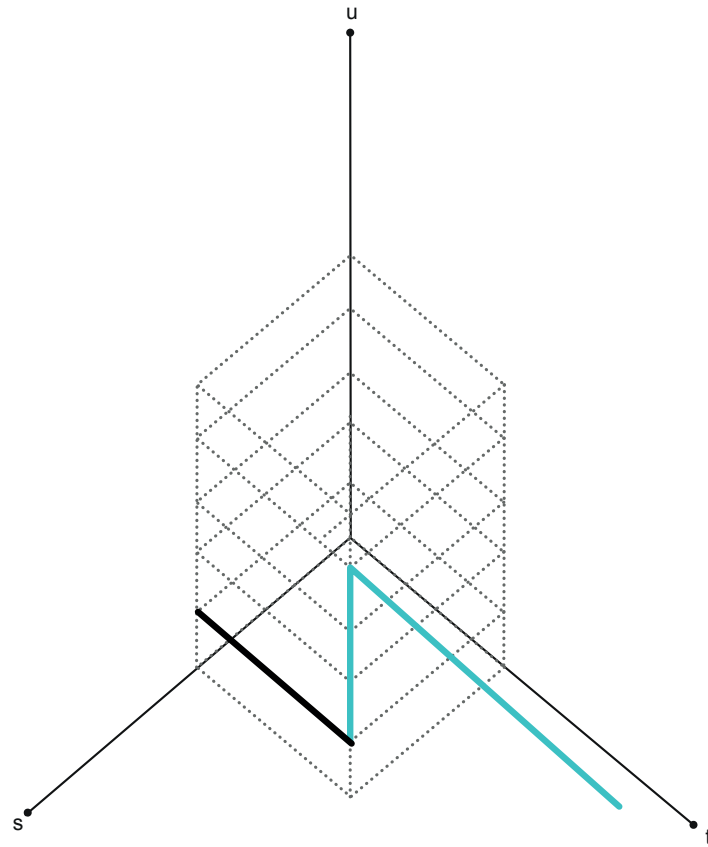


Percezione

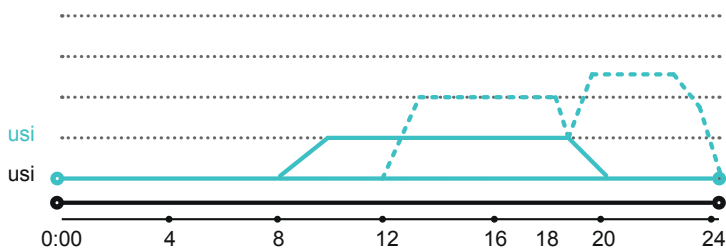




Grafici Intensità



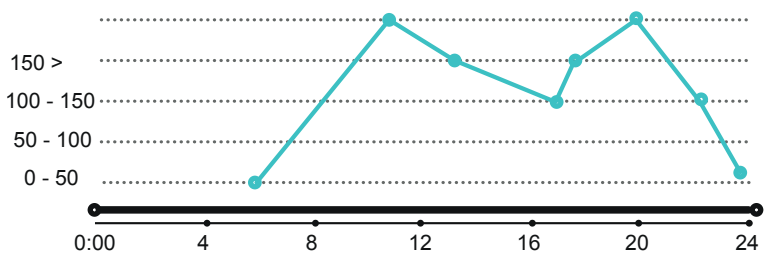
Grafici usi - persone



Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 121,5$
 $I'' = 729$
 $I > 6$



— stato di fatto
— progetto

Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone



Under the Elevated - Coleman Skatepark

Luogo: New York

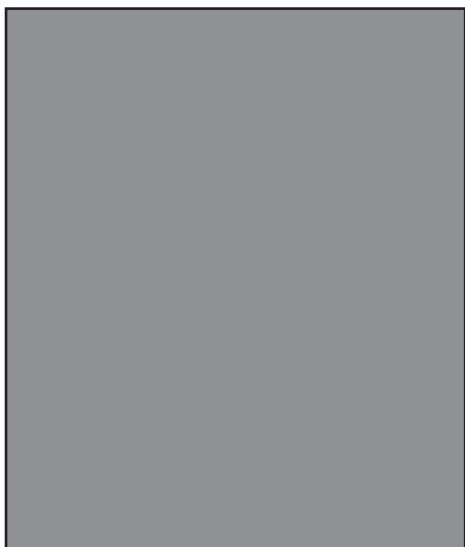
Anno: 2012- oggi

Superficie: 2500 mq

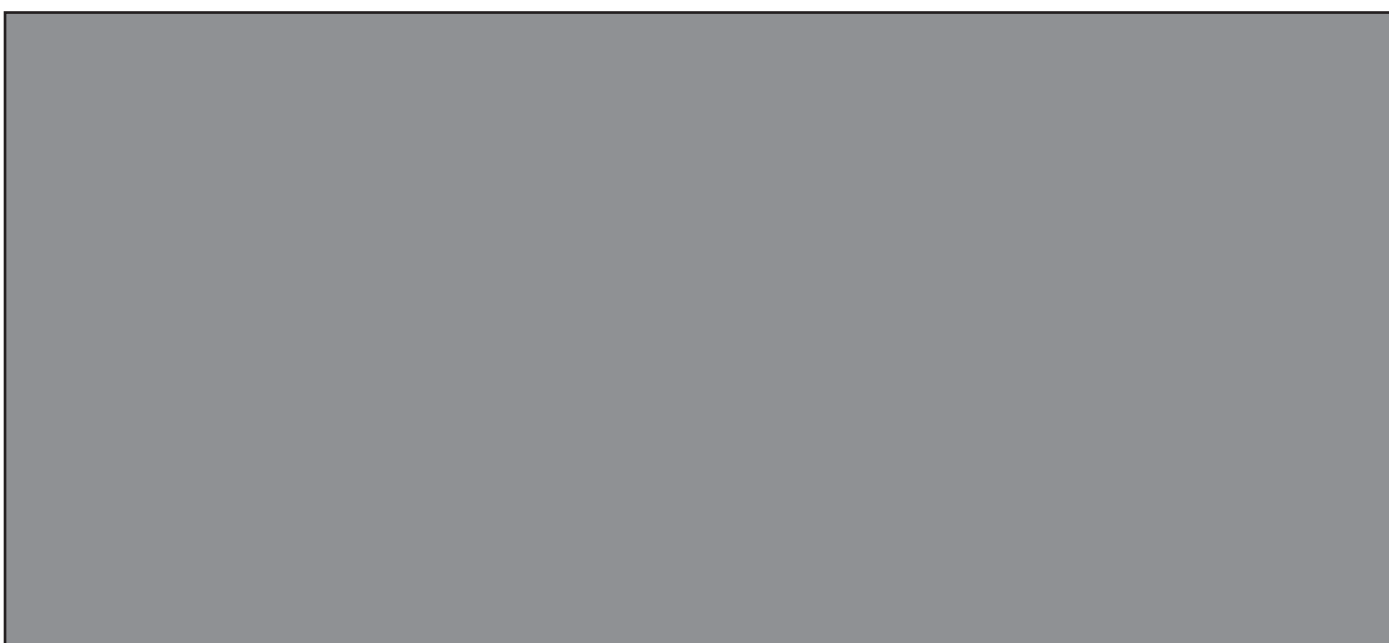
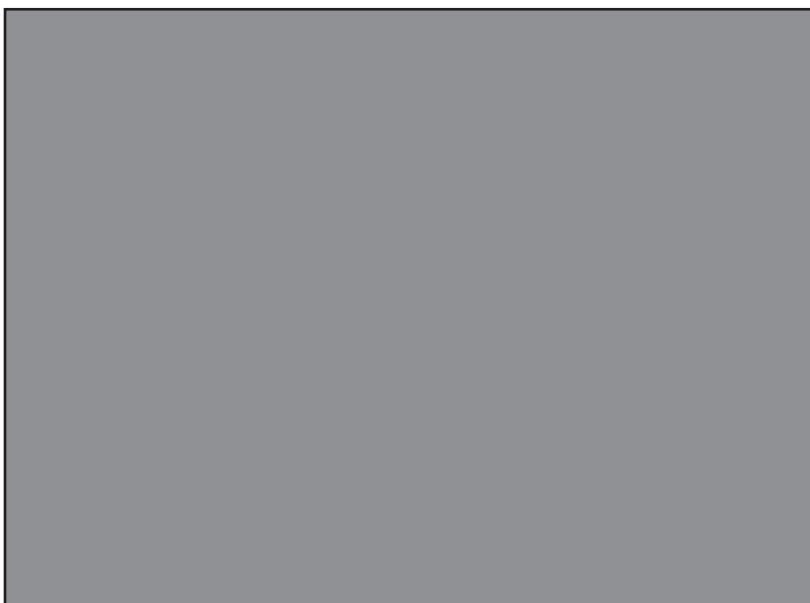
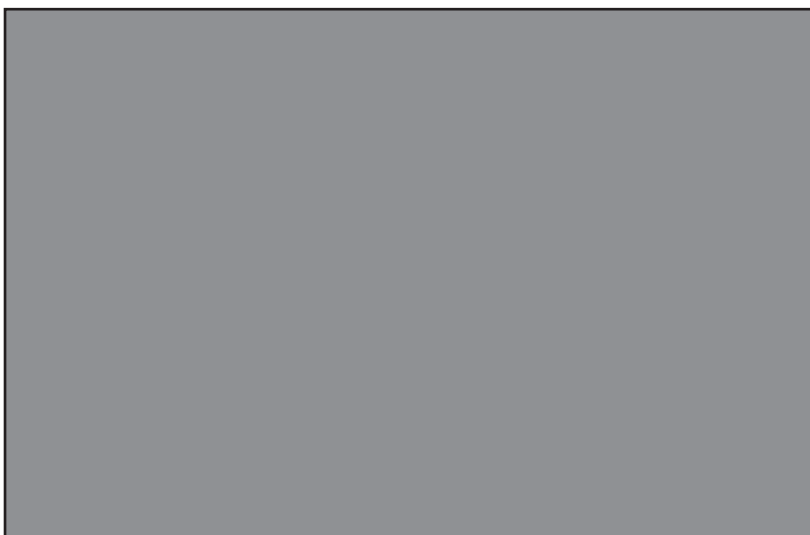
Progetto: NYC Parks and Recreation

Il progetto Under the Elevated è stato sviluppato osservando anche gli usi che informalmente lo spazio delle infrastrutture accoglie, così come è stato per il mercato della Marqueta (mercato nato in informale dalla comunità portoricana dell'East Harlem, al di sotto della linea ferroviaria sopraelevata Metro-North del 1890 e riconosciuto dal sindaco Fiorello La Guardia nel 1936) anche l'approdo dei ponti convertito a skatepark ne è un esempio. Nel 1970 un gruppo di skaters ha iniziato ad usare il tassello di Pearl Street sotto le arcate del Brooklyn Bridge. Il Brooklyn Banks, così rinominato, è diventato uno degli skatepark più noti al mondo che attira migliaia di pattinatori trasformando una ex terra di nessuno, in uno spazio pubblico vivo. Un tassello quindi dimenticato, invisibile, grazie ad una pratica informale diventa uno spazio vitale sfruttando la sua conformazione - una piattaforma che si insinua in modo diverso sotto le arcate con margini lisci e ondulati, panche lungo un lato, scalinate e banchine, pilastri da scalare - tutti elementi che vengono ripensati come parco attrezzato per gli skaters. I due esempi dimostrano come gli usi informali che si generano proprio in quegli spazi di risulta possono trasformare parti della città e diventare essi stessi il motore per renderli più utilizzati. Una pratica riproposta anche nel progetto Under the Elevated previsto per la realizzazione del Les Coleman Skatepark sotto il ponte di Manhattan, dove si intende usare la stessa strategia di recupero dei suoi spazi dimenticati connettendo questo tassello al parco adiacente. Un progetto avviato in collaborazione con Department of Parks & Recreation's e Steve Rodriguez (proprietario del 5boro Skatepark e collaboratore di Architecture for Humanity). Il disegno del progetto trasforma l'ampia area tra le arcate, precedentemente non utilizzata, come una piattaforma modellata per gli skaters, dotata di dislivelli. La gradinata d'accesso al parco e l'ampia superficie del basamento del ponte diventano schermi per proiettare film all'aperto.

Il progetto Under the Elevated ha dimostrato come sia possibile trasformare uno spazio di risulta, dimenticato o attraversato velocemente, in uno spazio pubblico vitale, dotato di nuove funzioni ma che ristabilisca anche la reazione tra le persone. Una trasformazione percepibile solo adottando quello sguardo dalla strada caro alla Jacobs. Il programma *Under the Elevated* si innesta parallelamente al progetto del NYC DOT, sviluppato per convertire gli spazi residuali della grid a spazio pubblico. Un progetto che capillarmente ha riprogrammato questi tasselli grazie a semplici dispositivi di arredo urbano: dissuasori, tavoli e sedie mobili che trasformano e legittimano istantaneamente l'uso di questi spazi a spazio pubblico pedonale dove le persone sono invitate a definire liberamente la propria zona. Il tassello più famoso è Time Square che dal 2011, grazie allo studio sviluppato con Jan Gehl, è diventato permanentemente spazio pubblico.



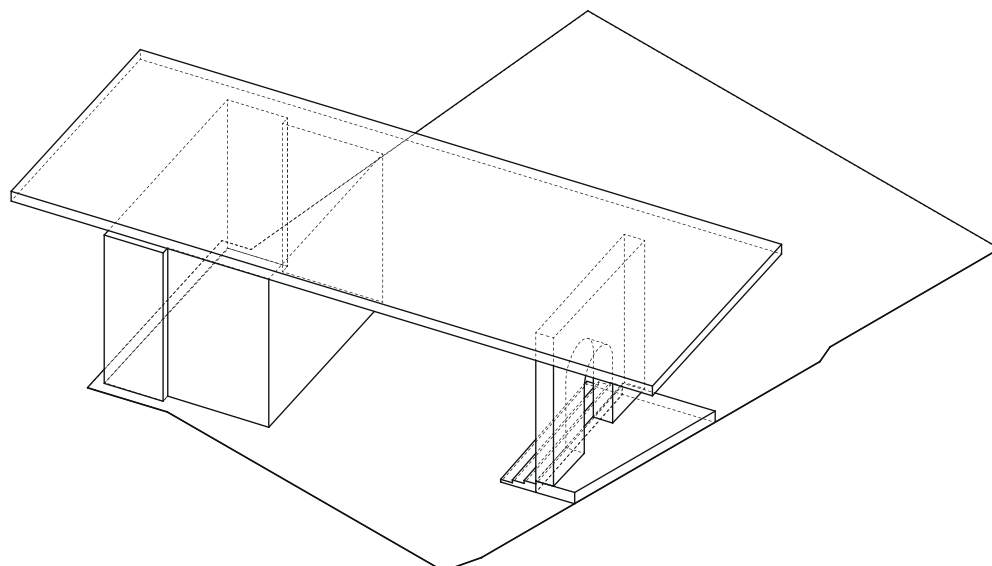
Da sinistra in alto | Viste sullo skatepark- Relazione con il ponte di Manhattan- Vista complessiva park
Crediti: Foto Lucia Baima



Analisi processo

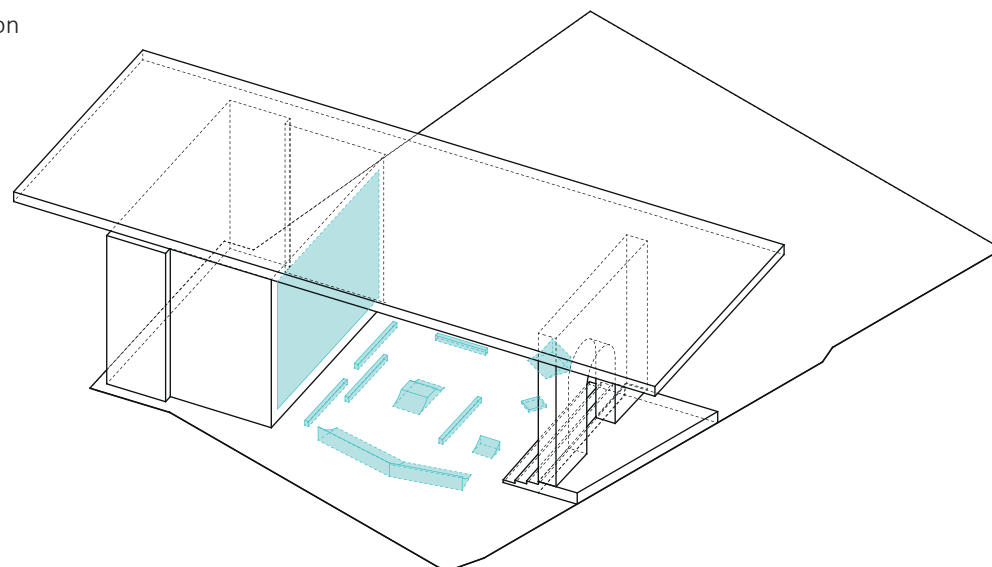
Stato di fatto

Luogo: New York
Anno: fino al 2012
Superficie: 2500 mq
Progetto: NYC
Usi: tassello residuale

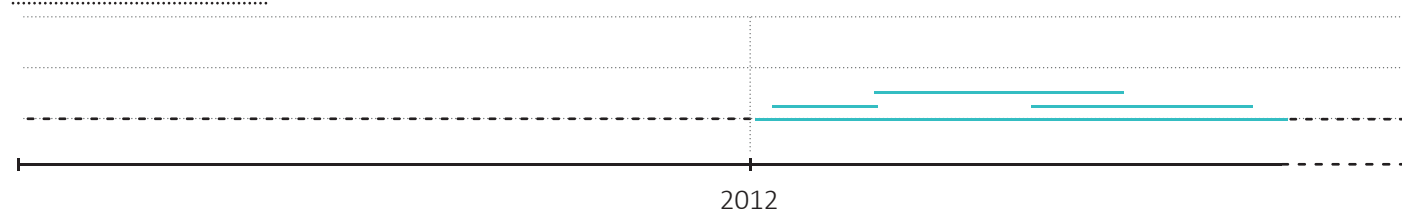


Progetto

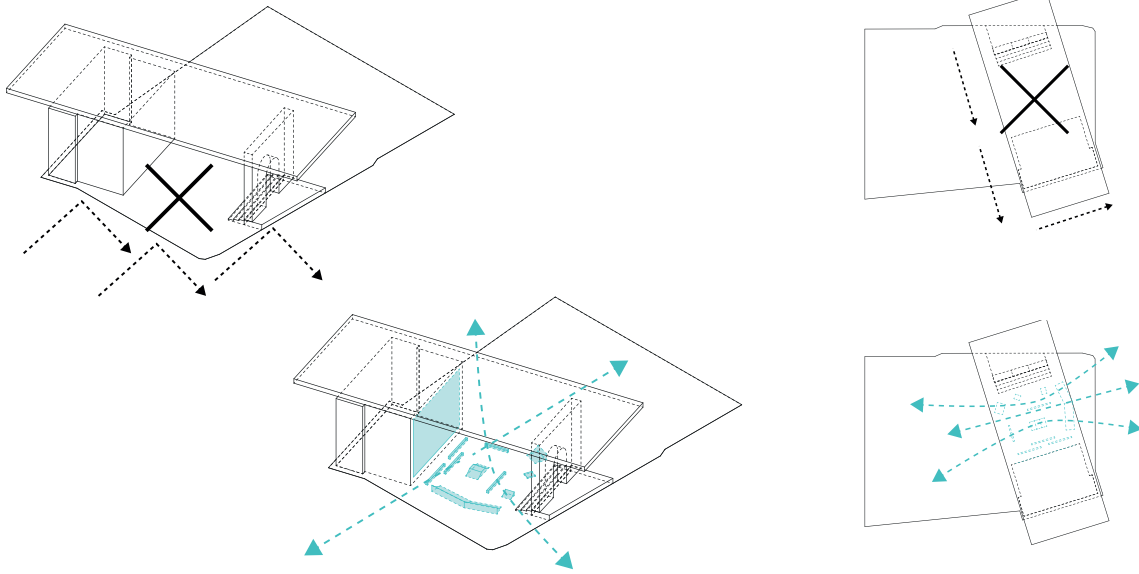
Luogo: New York
Anno: 2012 - oggi
Superficie: 2500 mq
Progetto: NYC Parks and Recreation
Usi: skatepark, spazio pubblico



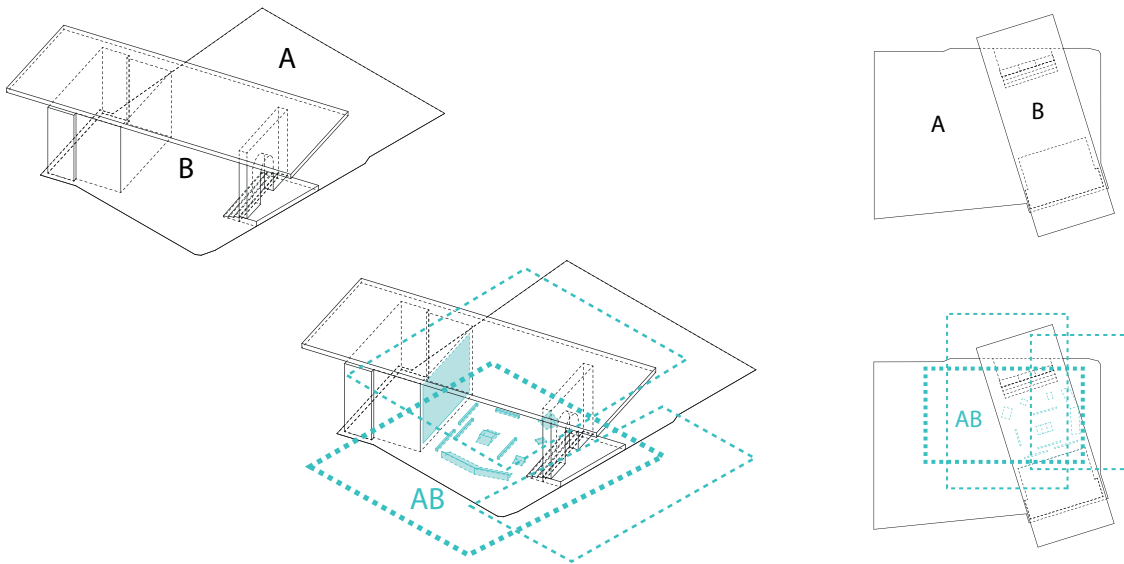
Timeline



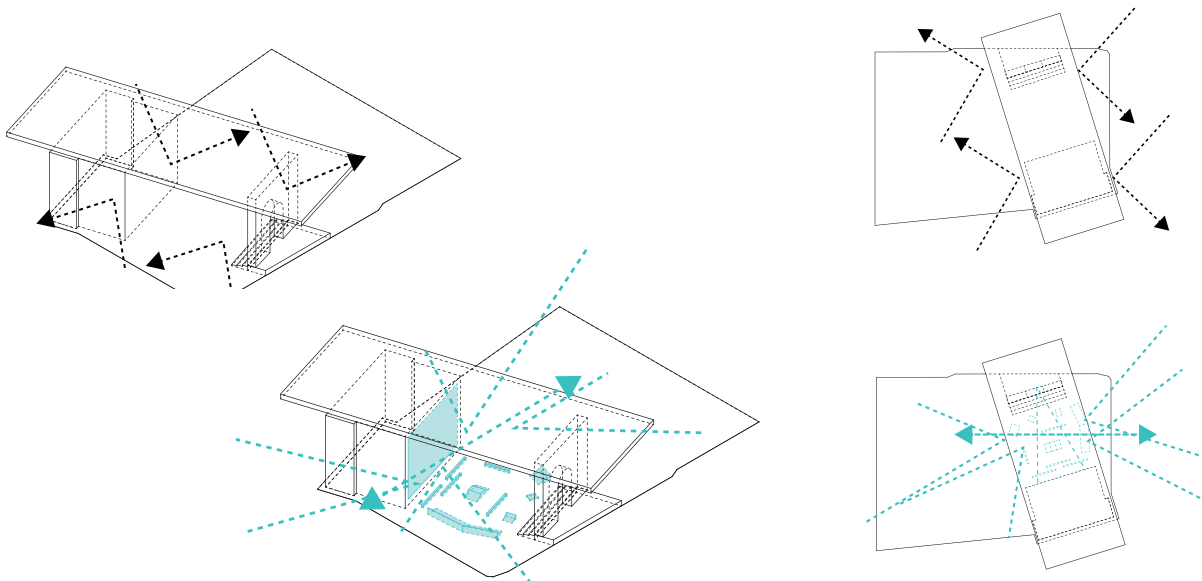
Permeabilità

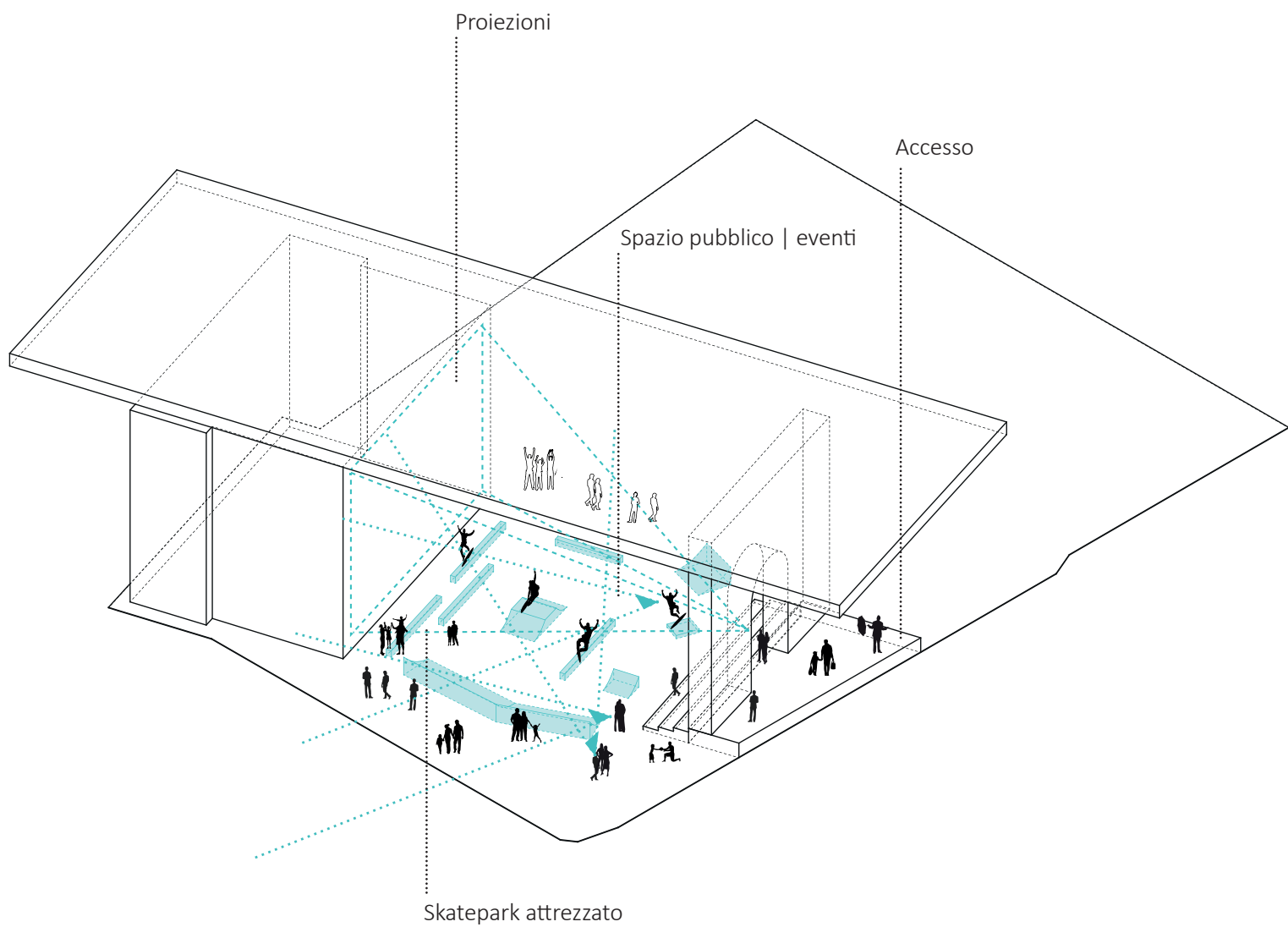


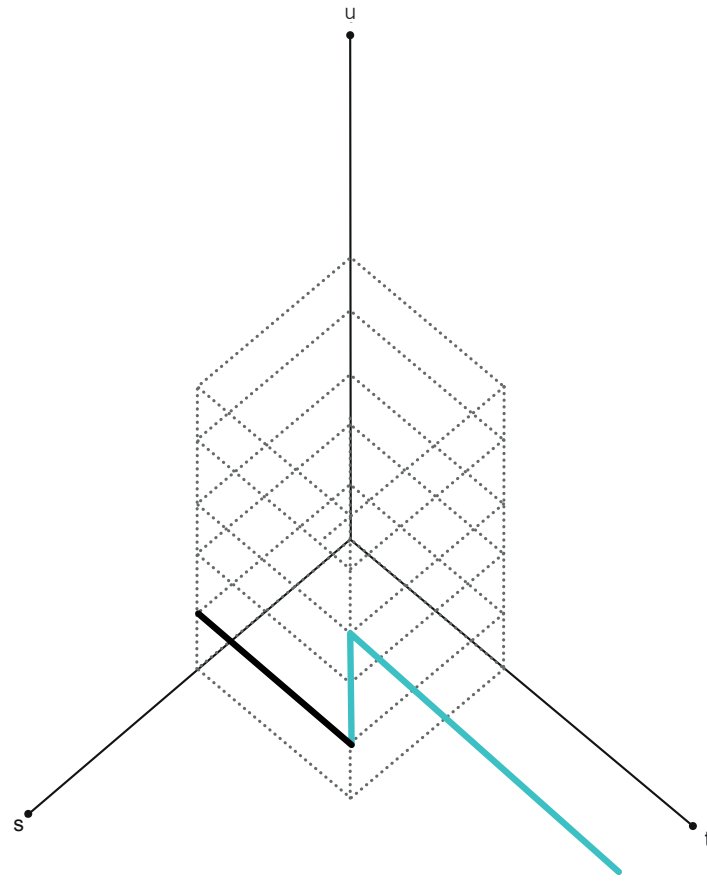
Condivisione



Percezione

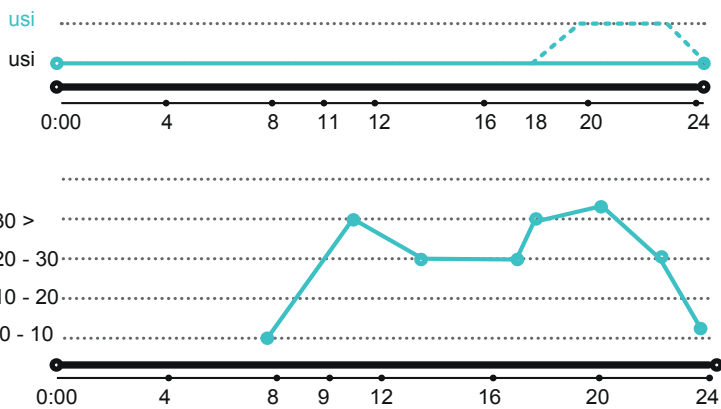






Grafici usi - persone

Formula intensità



$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

l' = 1250
l'' = 5000
l > 4

— stato di fatto
— progetto

Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone



Brooklyn Bridge Park

Luogo: Brooklyn

Anno: 1920 - 1984 | 2005 - 2017

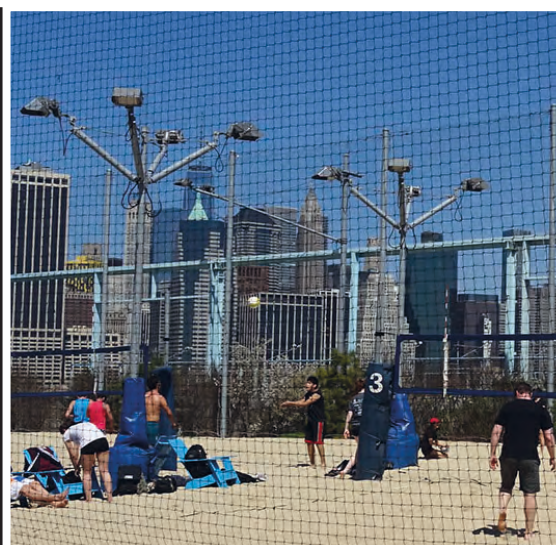
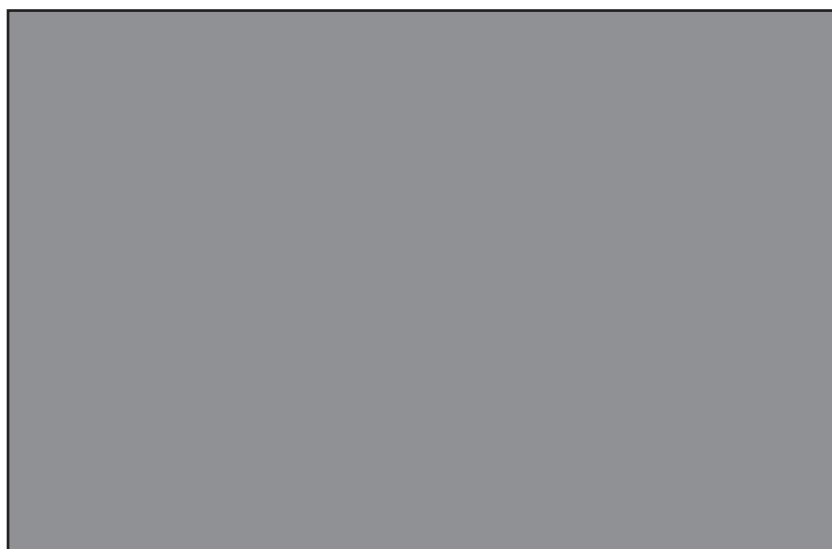
Superficie: 1,3 miglia

Progetto: Michael Van Valkenburgh Associates

Il progetto del Brooklyn Bridge Park si colloca sull'ex sito industriale affacciato sull'East River, una striscia di terra che si estende per 1,3 miglia. Il parco attraverso il suo disegno diventa piattaforma ad uso intensivo, una soglia urbana vitale per una vasta gamma di attività a sbalzo sull'isola di Manhattan, che ristabilisce il collegamento con la città. Il progetto di recupero dell'area si avvia nel 1984, quando cessata l'attività di scalo portuale, si fanno le prime ipotesi di riconversione dell'area. Nel 1998 viene fondato il Downtown Brooklyn Waterfront Local Development Corporation per avviare un processo di pianificazione pubblica e convertire l'ex scalo a parco. Una riconversione che si concretizza nel 2005 con la presentazione del masterplan sviluppato dallo studio Michael Van Valkenburgh Associates commissionato dal Brooklyn Bridge Park Development Corporation BBPDC ente voluto da Bloomberg, che conclude le prefigurazioni fatte per quell'area nei precedenti venti anni. Il masterplan prevede la conversione per l'intera area, una linea di terra affacciata sull'East River che abbraccia la zona che dal ponte di Manhattan attraversa la ex zona industriale di Dumbo, oggetto di un grande progetto di recupero e conversione dei suoi edifici per nuove attività creative, riguarda i due ponti arrivando fino al quartiere di Brooklyn Heights, restituendo così alla città l'affaccio sul mare. Il progetto del parco è pensato come un layer che posato sull'area preesistente e le sue strutture - i Piers- banchine sull'acqua - diventa una piattaforma per riprogrammare la vita e la natura stessa di quest'area. Infatti a partire dal XVII secolo questa zona è usata come scalo mercantile e zona produttiva, portando l'area a essere separata dal resto della città. Una segregazione acuita anche dalla costruzione negli anni '50 dell'autostrada Brooklyn Queens Expressway, che con il suo tracciato ha modificato l'assetto dell'area ripartendo il fronte sul mare su tre livelli. Una ripartizione verticale che il progetto trasforma, grazie ad una passerella in quota, da vincolo di separazione a occasione di connessione offrendo contemporaneamente viste inedite sull'intorno. La superficie esistente, e i suoi sei pontili, diventano un'unica superficie riprogrammata a parco pubblico ad uso creativo, con giardini e campi sportivi. Le sei piattaforme sono così suddivise: Pier 1 - il più grande dei sei pontili di 3,6 ettari è progettato come un'unica area verde articolata su più livelli così da offrire una superficie per usi diversificati: da spazio pubblico e zona per eventi all'aperto, connessa sia al parco che al resto della città attraverso la passerella pedonale in quota; il Pier 2 - convertito a piattaforma dedicata alle attività sportive e parco attrezzato per bambini. Una piattaforma per lo sport ma anche per festival, feste di famiglia e ritrovo per ragazzi. In estate lo stesso Pier ospita la piscina Pop-Up ricavata dagli ex container che caratterizzavano l'area prima della trasformazione; il Pier 3- unico spazio ancora in costruzione, prevede la conversione del Pier a piattaforma verde affacciata sul fiume; il Pier 4- ricavato dal precedente scalo ferroviario viene ripensata come molo mentre il Pier 5 è una vera e propria piattaforma adattiva pensata per ospitare campi da calcio, rugby, cricket e altri eventi. Il Pier 6 è ripartito in aree verdi, campi da beach volley e una struttura recettiva con tetto panoramico. Il disegno del parco e le sei piattaforme sull'acqua, diventano spazio d'intensificazione d'uso di questa zona, in alcuni casi senza imporre definitivamente un uso definito, lasciando così alla cittadinanza che ha riscoperto questa zona la possibilità di definire di volta in volta, o creare sorprendenti usi inclusi dagli spazi stessi. Il progetto mantiene quindi l'impronta originale del waterfront industriale ma valorizza la qualità dell'ambiente del progetto consente la libera interpretazione dello spazio creato.



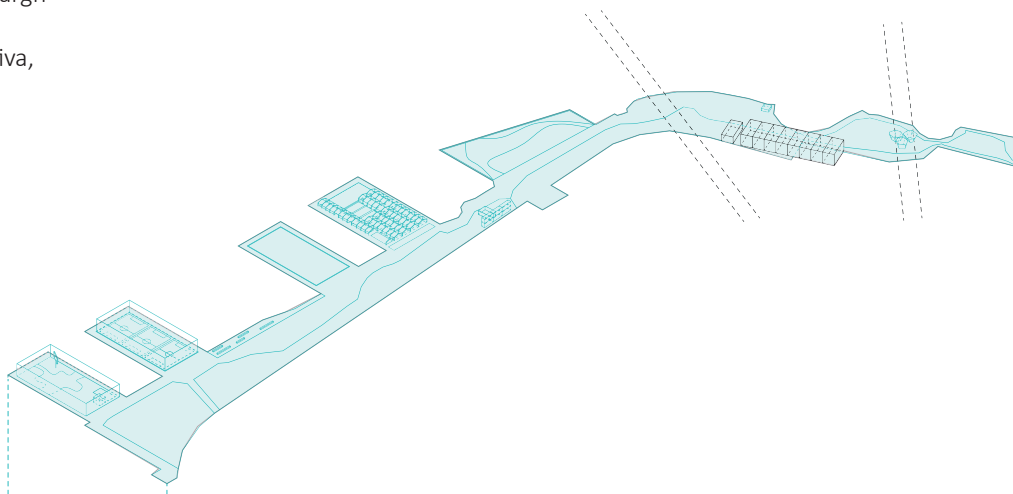
Da sinistra in alto | Estensione Brooklyn Bridge Park, Vista dal parco, Area sportiva – parete di arrampicata posta sotto il ponte di Manhattan, Pier 2 – zona pattinaggio, Vista del parco dal ponte di Manhattan. Crediti: Foto Lucia Baima



Da sinistra in alto | Pier 1 – eventi all'aperto, Pier 6 – area sportiva, Pier 2 – area attrezzata, Pier 2 Pop-up pool, Pier 5 – campi da calcio, Pier 2 – intersezione ex strutture dei Pier e campi attrezzati. Crediti: Foto Lucia Baima

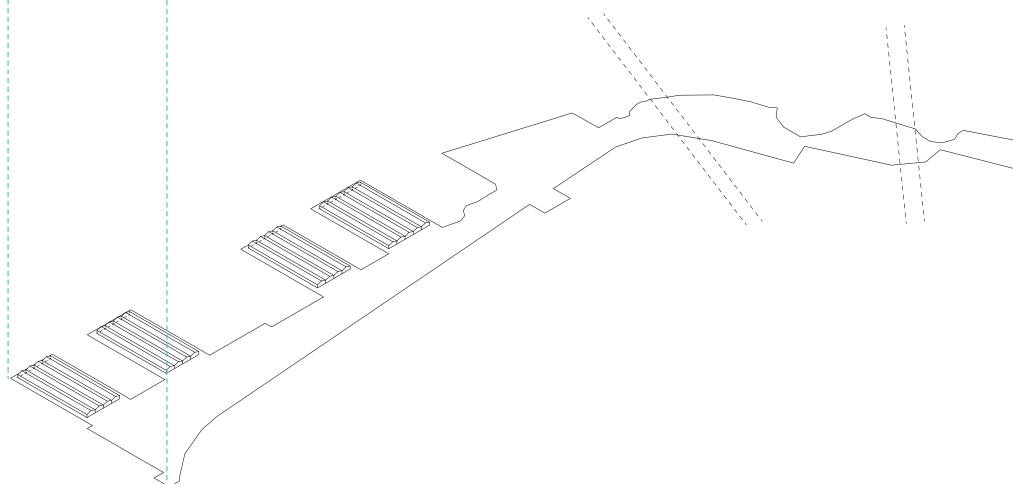
Progetto

Luogo: Brooklyn
Anno: 2005 - 2017
Superficie: 1,3 miglia
Progetto: Michael Van Valkenburgh Associates
Usi: parco pubblico, area sportiva, spazio eventi

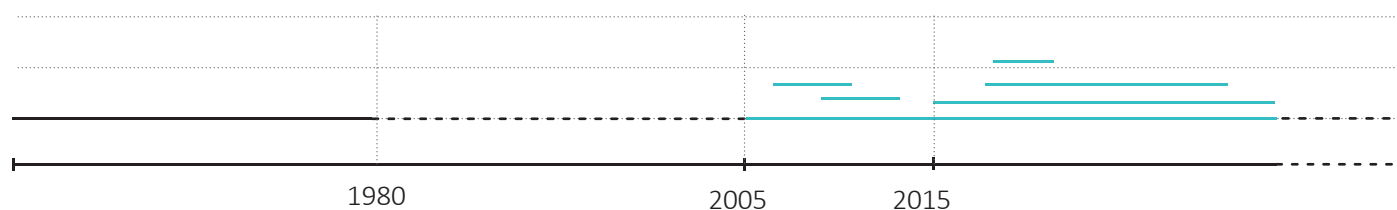


Stato di fatto

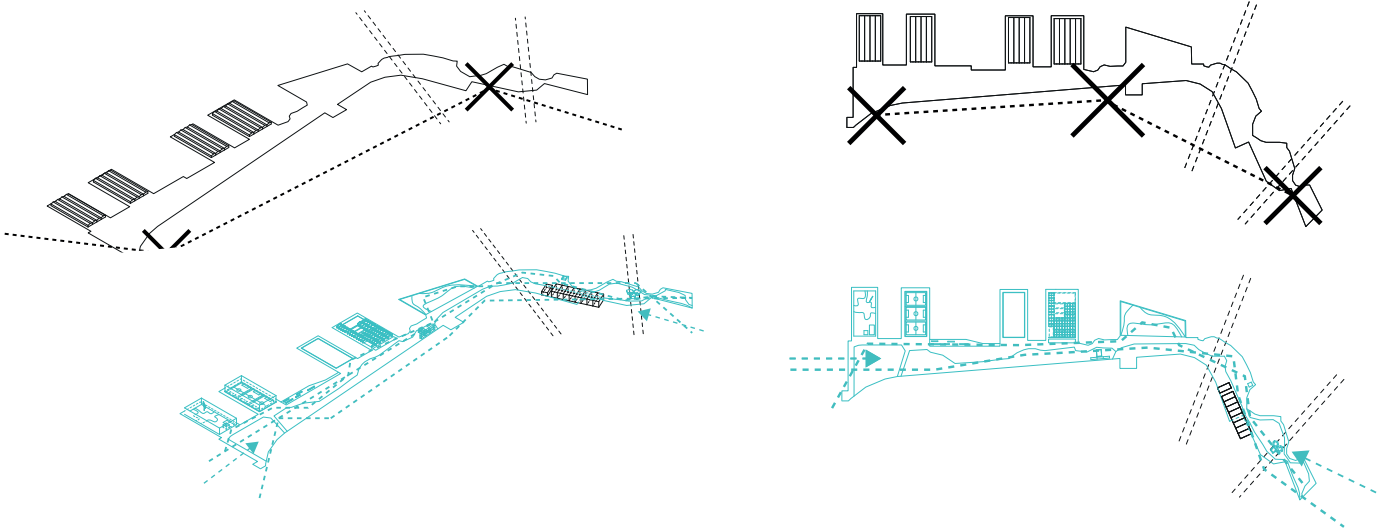
Luogo: Brooklyn
Anno: 1900 - 1980
Superficie: 1,3 miglia
Usi: scalo mercantile



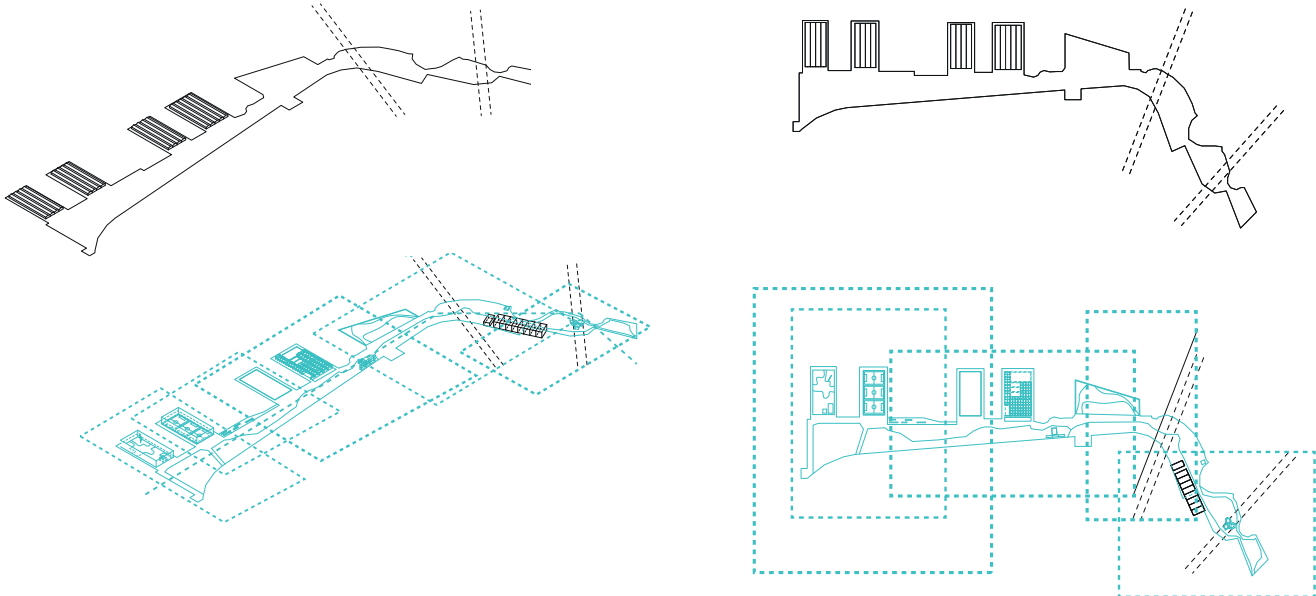
Timeline



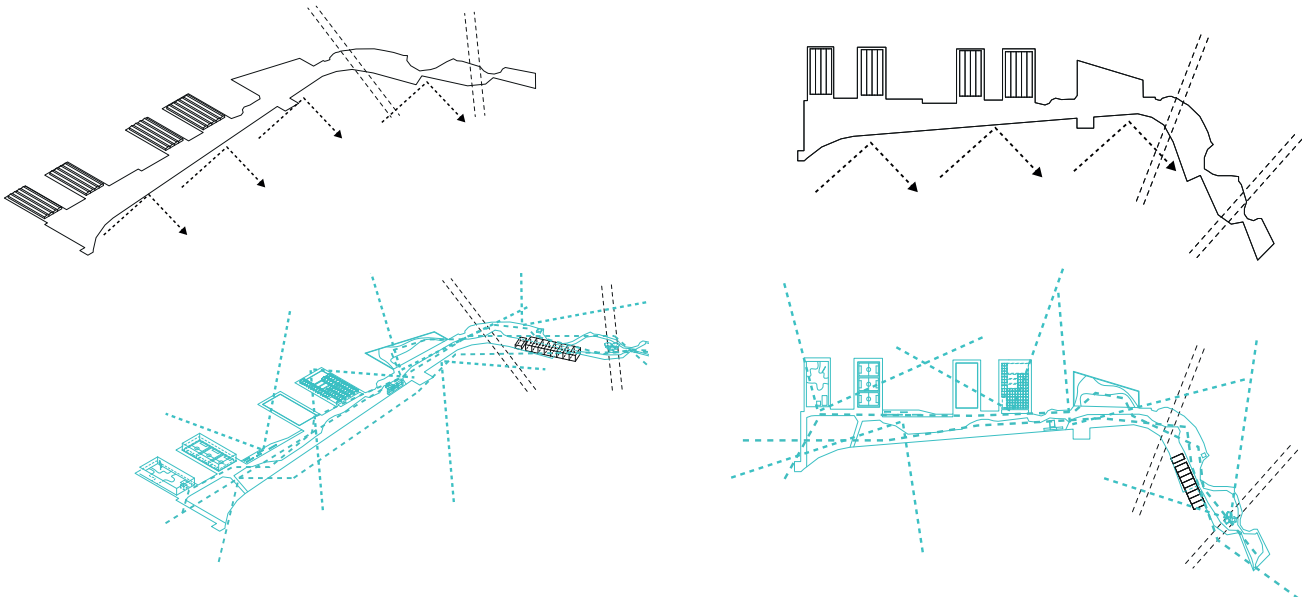
Permeabilità



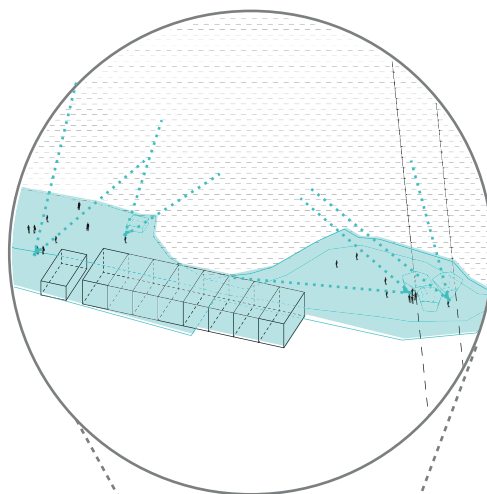
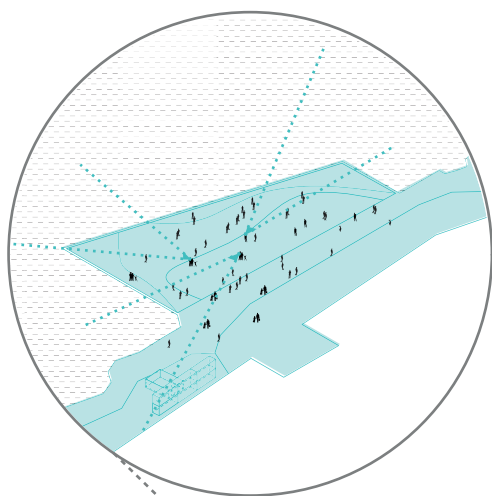
Condivisione



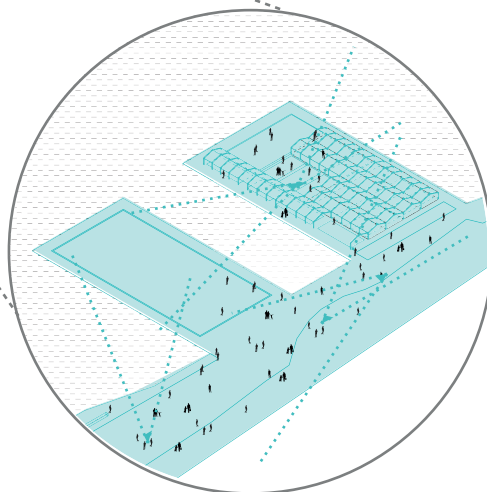
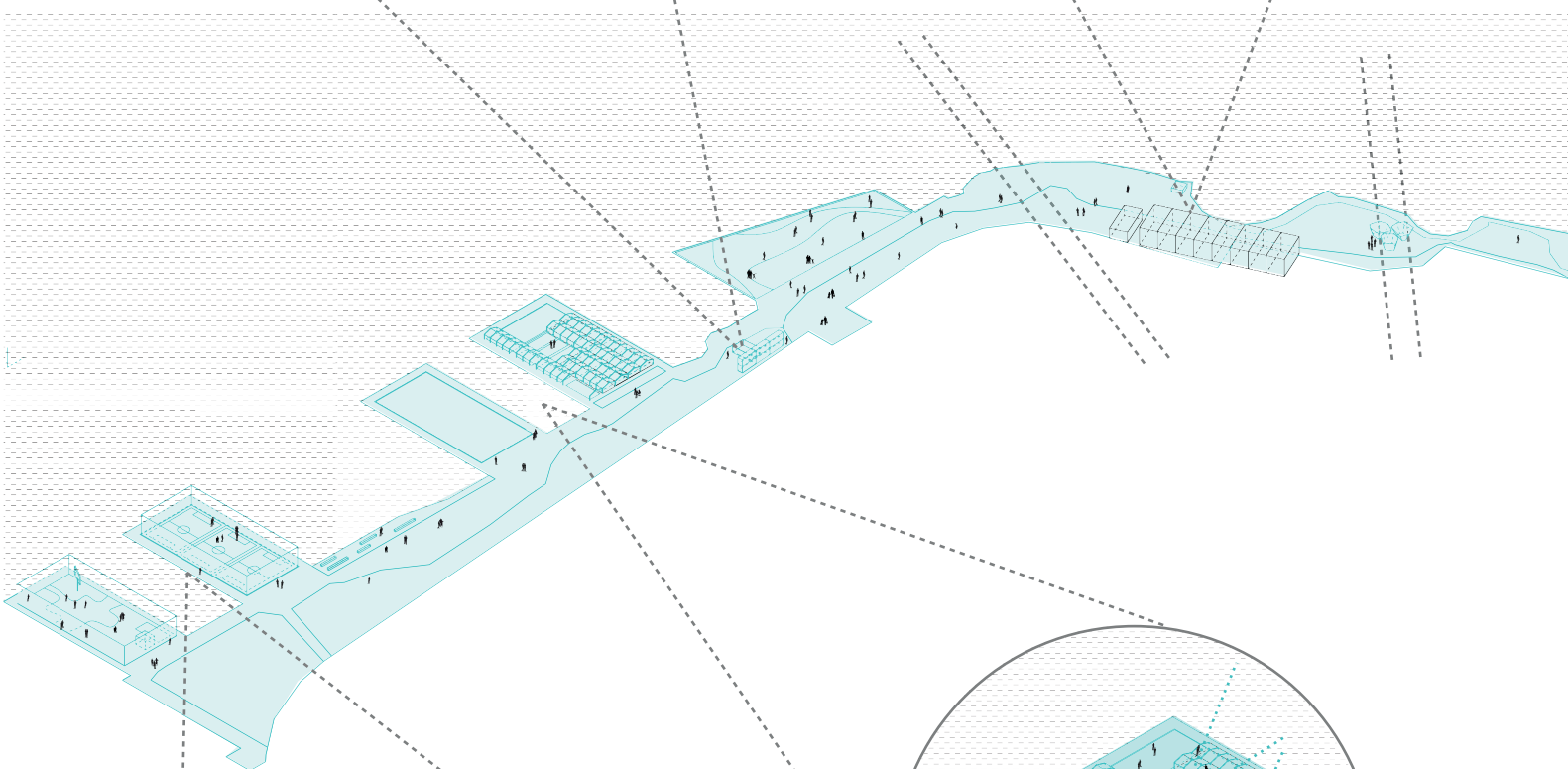
Percezione



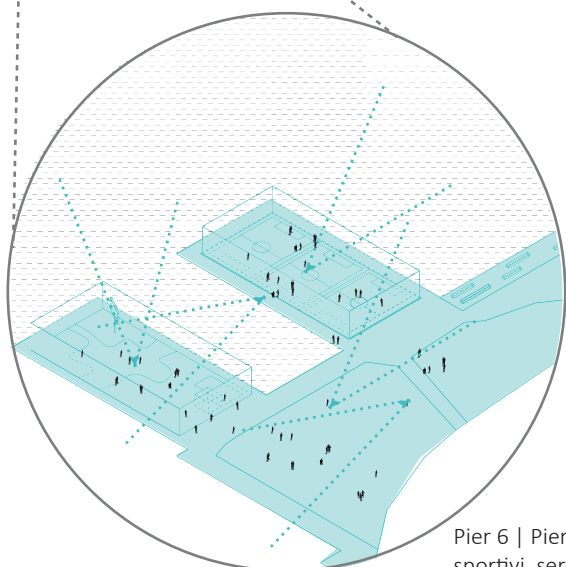
Pier 1 – zona verde, spazio eventi, piscina pop-up



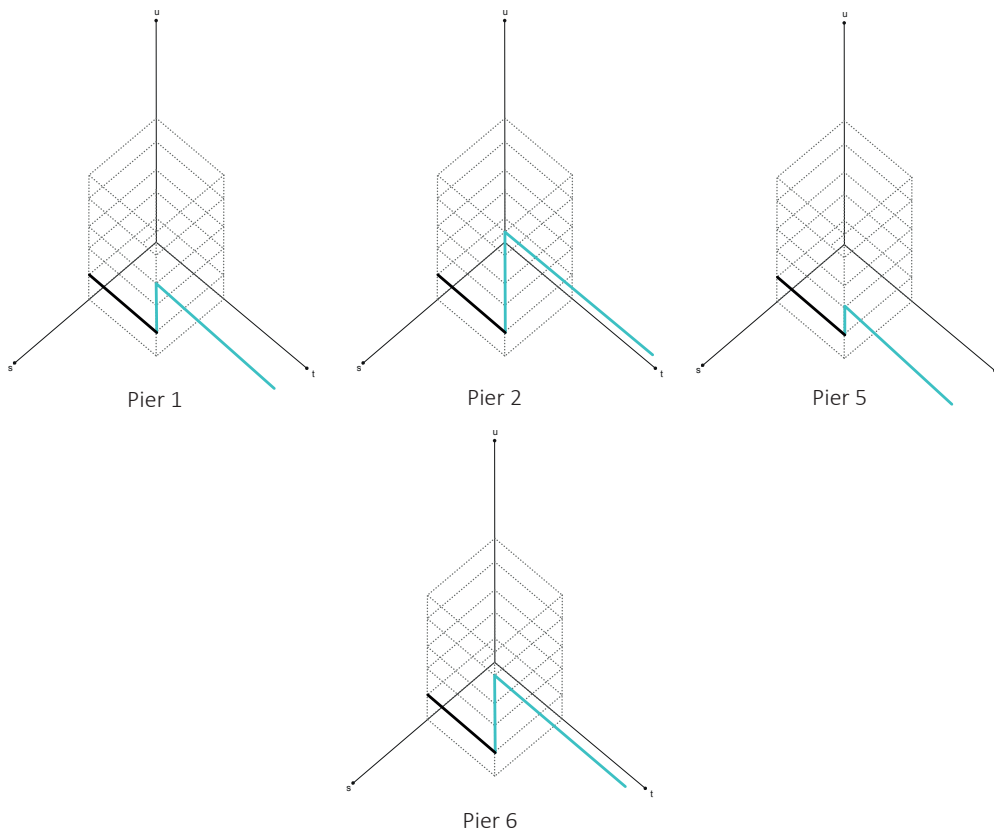
Zona di Dumbo – zona verde, area arrampicata



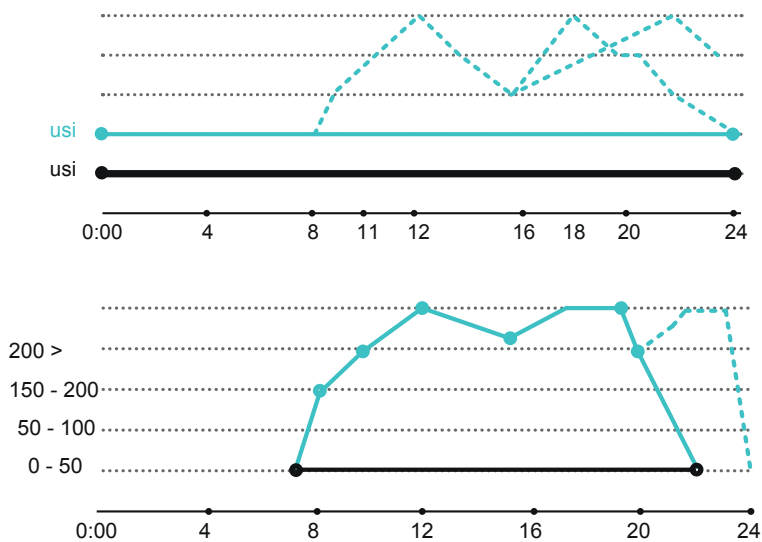
Pier 3 | Pier 2 – area verde, campi da basket, squash, pattinaggio, area attrezzata bimbi, area eventi



Pier 6 | Pier 5 – area verde, campi sportivi, servizi, area esposizione



Grafici usi - persone



Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone

Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 476$
 $I'' = 2448$
 $I > 5$

— stato di fatto
— progetto



Industry City

Luogo: Brooklyn, New York
 Anno: 1902- 190 | 2012- 2017
 Dimensione: 6.5 milioni di sqf
 Progetto: S9 Architecture

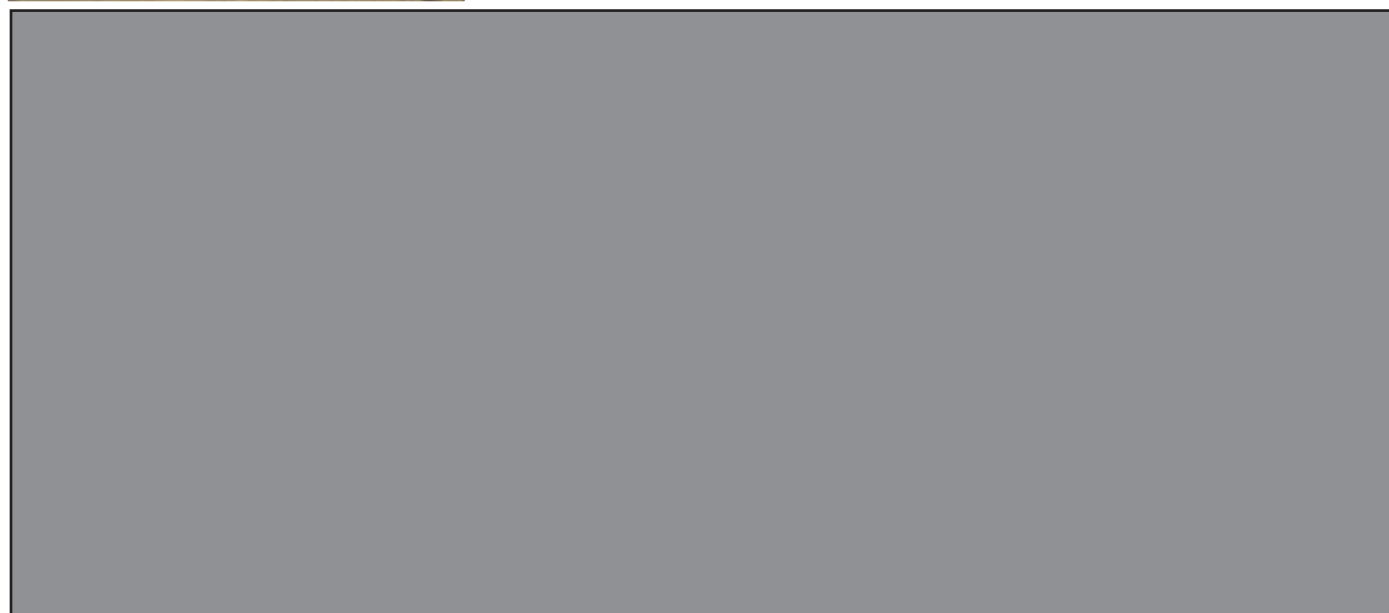
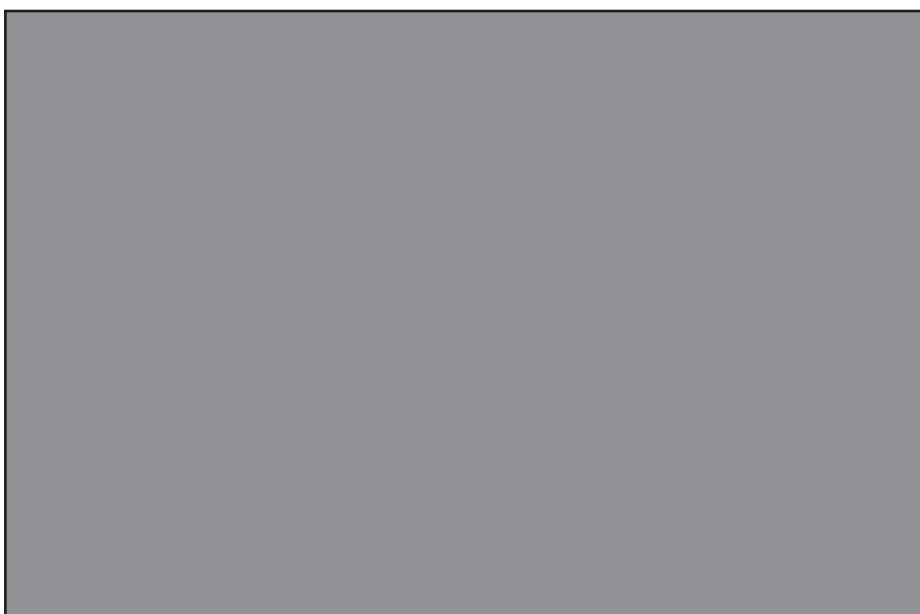
Industry City è un complesso di 16 edifici industriali di inizio Novecento situato sulla costa ovest di Brooklyn a Sunset Park, un tempo principale nodo intermodale di trasporto navale e di stoccaggio mercantile della città. Negli ultimi anni questo tassello sta subendo una radicale trasformazione in mega hub, city della creatività.

L'intero complesso, un tempo nominato il Bush Terminal, viene fondato da Irving Bush come società specializzata nel trasporto e nello stoccaggio marittimo, un progetto di integrazione tra architettura e logistica così innovativo che nel 1902, la società cambia nome in Bush Terminal Company e per espandersi acquista i terreni intorno alla sua azienda e costruisce i nuovi edifici, vere e proprie città multilivello, connessi direttamente con le ferrovie per ottimizzare il trasporto delle merci.

Un progetto avveniristico che si sviluppa tra il 1892 e il 1925, dando vita al più grande parco industriale di Brooklyn. La struttura complessiva degli edifici e il sofisticato sistema di trasporto dell'intero complesso ne fanno un'eccellenza fino al 1960, quando inizia la crisi del trasporto su treno che porta alla chiusura del complesso. Nel 1980 si ipotizzano i primi progetti per recuperare e riconvertire l'area, ma solo nel 2012, sulla scia degli eccezionali incentivi stanziati si avviano effettivamente i lavori che oggi stanno trasformando lo scalo in un mega hub che racchiude studi professionali, laboratori artigianali, makers, designer, artisti, stilisti, piccole imprese, studi di registrazione e produzione video, distillerie, sedi di aziende pubblicitarie, palestre spazi per eventi, esposizioni ecc.

Una mega città della creatività che trova nelle caratteristiche architettoniche della struttura il suo potenziale. I 16 edifici sono ripartiti in modo equivalente per lo sviluppo di tutti i sei piani, a rafforzare l'idea di serialità e di efficienza della produzione per cui erano stati progettati. Lo spazio interno è scandito dalla maglia dei pilastri che si susseguono con lo stesso ritmo, interrotto solo dai vani scala che collegano tutti i sei piani. Il disegno della struttura così pensata è simile ad un'infrastruttura – un hardware- pronta per essere ripartita secondo la necessità delle nuove attività ospitate – il software.

Una caratteristica che è stata accentuata anche dal progetto del recupero che non ha modificato l'impianto dello stabile, né densificato l'area, ma si è focalizzato sull'intensificazione dello spazio rafforzandone le strutture distributive verticali e il disegno degli impianti. L'idea di fondo è stata l'esaltazione del concetto di infrastruttura modulabile, esemplificato dalla scelta di portare gli impianti a vista, così da creare vere proprie arterie di collegamento esterne alle quali le nuove attività possono allacciarsi, secondo il nuovo disegno della ripartizione degli spazi, ognuno differente per necessità d'uso, dando vita così ad una scansione interna sempre diversa e flessibile. Lo spazio interno diventa così un'enorme piattaforma pronta all'intensificarsi secondo le funzioni richieste dalle nuove attività. La connessione tra gli edifici è stata amplificata grazie ad un passaggio pedonale al piano terra che traguarda i cinque fabbricati e crea così un unico spazio pubblico, una piazza urbana, diversamente articolata tra laboratori, spazi espositivi, i giardini delle corti interne, spazi esterni per gli abitanti della creative city e piattaforme anch'esse per eventi all'aperto. Un'enorme riconversione che punta a rinnovare, riutilizzare e rivitalizzare tutto il complesso, e di riflesso dell'intera area e diventare fulcro del quartiere.



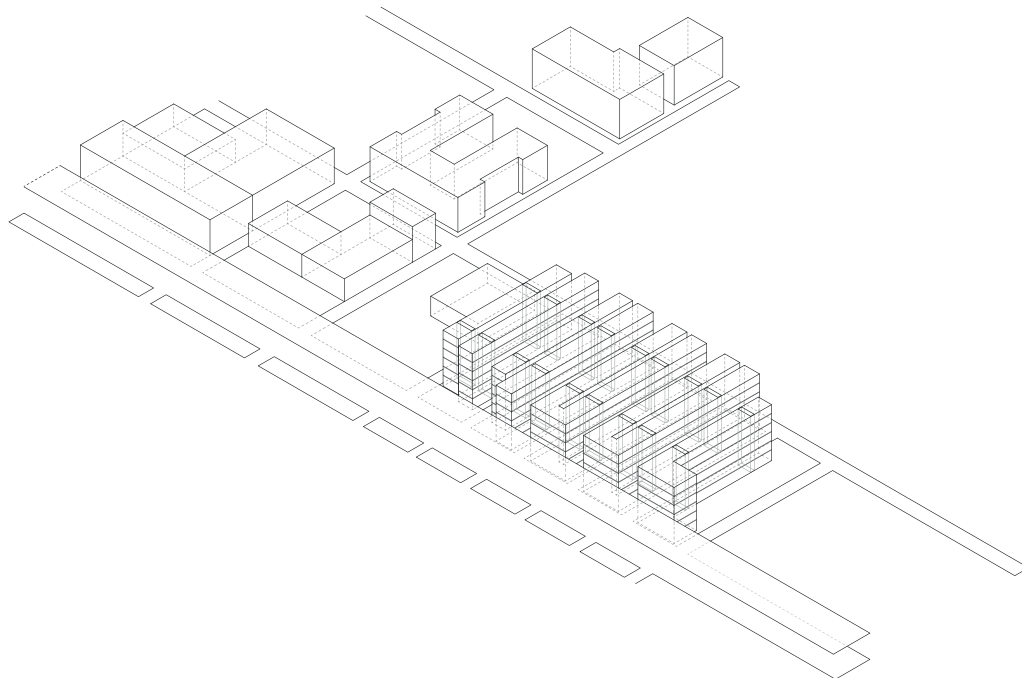


Da sinistra in alto | Galleria e servizi piano terra, Ripartizione studi/lavoratori, Spazio piattaforma per eventi, Vista distribuzione interna, Dettaglio lavori piano terra. Crediti: Foto Lucia Baima

Analisi processo

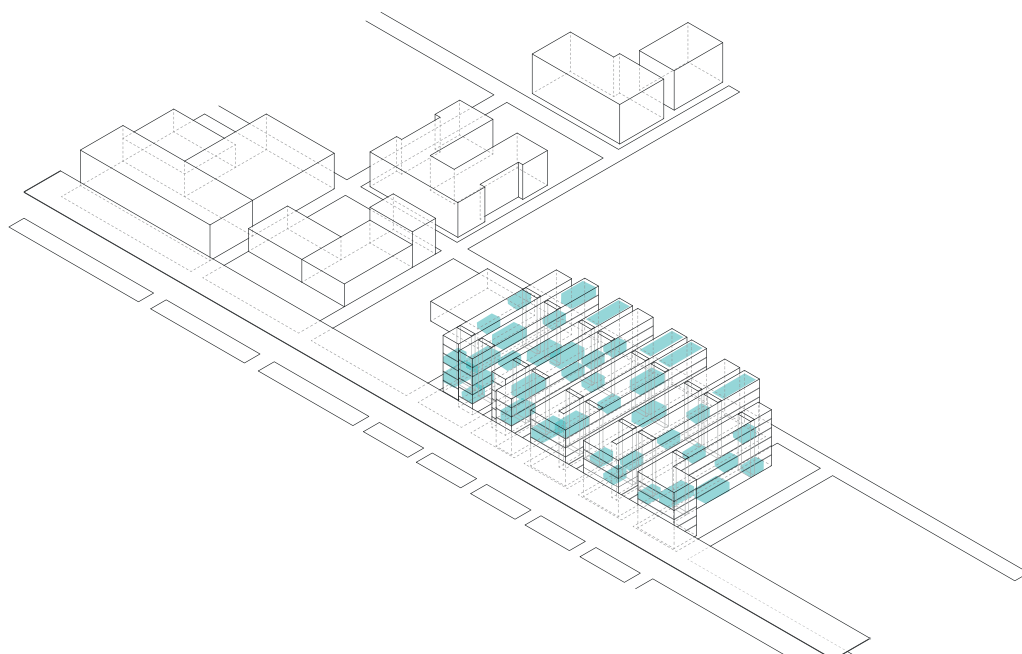
Stato di fatto

Luogo: Brooklyn, New York
 Anno: 1892 - 1960
 Dimensione: 6.5 milioni di sqf
 Progetto: Bush Terminal Company
 Usi: scalo industriale

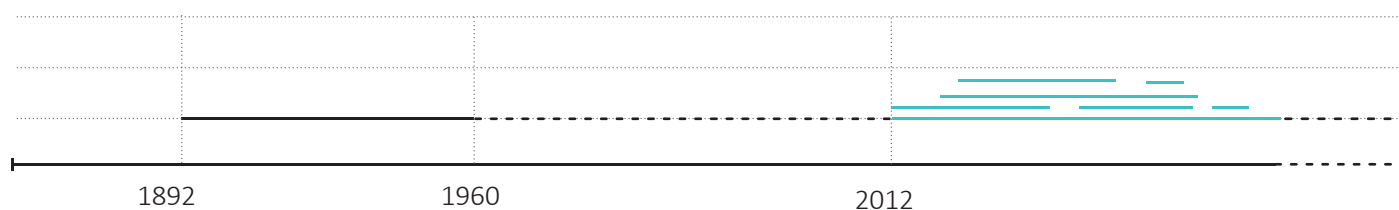


Progetto

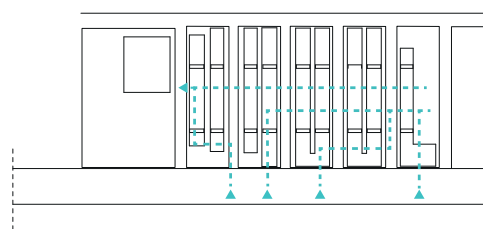
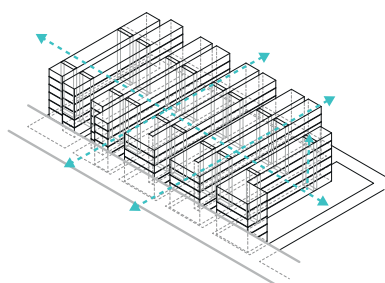
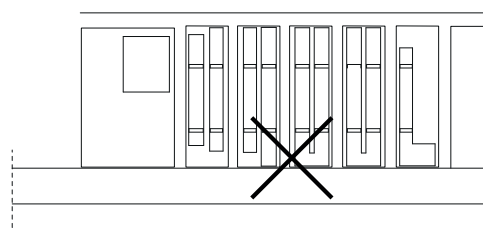
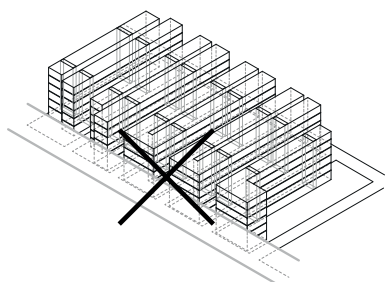
Luogo: Brooklyn, New York
 Anni: 2012- 2017
 Dimensione: 6.5 milioni di sqf
 Progetto: S9 Architecture
 Usi: creative city



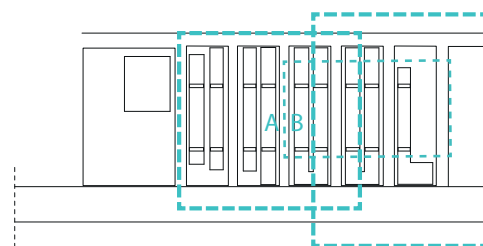
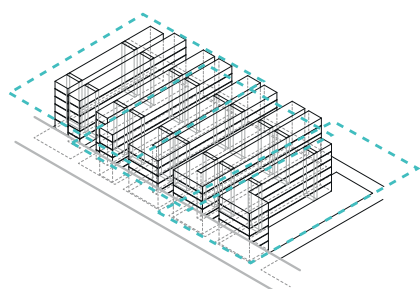
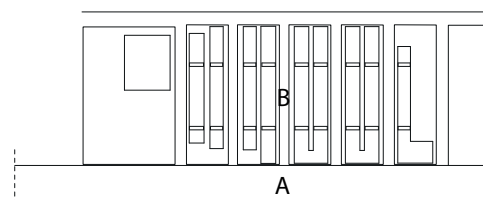
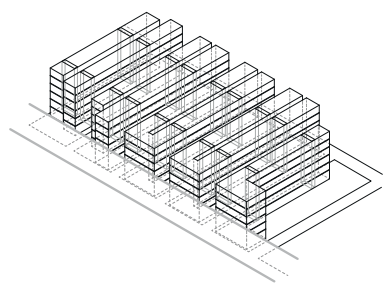
Timeline



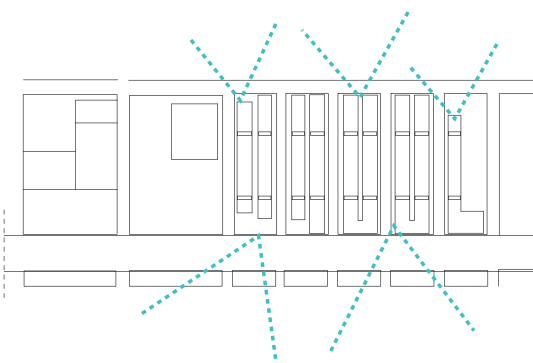
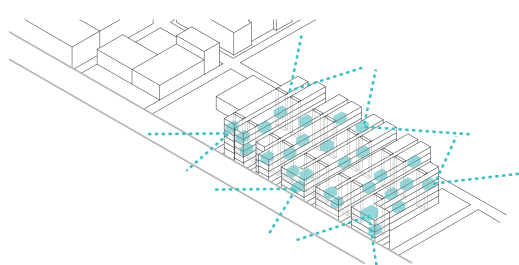
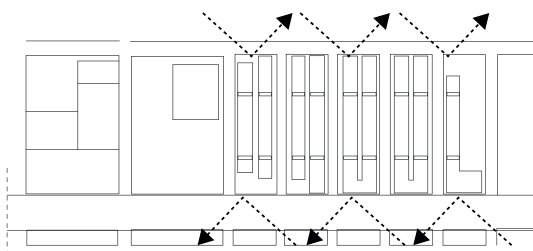
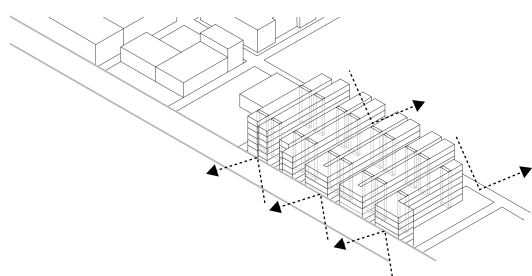
Permeabilità



Condivisione



Percezione

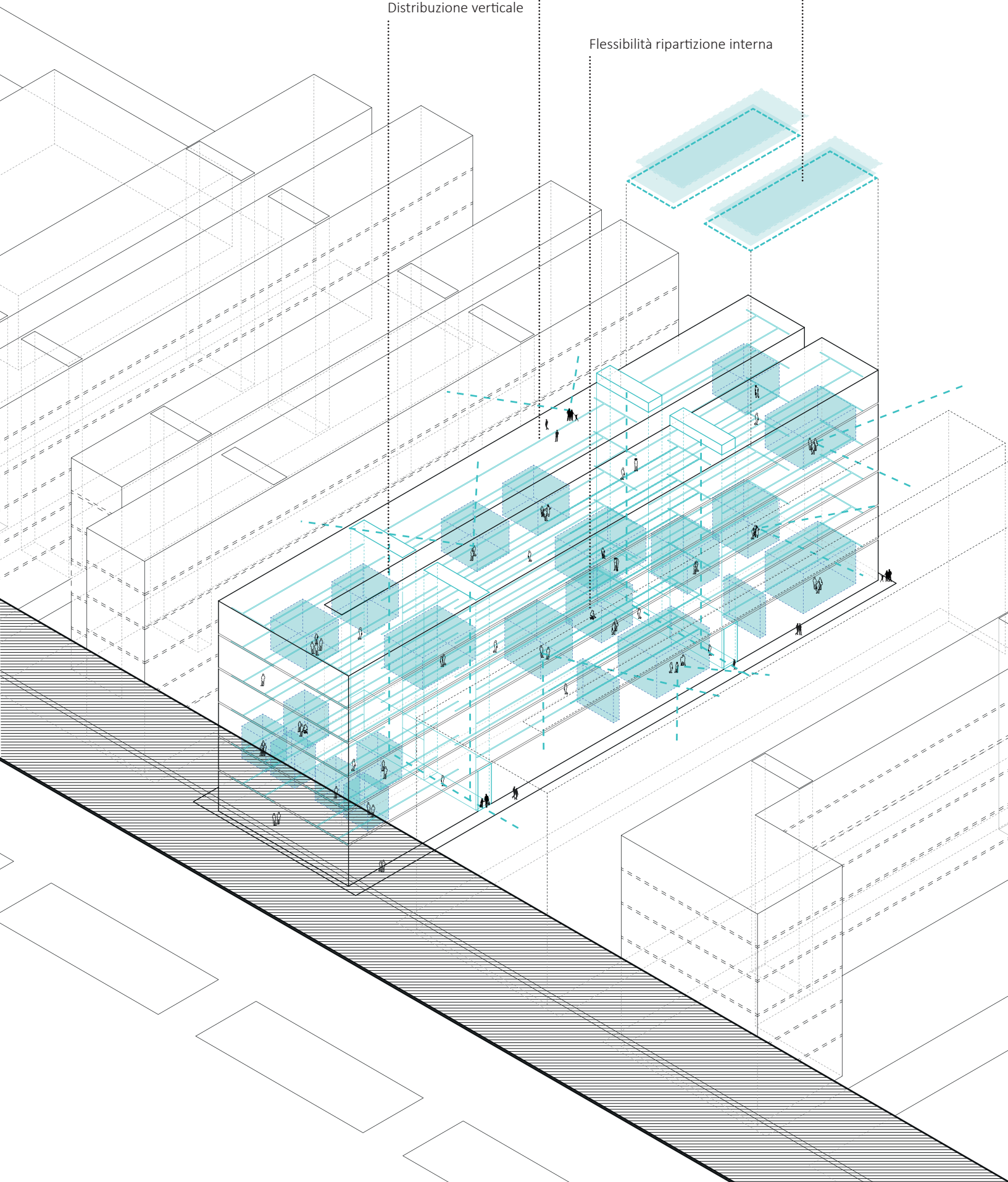


Arterie impianti

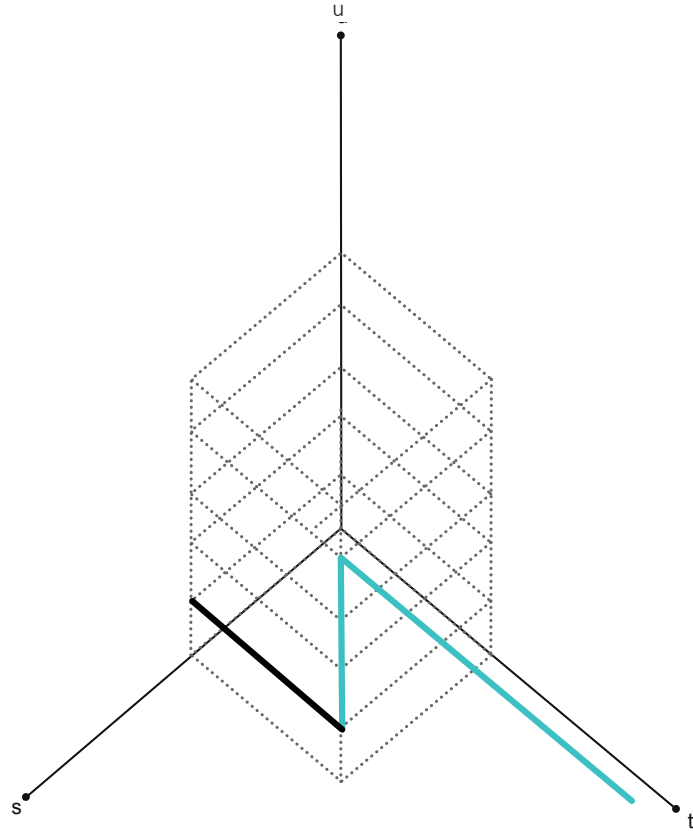
Tetto giardino

Distribuzione verticale

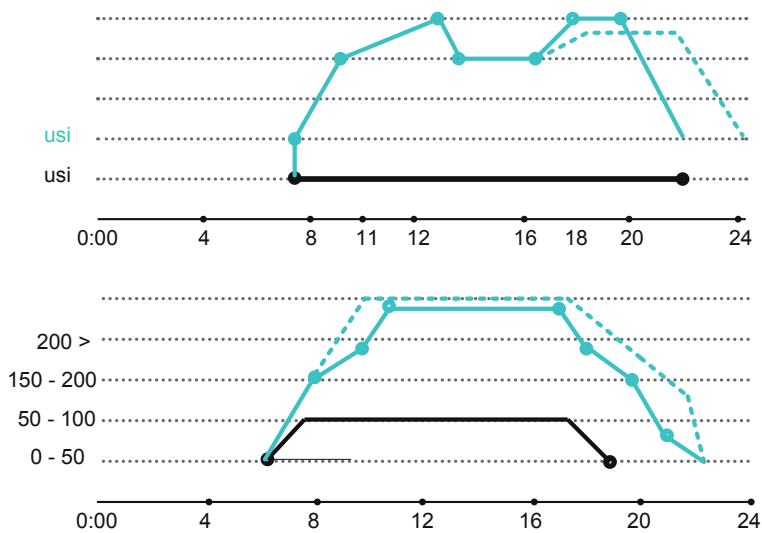
Flessibilità ripartizione interna



Grafici Intensità



Grafici usi - persone



Formula intensità

$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

$I' = 9242432$
 $I'' = 27727296$
 $I > 3$

— stato di fatto
— progetto

Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone



High line

Luogo: Manhattan, New York

Tempi: 1929 - 1970 | 2006 - 2016

Dimensione: 1,5 km, 7 acri

Progetto: Diller Scofidio + Renfro & Field Operations

Il progetto della High line rappresenta una strategia di recupero basata sull'intensificazione d'uso di uno spazio esistente della città, un'infrastruttura sopraelevata, senza anettere nuovi volumi e senza stravolgerne la natura. La High Line fu costruita tra il 1929-1934 come linea sopraelevata, per collegare i vari magazzini dell'area alle zone commerciali lungo il West Side di Manhattan. Negli anni Sessanta, con l'avvento del trasporto su strada, la sopraelevata è stata abbandonata e dal 1991 alcune porzioni sono state demolite per far posto ai nuovi progetti previsti per l'area, progetti che prevedono la demolizione totale dell'infrastruttura. Un destino a cui presto si oppongono gruppi di residenti di quartiere, imprese, professionisti, designers, organizzazioni autonome riuniti sotto l'associazione Friends of High Line che riescono a scongiurare l'abbattimento della struttura avviando così le prime proposte per riutilizzare i 1,5 Km rimasti intatti. Un progetto corale che vede lavorare insieme architetti, paesaggisti, designer, progettisti, artisti, orticoltori. Il successo dell'operazione è tale che nel 2003 è la stessa amministrazione a garantire un fondo di 15,75 milioni di dollari per avviare la riqualificazione del tratto di linea e a trasformarlo così in un parco pubblico urbano in quota di sette acri. Nel 2006, a seguito del concorso dedicato, si avviano i lavori del progetto di Diller Scofidio + Renfro & Field Operations.

L'intero progetto, salvaguarda la natura selvaggia della sopraelevata e ripensa la sua struttura, larga dai 10 ai 20 metri e alta dai 6 ai 10 metri, come ad un nastro completamente percorribile che si intreccia all'interno della grid, traguarda gli edifici e rivela nuove viste sulla città.

Il nastro è pensato come una successione di giardini, di volta in volta modellati in base all'andamento differente della struttura, che si sviluppano lungo i ventidue isolati. L'obiettivo è quindi definire la nuova natura del parco conservando l'immagine della struttura fagocitata dalla vegetazione, prima della riconversione, che si susseguono con disegni diversi secondo i diversi settori che accolgono altrettanti potenziali usi. L'infrastruttura diventa così una piattaforma flessibile che crea un avvicinarsi imprevedibile di usi, di viste sulla città determinando un'esperienza urbana sempre diversa.

Il progetto ha contaminato anche lo spazio attorno alla struttura in modo tridimensionale: lo spazio sottostante alla sopraelevata così come le superfici che si affacciano sulla struttura cambiano natura ogni volta, le facciate cieche diventano supporti per installazioni d'arte o per messaggi pubblicitari delle attività poste al piano inferiore, così come i terrazzi e i tetti delle abitazioni vengono convertiti anch'essi ad aree verdi come a voler estendere il parco oltre l'infrastruttura.

Si crea così un palinsesto sempre mutevole di visuali, incontri, episodi, scorci, esperienze, relazioni, usi che definiscono uno spazio ad alta intensità racchiuso sulla stessa superficie. Un palinsesto sempre mutevole da cui la città è osservata e dalla quale si mette in mostra con tutta la sua vitalità, il suo ritmo. Ogni volta, viaggiatori e abitanti, sfruttando le diverse angolazioni e gli scorci offerti sulla città, possono vivere un'esperienza sempre differente dello spazio urbano e del suo intorno.



Da sinistra in alto | Vista livelli del progetto, Vista settore centrale, Vista parte finale, Area sedute- porzione centrale
Crediti: Foto Lucia Baima



Da sinistra in alto | Accesso alla infrastruttura, Viste sulla città, Contaminazione della struttura sulle facciate degli edifici, Zona relax, Porzione centrale passeggiata. Crediti: Foto Lucia Baima



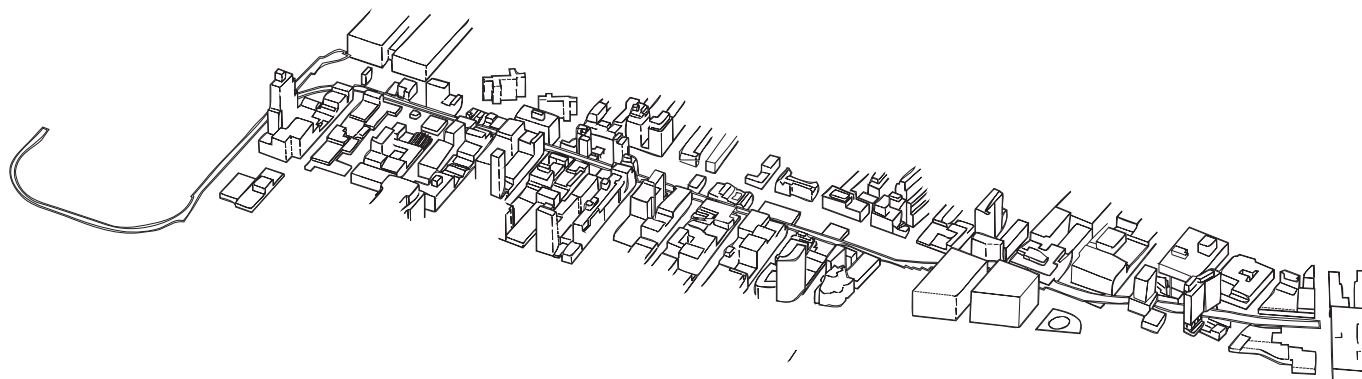
Da sinistra in alto | Livelli struttura- livelli città, Facciata tangente il parco, Accesso alla struttura - utilizzo dello spazio sotto la struttura per altre attività, Area panoramica. Crediti: Foto Lucia Baima



Da sinistra in alto | Aree sedute, Zona servizi localizzati nella porzione centrale, Vista accesso al parco da metà del percorso
Crediti: Foto Lucia Baima

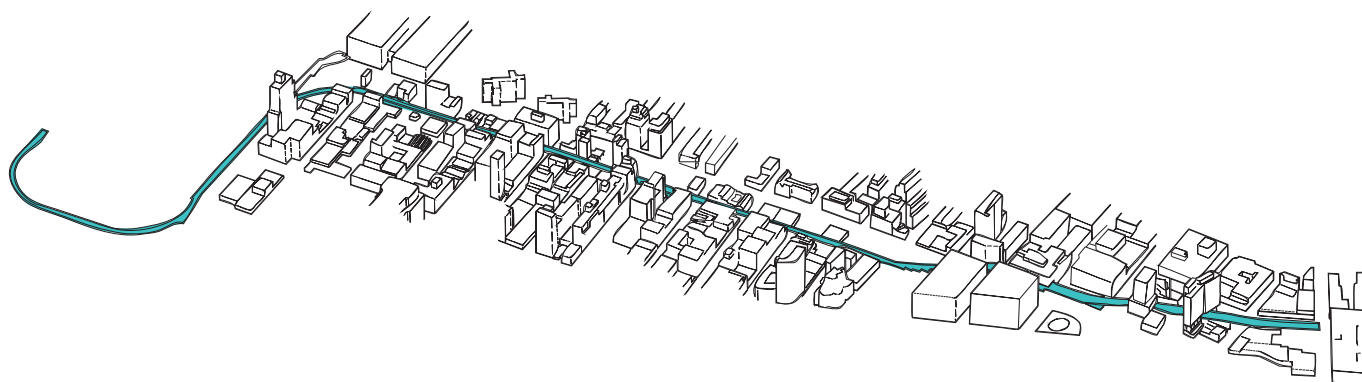
Stato di fatto

Luogo: Manhattan, New York
Anno: 1929 - 1970
Dimensione: 1,5 km, 7 acri
Usi: arteria di collegamento

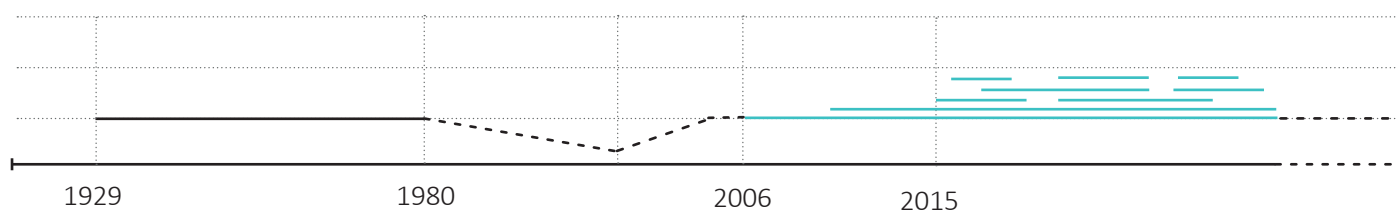


Progetto

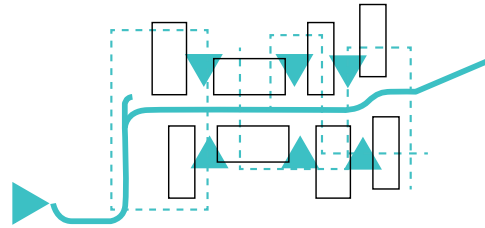
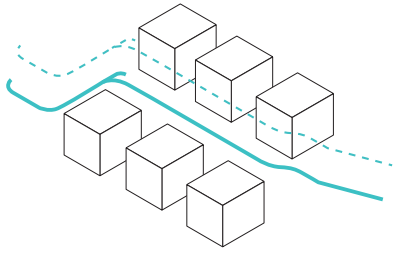
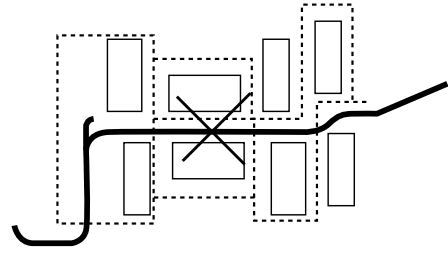
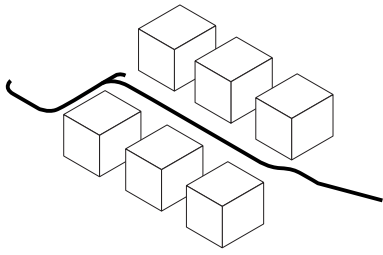
Luogo: Manhattan, New York
Anni: 2006-2016
Dimensione: 1,5 km, 7 acri
Progetto: Diller Scofidio + Renfro &
Field Operations
Usi: parco pubblico urbano



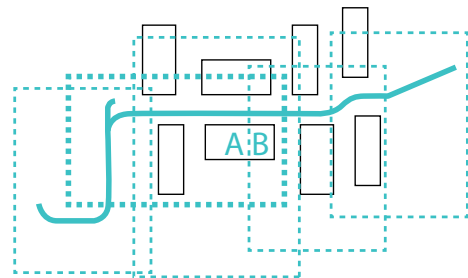
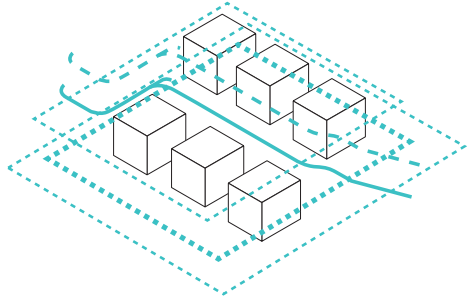
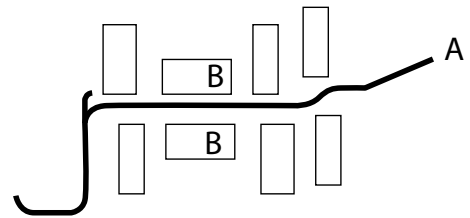
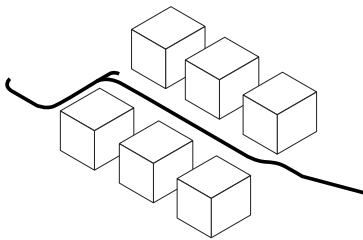
Timeline



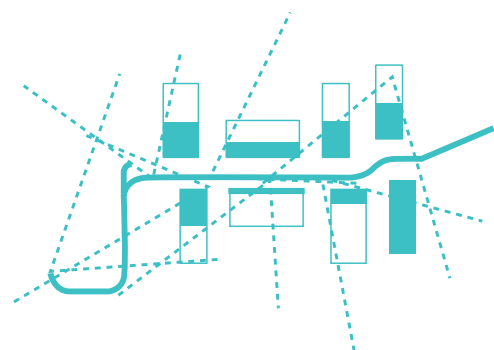
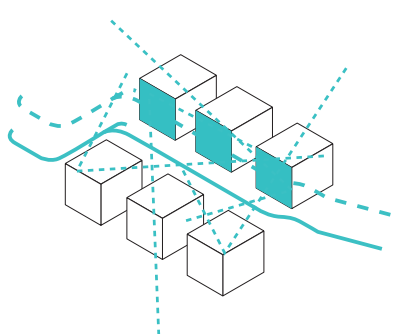
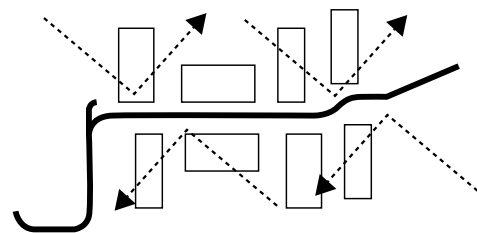
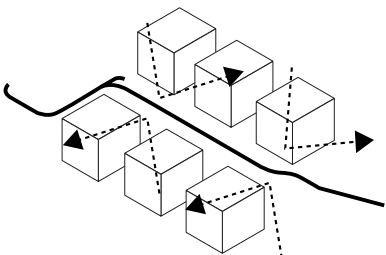
Permeabilità

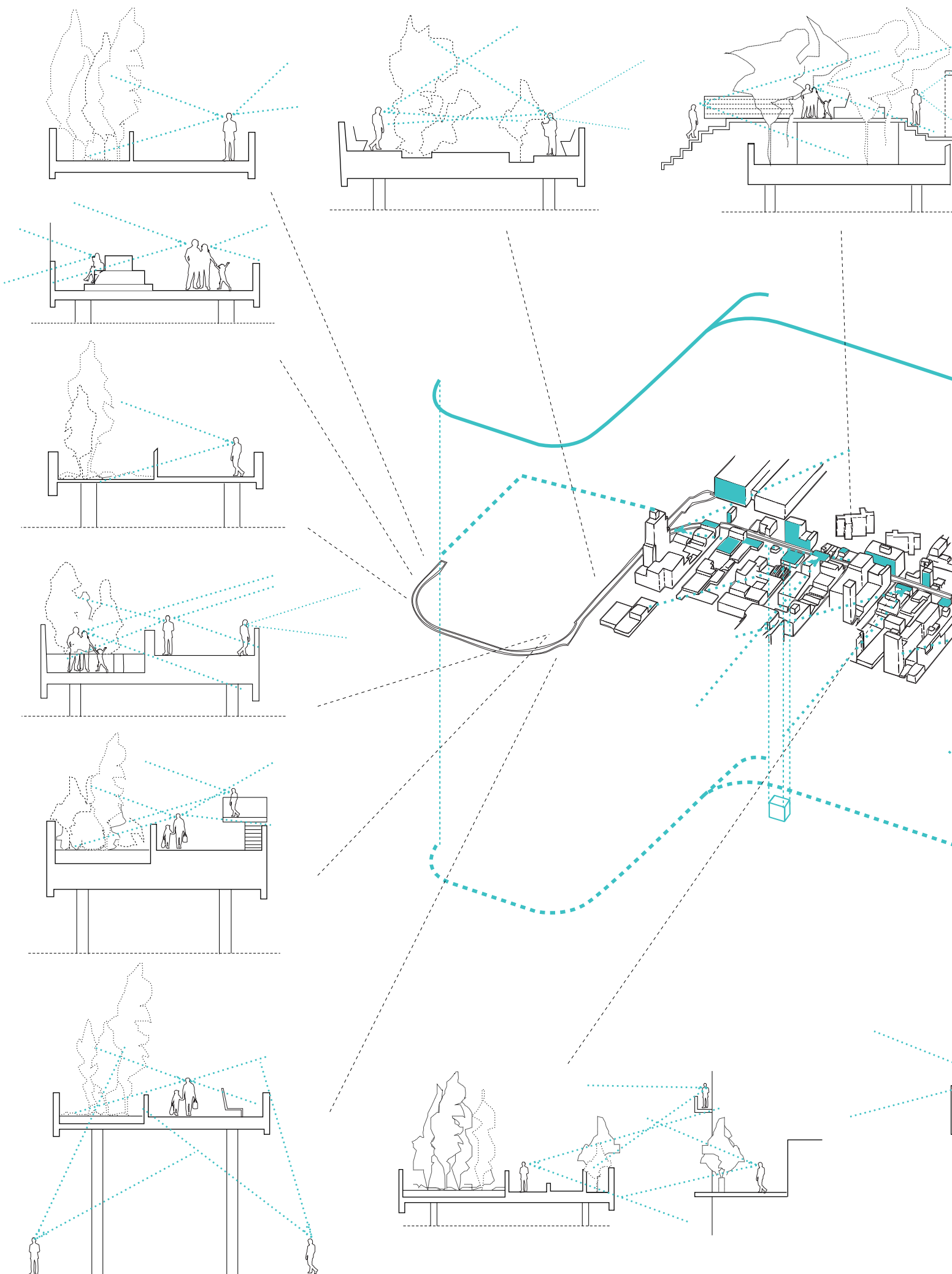


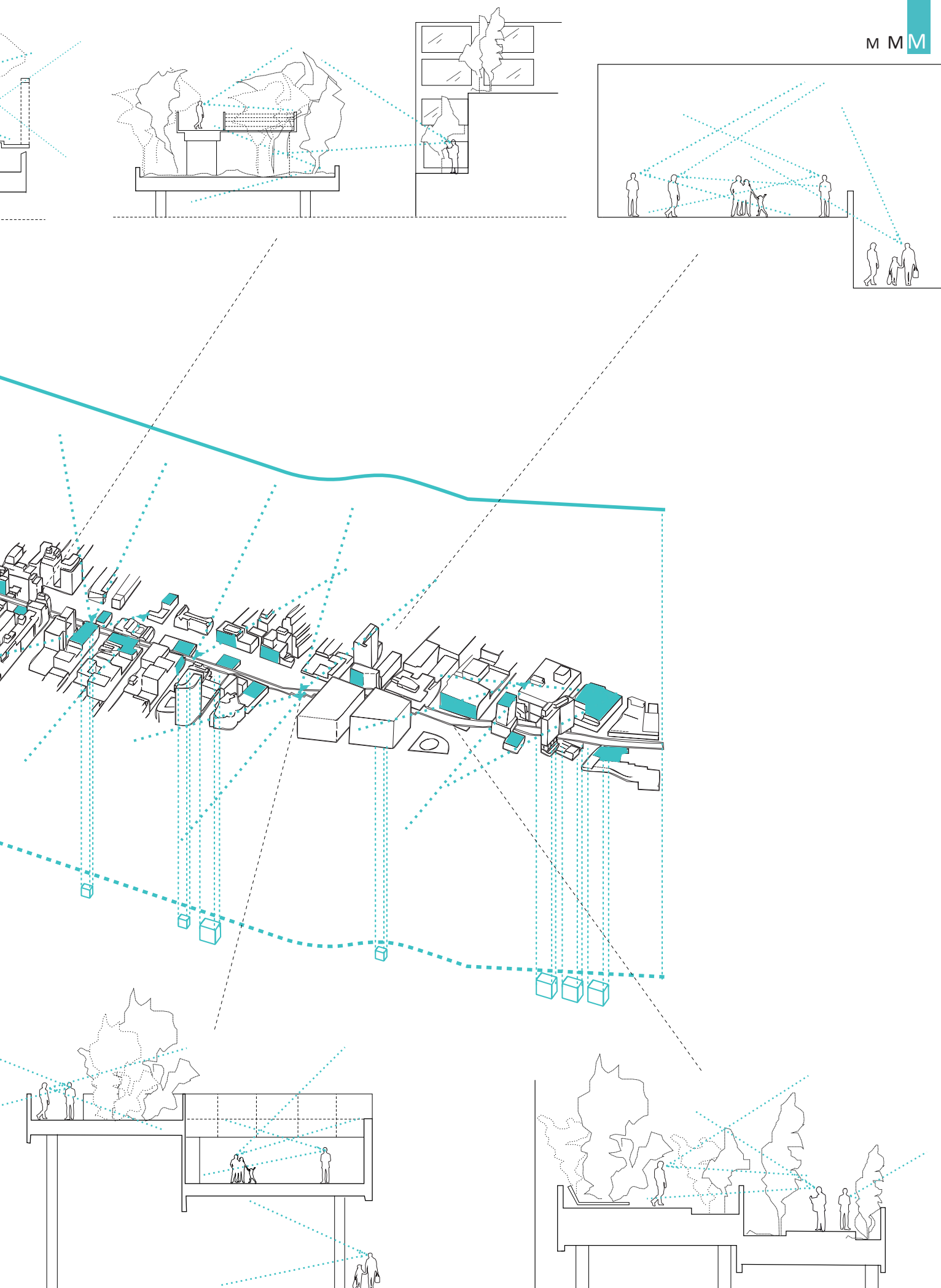
Condivisione

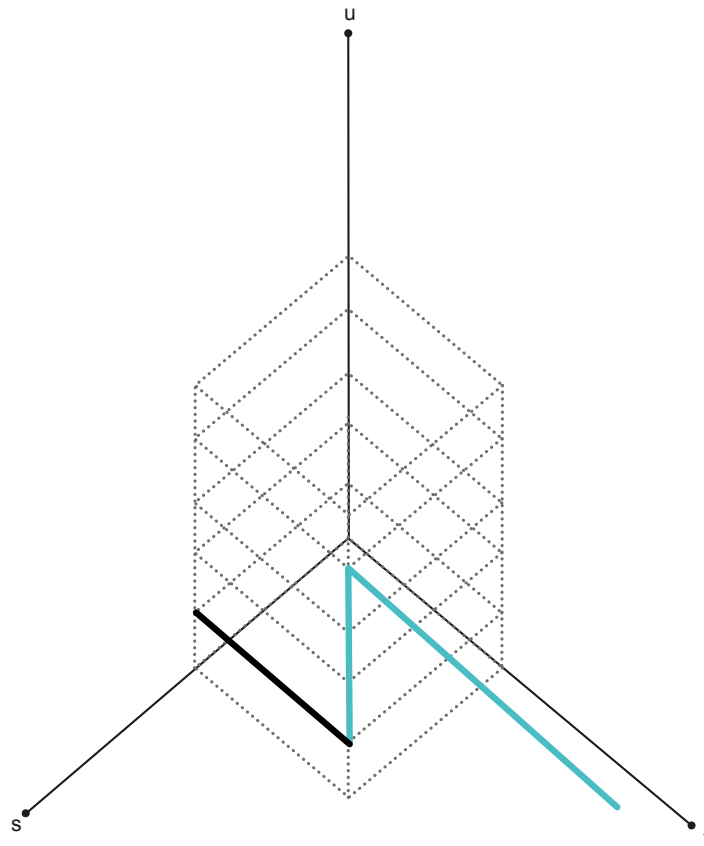


Percezione



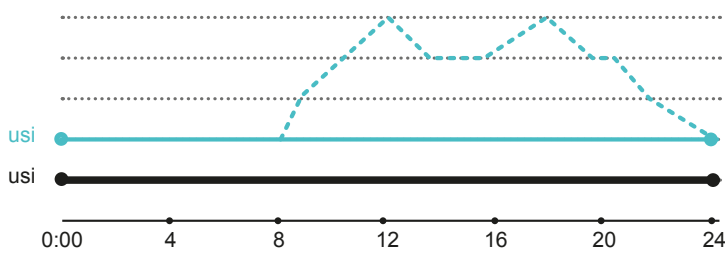






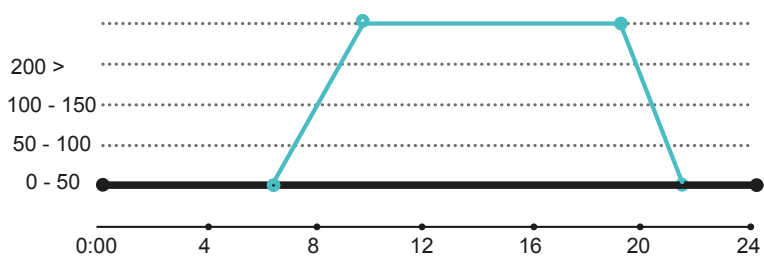
Grafici usi - persone

Formula intensità



$$\frac{U}{(\Delta s \times \Delta t)} \times S \times T$$

l' = 40
l'' = 170
l > 4,3



— stato di fatto
— progetto

Andamento degli usi medi rilevati | Andamento del numero medio delle persone

CONCLUSIONI | Intensità

Il percorso di ricerca presentato, attraverso lo studio del termine *intensità*, ha voluto indagare e costruire un nuovo strumento di lettura, narrazione e un nuovo parametro di misura dello spazio architettonico e urbano in grado di intrecciare le variabili *spazio*, *tempo* e *usi*, variabili che compongono la *complessa partitura* degli spazi urbani contemporanei ovvero il suo *ipertesto* (Corboz, 1994). Emerge infatti la necessità di rilevare la ricchezza delle diverse situazioni che la città costantemente produce e compone, situazioni diversificare e mutevoli, che non possono essere omologate su un unico piano e in un unico tempo. Davanti a questa *polifonia urbana* (Decandia, 2008) bisogna infatti poter disporre di strumenti in grado di cogliere e mettere in relazione gli eventi con le qualità degli spazi di cui la città è intessuta e composta, qualità che spesso non vengono lette ma che sembrano sfidare le usuali categorie di lettura e interpretazione.

Il metodo sperimentale applicato, partendo da queste considerazioni, fa emergere quindi un altro livello di analisi dello spazio, che ne rileva la capacità, proprio in virtù del progetto delle sue componenti, di interagire con la variabile tempo, facendo percepire un livello di non totale incontrollabilità di simili variabili da parte del progettista.

L'obiettivo è intercettare, rendere visibili, ovvero portare alla luce, il potenziale d'uso latente di uno spazio e come esso possa attualizzarsi nel tempo, esprimersi quindi in forma non del tutto preconstituita catalizzando così le forze e le energie non si vedono ma che, come un movimento sottopelle, lavorano continuamente per produrre un incessante cambiamento. Questo porta ad una continua risignificazione e trasformazione dello spazio urbano che si produce nel quotidiano e che si accompagna ad azioni di sperimentazione che con velocità e tempi differenti investono spazi di natura differente (Decandia, 2008).

L'intensità diventa la chiave di interpretazione di questo palinsesto, ovvero lo strumento *descrittivo e narrativo* attraverso il quale rilevare i molteplici fenomeni che ridefiniscono costantemente d'uso degli spazi urbani esistenti. Processi e pratiche che ne determinano la natura di organismi in continua trasformazione a partire proprio dalle loro singole componenti, i dispositivi, tasselli questi che per primi concorrono ad intercettare le domande sociali contemporanee, analizzate nei primi capitoli.

Le azioni che essi intercettano, travalicano, dilatano e contraggono ritmicamente i confini determinando spazi ibridi, interstiziali, spazi complessi, disomogenei che includono contraddizioni e compresenze. In essi si attua il cambiamento generando un amalgama o patchwork di spazi non più descritti entro margini dati o attraverso un unico linguaggio. Emergono diverse polifoniche spazialità che traducono l'estrema varietà dei modi possibili, ovvero delle correlazioni reciproche tra utente e spazio non simmetriche che generano la *striatura intensiva dello spazio* (Deleuze, Guattari, 1980).

L'intensità sembra quindi in primis poter dare «voce e ritmo a ciò che la città dice, spesso senza neppure poterlo comunicare [...] in cui ogni finestra rimanda a una storia differente (Decandia, 2008, 137,142). Riesce quindi a traguardare le facciate per «[...] afferrare le cose alla radice e riconoscere quel che scorre al di sotto» (Klee, 1956, 92).

Se la prima parte del lavoro è stata concepita con una dimensione più teorico-fondativa, la seconda, più sperimentale, ha voluto costruire, partendo proprio dai riferimenti teorici, un metodo in grado di testare l'intensità quale parametro non solo di *descrizione e narrazione* ma anche di analisi architettonica, *una lente addizionale*, attraverso la quale rivelare e rilevare e analizzare le componenti che nel disegno di uno spazio concorrono ad innescare e intercettare usi multipli nel tempo, ovvero di «[...] far guardare con altri occhi ciò che già c'è» (Branzi, 2006, 107).

Lo scopo dell'esplorazione compiuta è quello di fare un'ulteriore passo in termini di innovazione metodologica, concetto che, nel contesto attuale, è quasi intrinseco allo strumento intensità. Principalmente la capacità innovativa di questo strumento sta nel rendere possibile una maggior controllabilità di tutte le componenti del progetto contemporaneo, con l'imprescindibile valore aggiunto della creazione di senso che viene riadattato ogni volta nel tempo. Gli spazi vengono così riletti, attraverso l'intensità, come insiemi di possibilità di azione, che compaiono e scompaiono componendo una stratificazione di eventi leggibili come attraverso una filigrana. Un processo continuo ove il disegno dello spazio e le sue singole componenti, anche il minimo dispositivo, vengono riletti come «[...] generatori di esperienza, creano ambienti sensibili, che nutrono la componente relazionale e interattiva, e che superano quindi il primato di un unico sguardo e un'unicità lineare del racconto» (Decandia, 2008, 152). Infatti «[...] la giustapposizione di momenti molti dissimili tra loro [...] introduce un elemento polifonico [...] che non segue quindi una singola traccia» (Dubuffet, 1995).

Attraverso le sue variabili – *permeabilità, condivisione, percezione* – l'intensità si costruisce come lo strumento in grado di descrivere i processi di trasformazione intrinseca dello spazio urbano, sia in termini dimensionali che di capacità d'uso nel tempo. Questa proprietà si articola in tre aspetti principali: *transcalarità, trasversalità e diacronicità*. Il primo, la *transcalarità*, se all'inizio del percorso di ricerca era stato un criterio di scelta più esplorativo che necessario, si è gradualmente confermato nella sua necessità per poter documentare l'effettiva ampiezza dell'applicabilità e dell'effettività del criterio *intensità* di poter intercettare il livello sensibile della città ovvero i differenti processi che essa ingloba per scala e natura - *dalla stanza alla città*. In questo modo si è dato rilievo e confrontabilità alla costruzione fisica delle componenti di uno spazio o di un progetto in quanto generatrici di una parte fondante di valore che in precedenza non era valutata, ovvero proprio quell'interazione tra soggetto e spazio traducibile come attivazione, che la densità come parametro non è in grado di rilevare del tutto. Il progetto riletto attraverso l'intensità assume la valenza di un piattaforma relazionale evolvente nel tempo, si attualizza costantemente attraverso ulteriori «[...] passaggi interattivi di invenzione e di riconfigurazione creativa» (Decandia, 2008, 167). Intensità assume la natura di parametro rilevatore - quindi può anche prefigurare oltre che analizzare le componenti difficilmente afferrabili con gli strumenti precedenti: è possibile parlare di un carattere di proattività, oppure di un carattere proiettivo, di questo strumento. Come una conseguenza, l'intensità si dimostra anche un parametro con possibilità di applicazione a più città diverse – *trasversale* - dialogando ogni volta con le caratteristiche fisiche e culturali, ma capace di mantenere alta nella scala dei valori la loro specificità, mentre allo stesso tempo ne opera la specifica interpretazione. Questa elasticità, o *adattabilità*, è

anche un'elasticità traducibile in capacità evolutiva del parametro che proprio perché fondato sulla costante delle pratiche umane è in grado di parlare stabilmente la loro lingua, anche con l'avanzare e mutare radicale della storia – *strumento diacronico*.

Intensità è un parametro, quindi, che è stato in grado di reggere e suggerire la domanda di esplorazione più strettamente scientifica del suo potenziale: è in quella fase del suo studio che è comparso lo strumento della formula. Se è emersa chiaramente la necessità di ridefinire gli strumenti e parametri di progetto in modo che superino la variabile spazio come dato fondamentale – dello spazio come rilevatore del panorama – si è sperimentata conseguentemente la possibilità di utilizzare strumenti più vicini alla quantità per poter rilevare le intrinseche qualità.

La prima definizione numerica, comparando poi i risultati, permette di far emergere come la ricca differenziazione di usi e pratiche dei progetti presentati si basi proprio su strategie di costruzione dello spazio che non si fondano sulla sola variabile quantitativa.

La definizione della formula, associata alla matrice di analisi e ai diagrammi, ha consentito di costruire la parte più innovativa della ricerca, ricavandone dei dati scientifici, comprendendo come strumenti ad essa simili, quando associati a concetti come densità, abbiano sicuramente dimostrato una certa maneggevolezza, ma anche molti limiti nella comprensione dei processi contemporanei. L'intensità infatti traduce la componente qualitativa dello spazio, superando quindi la traduzione della sola componente quantitativa dello stesso. Si effettua così un passaggio che amplia gli strumenti dimensionali normativi ed interpretativi della città, in favore di strumenti maggiormente effettuali, anche se non ancora normati, che riescono a tradurre, leggere e rilevare anche i processi e le pratiche che concorrono all'intero di uno spazio e che si innescano, il più delle volte, anche senza un aumento di superficie e che superano la corrispondenza dell'uso prestabilito alla forma data. L'intensità diventa strumento di lettura degli effetti – un parametro – in grado di definire, dare evidenza, alle caratteristiche di un progetto nell'incentivare diversi tipi di usi, ne vuole quindi misurare gli effetti e non sono la sua caratteristica spaziale.

Il metodo, basato sui tre punti operativi appena menzionati, è stato costruito appositamente per la sperimentazione e l'applicazione del parametro *intensità*, e testato sui casi studio newyorkesi, ha potuto così offrire conferme, risposte adeguate alla grande differenziazione dei progetti selezionati, e confermare l'opportunità del considerare – nella loro scelta - i criteri di transcalarità e soprattutto diacronicità: essi condividono infatti diversi tempi costruttivi e diversi tempi di trasformazione nell'uso dello spazio.

Attraverso quell'analisi comparativa di risultati – risultati dedotti dall'applicazione della matrice di analisi, dei diagrammi e della formula di intensità - si avvicina l'intuizione antropologica a quella che potrebbe essere in futuro una consuetudine burocratica di valutazione qualitativa dei progetti, come conseguenza di una pratica analitica tesa, s'è detto, tra sforzo di numerizzazione e unificazione interpretativa.

Ma non ci si accontenta di questo: alla fine del percorso di ricerca si può, oltre che confermare le prime considerazioni rispondenti agli interrogativi di partenza della tesi, e la conferma della natura rivelatrice di questo strumento, dire che la formula genera domande, o dia la possibilità di generarne di nuove, una volta che ci si trovi davanti ad una sfida progettuale.

BIBLIOGRAFIA |

Abu-Lughod, Janet L., a c. di. *From urban village to east village: the battle for New York's Lower East Side*, Blackwell Oxford UK, Cambridge USA, 1994.

Acconci, Vito; Holl, Steven, *Storefront for art and architecture*, Werkdokumente/Kunsthhaus Bregenz, Archiv, Kunst, Architektur 17, Ostfildern/Ruit Hatje Cantz, 2000.

Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma, 2008.

Alexander, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard Univ. Press, Cambridge USA, 1964.

———, *Note sulla Sintesi della Forma*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

———, *The Timeless Way of Building*, Oxford Univ. Press, New York, 1979.

———, *The Phenomenon of Life*. In *The Nature of Order, an essay on the art of building and the nature of the universe*, Book 1, Center for Environmental Structure, Berkeley, 2002.

———, *The Luminous Ground*. In *The Nature of Order, an essay on the art of building and the nature of the universe*, Book 4, Center for Environmental Structure, Berkeley, 2004.

———, *A Vision of a Living World*. In *The Nature of Order, an essay on the art of building and the nature of the universe*, Book 3, Center for Environmental Structure, Berkeley, 2005.

American Lofts, in «Lotus International», n. 66, Electa, Milano, 1990.

Amin, Ash; Thrift, Nigel, *Città: ripensare la dimensione urbana*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Amphoux Pascal, *Polarité, Mixité, Intensité, Trois dimension conjointes de la densité urbaine*, in *Inside Density, International Colloquium on Architecture and Cities*, a c. di Hrinen H., Vanderburg D., La lettre volée, Bruxelles, pp. 19-32.

Anderson-Spivy, Alexandra; Archer, B. J., *Anderson & Archer's SoHo: the essential guide to art and life in lower Manhattan*, Simon and Schuster, New York, 1979.

Anning, Nick, *Squatting: The Real Story*, Blackrose Press, London, 1980.

Rem Stefano Boeri; Sanford Kwinter; Nadia Tazi; Hans Ulrich Obrist; Harvard Project on the City.; Arc en rêve centre d'architecture, *Mutations: on the occasion of Mutations, a cultural event on the contemporary city*, Actar, Barcelona, 2000.

Avermaete, Tom, *Another Modern: The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*, NAI, Rotterdam, 2005.

Ault, Julie, a c. di., *Alternative art, New York, 1965-1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, University of Minnesota Press, New York, Minneapolis, 2002.

Awan, Nishat; Schneider, Tatjana; Till, Jeremy, *Spatial agency: other ways of doing architecture*, Routledge, New York, 2011.

Ballon, Hilary, a c. di, *The greatest grid: the master plan of Manhattan. 1811-2011*, Columbia University Press, New York, 2012.

Ballon, Hilary; Jackson, Kenneth T, a c. di, *Robert Moses and the modern city: the transformation of New York*, W. Norton & Co, New York, 2007.

- Balmori, Diana; Margaret Morton, *Transitory gardens, uprooted lives*, Yale University Press, New Haven, 1993.
- Barnett, Jonathan, *Urban Design as Public Policy. Practical Methods for Improving Cities*, Architectural Record Books, New York, 1974.
- Baugh, Keith, *Early New York Subway Graffiti 1973-1975: Photographs from Harlem, South Bronx, Times Square & Coney Island*, Tangent, Bristol, 2011.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000.
- , *Modernità liquida*, Laterza, Roma, Bari, 2016.
- Baum, Martina; Christiaanse, Kees, a c. di, *City as Loft: Adaptive Reuse as a Resource for Sustainable Urban Development*, gta Verl, Zürich, 2012.
- Benjamin, Walter, *Stadtebilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1963.
- , *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 2007.
- Bergevoet, Tom; Van Tuijl, Maarten, *The flexible city: sustainable solutions for a Europe in transition*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 2016.
- Berghauer Pont, Meta; Haupt, Per, *Spacematrix, Space, Density and Urban Form*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 2010.
- Bianchetti, Cristina, *Il Novecento è davvero finito. Considerazioni sull'urbanistica*, Donzelli, Roma, 2011.
- Biddle, Geoffrey, *Alphabet city*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- Boeri, Stefano, *Use*, Skira, Milano, 2003.
- Botsman Rachel; Rogers Roo, *What's mine it's yours. The rise of collaborative consumption*, Harper Collins, New York, 2010.
- Branzi, Andrea, *Modernità debole e diffusa: il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano, 2006.
- Brentano, Robyn; Savitt, Mark, a c. di, *112 Workshop, 112 Greene Street: history, artists & artworks*. New York University Press, New York, 1981.
- Bridge, Gary; Watson, Sophie, a c. di, *The Blackwell City Reader*, Wiley-Blackwell, Chichester, Malden, 2010.
- Bussard, Katherine A.; Fisher, Alison; Foster-Rice, Greg; Allan, Ken D., *The City Lost & Found: Capturing New York, Chicago, and Los Angeles, 1960-1980*, Princeton University Art Museum, Princeton, 2014.
- Calvino, Italo, *Un ottimista in America: 1959-1960*, Mondadori, Milano, 2015.
- Calvino, Italo; Barengi, M., a c. di, *Saggi: 1945-1985*, Mondadori, Milano, 1995.
- Campo Baeza, Alberto, *Principia Architectonica. On Architecture*, Mairea Libros, Madrid, 2013.
- Careri, Francesco, *Walkscapes: camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Caro, Robert A., *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Vintage Books, New York, 1975.
- Castells, Manuel, *The city and the grassroots: a cross-cultural theory of urban social movements*, University of California Press, Berkeley, 1983.
- Chermayeff, Serge, *Spazio di relazione e spazio privato*, Il Saggiatore, Milano, 1868.

- Chiappe, Doménico, a c. di. *The Factory: de la Factory al mundo; fotografía y la comunidad de Warhol*, La Fábrica, Madrid, 2012.
- Clutter, McLain; Peer Nugent, John; Hyatt, Gordon, *Imaginary apparatus: New York City and its mediated representation*, Park Books, Zürich, 2015.
- Cook, Peter, e Archigram (Group), a c. di., *Archigram*. Princeton Architectural Press, New York, 1999.
- Constant, Benno Tempel, Rem Koolhaas, Pascal Gielen, Trudy Nieuwenhuis, Laura Stamps, Willemijn Stokvis, Mark Wigley, Hatje-Cantz-Verlag, Haags Gemeentemuseum, *New Babylon: To Us, Liberty*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2016.
- Cooper, Martha D.; Chalfant, Henry, *Subway Art.*, Thames and Hudson, London, 1984.
- Corboz, Andrea, *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», settembre 1985, n. 516.
- Cullen, Gordon, *Townscape*, Architectural Press, London, 1961.
- Cupers, Kenny, a c. di, *Use matters: an alternative history of architecture*, Routledge, New York, 2013.
- De Certeau, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990
- , *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma, 2010.
- Decandia, Lidia, *Polifonie urbane. Oltre i confini della visione prospettica*, Meltemi, Roma, 2008.
- Decandia, Lidia, *Towards a Polyphonic Urban Score*, in *City*, in «Territory and Architecture», n. 1, dicembre, 2014.
- DeGiovanni, Frank F., *Displacement pressures in the Lower East Side*, Community Service Society of New York, Dept. of Public Affairs, Community Service Society, 1987.
- De Landa, Manuel, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London, 2006.
- , *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Bloomsbury Academic, London, 2005.
- Densità, Infill, Assemblage*, in «Editoriale Lotus», n. 117, Milano, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968
- , *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971.
- , *Spinoza - Philosophie pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1981.
- , *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris, 1981.
- , *L'isola deserta e altri scritti: testi e interviste 1953-1974*, Einaudi, Torino, 2007.
- , *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli, 2007.
- , *Cinema*, Mimesis, Milano, 2010.
- , *Cosa può un corpo?: lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona, 2013.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980.
- , *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvechchi, Roma, 2003.
- Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines*, Louvre: Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.
- , *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano, 2015.

- Design Trust for Public Space, *Under the Elevated: Reclaiming Space, Connecting Communities*, New York, 2015.
- Diller Scofidio + Renfro, *The High Line: foreseen, unforeseen*, Phaidon, London, New York, 2015.
- Di Biagi, Paola, *I classici dell'urbanistica moderna: Alexander, Astengo, Benevolo, Bernoulli, Cullen, De Carlo, Geddes, Giovannoni, Howard, Le Corbusier, Lynch, Mumford, Poëte, Samonà, Sitte, Donzelli*, Roma, 2009.
- Diserens, Corinne, *Gordon Matta-Clark.*, Phaidon, New York, 2006.
- Dubuffet, J. *Prospectus ed tour écrits suivants*, Paris, Gullimard, 1995.
- Eaton, Ruth, *Ideal cities: utopianism and the (un)built environment*, Thames & Hudson, New York, 2002.
- Fensterstock, Ann, *Art on the block: tracking the New York art world from Soho to the Bowery, Bushwick and beyond*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.
- Field, Marcus; Irving, Mark, *Lofts*, Laurence King, London, 1999.
- Fiore, Jessamyn; Sørensen, Louise, *112 Greene Street: the early years (1970-1974)*, Radius Books, New York, 2012.
- Fischer, Claude S., *The Urban Experience*, Harcourt, New York, 1976.
- Fitch, Robert, *The Assassination of New York*, Verso, New York, 1993
- Forty, Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, New York, 2004.
- Foucault, Michel; *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1994.
— — —; *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano, 2011.
- Fouchier Vincent, *L'intensification urbaine*, in «Etudes foncières», n. 145, pp. 35-36.
- Fox, Tom; Koepfel, Ian; Kellam, Susan, *Struggle for space: the greening of New York City, 1970-1984*, Neighborhood Open Space Coalition, New York, 1985.
- Freeman, Lance; Braconi, Frank, *Gentrification and Displacement New York City in the 1990s*, in «Journal of the American Planning Association», 31 marzo 2004, pp. 39–52.
- Frisby, David, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, MIT Press, Cambridge USA, 1988.
— — —, *Frammenti di modernità: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Gans, Herbert J., *The urban villagers: group and class in the life of Italian-Americans*, Free Press, New York, 1962.
- Gardiner, Michael, *Critiques of Everyday Life*, London; Routledge, 2000.
- Gausa, Manuel, *Open: espacio, tiempo, información: arquitectura, vivienda y ciudad contemporánea: teoría e historia de un cambio*, Actar, Barcelona, 2010.
- Gausa, Manuel, Guallart Vincente, Muller Will, Soriano Federico, Porrás Fernando, José Morales, *The Metapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age*, Actar, Barcelona, 2003.
- Gehl, Jan, *Livet mellem husene: udeaktiviteter og udemiljøer*. Arkitektens Forlag, Copenhagen, 1980.
— — —, *Vita in città: spazio urbano e relazioni sociali*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 1991.

- , *New City Life*, Danish Architectural Press, 2006.
- , *How to Study Public Life*, Island Press, Washington, 2013.
- Godari, Paolo, *Deleuze*, Carocci, Roma, 2009.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York, 1959.
- , *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behaviour*, Aldine, Chicago, 1967.
- , *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969.
- , *Strategic Interaction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1969.
- , *Relations in public*, Basic Books, New York, 1971.
- , *Relazioni in pubblico*, Bompiani, Milano, 1981.
- , *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- , *L'interazione strategica*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- Gottlieb, Martin, *Space Invaders: Land Grab on the Lower East Side*, in «Village Voice», 14 dicembre 1982, pp. 10-50.
- Grima, Joseph; Bagnato, Andrea; Shafir, Tamar; Aima, Rahel; Antonas, Aristide; Brainard, Gabrielle; Caviar, Space, a c. di, *SQM - the Quantified Home*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2014.
- Hannerz, Ulf, *Esplorare la città: antropologia della vita urbana*, Il Mulino, Bologna, 2000.
- , *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York, 1980.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, London, 1990.
- , *La Crisi della Modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993.
- Heidegger Martin, *Sein und Zeit. Erste Hälfte*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», vol. VIII, 1927
- , *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 1970.
- , *Basic Writings*, a cura di D.F. Krell, Routledge, London, 1993.
- , *Costruire, Abitare, Pensare in Heidegger, Saggi e Discorsi*, a cura di Vattimo, Mursia, Milano, 2016
- Hermes, Will, *Love goes to buildings on fire: five years in New York that changed music forever*, Faber and Faber, New York, 2011.
- Hertzberger, Herman; *Lessons for Students in Architecture*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 1991.
- , *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- Heynen, Hilde; Vanderburgh, David, *Inside Density*, NeTHCA, Brussels, 2003.
- Hirt, Sonia; Zahm, Diane, *The urban wisdom of Jane Jacobs*, Routledge, New York, 2012.
- Hughes, Jonathan; Sadler, Simon, *Non-Plan: Essays on Freedom Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Architectural Press, Oxford, 2007.
- Inti, Isabella; Cantaluppi, Giulia; Persichino, Matteo, *Temporioso: manuale per il riuso temporaneo di spazi in abbandono, in Italia*, Altreconomia, Milano, 2015.
- Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961.

- , *Vita e morte delle grandi città: saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino, 2012.
- Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N Abrams, New York, 1965.
- Kardon, Janet, Sandler Irving, *The East Village scene: October 12-December 2, 1984*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1984.
- Kayden, Jerold S., *Privately owned public space: the New York City experience*, John Wiley, New York, 2000.
- Kaye, Nick, *Site-specific art: performance, place, and documentation*, Routledge, London, New York, 2000.
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, Monacelli Press, New York, 1978.
- , *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano, 2001.
- Koolhaas, Rem; Boeri, Stefano; Kwnter, Sanford; Tazi, Nadia; Obrist, Hans Ulrich. *Mutations: on the occasion of Mutations, a cultural event on the contemporary city*, Actar, Barcelona, 2000.
- Koolhaas, Rem., *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2013.
- Kostelanetz, Richard, *Soho: the rise and fall of an artists' colony*, Routledge, New York, 2003.
- La Cecla, Franco, *Perdersi: l'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma, 2000.
- La Pietra, Ugo, *Abitare la città: ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1960 al 2000*, Allemandi, Torino, 2011.
- Latini, Antonio P., *Battery Park City, New York: principi e tecniche di «urban design» attraverso la storia di un modello*, Officina, Roma, 2001.
- Lawson, Ronald; Naison, Mark, *The Tenant movement in New York City, 1904-1984*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J, 1986.
- Le Corbusier, *Grille CIAM d'urbanisme. Mise en application de la charte d'Athènes*, in «L'Architecture d'aujourd'hui» Collection de L'ASCORAL, Boulogne-sur-Seine, 1948.
- Lee, Pamela M., *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, The MIT Press, Cambridge USA, 2001.
- Lefavre, Liane; Van Eyck, Aldo; Tzonis, Alexander, *Aldo van Eyck, humanist rebel: in betweening in a post-war world*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 1999.
- Lefavre, Liane; Fuchs, Rudi; Van Eyck, Aldo, *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 2002.
- Lefebvre, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, L'Arche, Paris, 1958
- , *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.
- , *La rivolution urbaine*, in «Espaces Temps», n.49, 1992, pp. 181–187.
- , *Writings on Cities*, Blackwell Publishers, Cambridge USA, 1996.
- LeGates, Richard T.; Stout, Frederic, *The city reader*, Routledge, New York, 2011.
- Lehnerer, Alex., *Grand urban rules*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 2009.
- Lepetit, Bernard; Denise Pumain, *Temporalités urbaines*, Anthropos, Paris, 1993.
- , *Frame and Generic Space*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 2006.
- Levitas, Mitchel ; Charles Harbutt ; Lee Jones, *America in crisis*, Rinehart and Winston, New York, 1969.

- Ligtelijn, Vincent, *Aldo van Eyck, Works*, Birkhäuser Verlag, Basel, Boston, 1999.
- Lorentzen, Anne Karin Topsø; Larsen, Lise, *Spatial dynamics in the experience economy*, Routledge, London, 2015.
- Lynch, Kevin, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, 1960.
- , *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia, 1964.
- , *Good city form*, The MIT Press, Cambridge USA, 1981.
- , *Progettare la città: la qualità della forma urbana*, Etas, Milano, 1990.
- Living Big in a Loft in «LIFE»*, 27 marzo 1970, pp. 61-65.
- Mandich, Giuliana, *Spazio tempo: prospettive sociologiche*, Franco Angeli, Milano, 1996.
- Margolin, Victor, *The politics of the artificial: essays on design and design studies*, University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- Marini, Sara, *Nuove terre: architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata, 2010.
- , *Architettura parassita: strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata, 2015.
- McCabe, David; Dalton, David., *A year in the life of Andy Warhol*, Phaidon, New York 2003.
- Mikoleit, Anne; Pürckhauer, Moritz., *Urban code: 100 lessons for understanding the city*, The MIT Press, Cambridge USA, 2011.
- Millstein, Gilbert, *Portrait of the Loft Generation*; in «The New York Times», 7 gennaio 1962, pp.24-34.
- Mollenkopf, John H.; Castells, Manuel, *Dual city: restructuring New York*, Russell Sage Foundation, New York, 1991.
- Monardo, Bruno, *La città liquida*, Maggioli, Rimini, 2010.
- Mumford, Eric, *CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, 2000.
- Mumford, Lewis, *Passeggiando per New York: scritti sull'architettura della città*, Donzelli, Roma, 2000.
- Munari, Bruno, *Da cosa nasce cosa: appunti per una metodologia progettuale*, Laterza, Roma, 1999.
- MVRDV, *Farmax. Excursions on Density*, NAI010 Publishers, Rotterdam, 1998.
- Naar, Jon; Mailer, Norman, *The faith of graffiti*, Dey Street Books, New York, 2009.
- Newman, Oscar, *Ciam '59 in Otterlo*, Krämer, Struttgart, 1961.
- O'Doherty, Brian, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, Lapis Press, Santa Monica, 1986.
- Oldenburg, Claes, *Bottle of Note*, Rizzoli, New York, 1967.
- Olmo, Carlo; Lepetit, Bernard, *La città e le sue storie*, Einaudi, Torino, 1995.
- Oswalt, Philipp; Overmeyer, Klaus, Misselwitz, Philipp, *Urban Catalyst: The Power of Temporary Use*, DOM publishers, Berlin, 2013.
- Pagliardini, Alex, Rocco Ronchi, *Attualità di Lacan*, Textus, L'Aquila, 2014.
- Pasquali, Michela, *I giardini di Manhattan: storie di guerrilla gardens*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Patterson, Clayton, *Resistance: A Radical Political and Social History of the Lower East Side*, Seven Stories Press, New York, 2007.

- Plunz, Richard, *A History of Housing in New York City: Dwelling Type and Social Change in the American Metropolis*, Columbia Univ. Press, New York, 1990.
- Porqueddu, Elena, *Intensity without Density*, in «Journal of Urban Design», n.2, 15 marzo 2015, pp. 92- 169.
- Raymond, William, *Keywords. A vocabulary of culture and society*, Oxford University Press, New York, 1976.
- Reale, Luca, *Densità, città, residenza*, Gangemi, Roma, 1998.
- Rieniets, Tim; Sigler, Jennifer; Christiaanse, Kees, *Open city: designing coexistence*, SUN, Amsterdam, 2009.
- Risselada, Max; van den Heuvel, Dirk, *Team 10: 1953-81, in search of a utopia of the present*, NAI101 Publishers, Rotterdam, 2005.
- Roberts, Sam, *America's mayor: John V. Lindsay and the reinvention of New York*, Columbia University Press, New York, 2010.
- Rosati, Lauren; Staniszewski, Mary Anne, *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*, The MIT Press, Cambridge USA, 2012.
- Rowe, Peter G.; Ye Kan, Har, *Urban intensities: contemporary housing types and territories*, Birkhäuser, Basel, Boston, 2014.
- Sadler, Simon, *Archigram: architecture without architecture*, The MIT Press, Cambridge USA, 2005.
- Salat, Serge; Labbé Françoise; Nowacki, Caroline; Walker, Gila, *Cities and Forms: On Sustainable Urbanism*, CSTB Urban Morphology Laboratory, Paris, 2011.
- Sassen, Saskia, *The Global City*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
- Schmelzkopf, Karen, *Urban Community Gardens as Contested Space*, in «Geographical Review», n. 3, luglio 1995, p.364.
- Schneider, Tatjana; Till, Jeremy, *Flexible housing*, Architectural Press, Boston, 2007.
- Sennett, Richard, *The Open City*, novembre 2006, in www.richardsennett.com, consultato il 10 maggio 2015.
- Serres, Michel, *Le origini della geometria*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- Sheringham, Michael, *Parisian fields*, Reaktion Books, London, 1996.
- Shore, Stephen; Warhol, Andy; Tillman, Lynne, *Factory: Andy Warhol*, Phaidon, New York, 2016.
- Simmel, Georg, *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Berlin, 1908.
- , *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1989.
- , *Le metropoli e la vita dello spazio*, Armando, Roma, 1998.
- Simondon, Gilbert, *L'individu et sa genèse psycho-biologique*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1964.
- Simpson, Charles R., *SoHo, the artist in the city*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Smithson, Alison; Smithson, Peter, *An urban project*, in «Architects' Year Book», n.5, 1953.
- , *Team X Meeting*, Rizzoli, New York, 1991.
- , *The charged void architecture*, Monacelli Press, New York, 2001.

- Solomon, Alan, *New York: The New Art Scene*, Hort, Rinehart, Winston, New York, 1967.
- Soja, Edward W., *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*, Verso, New York, 1989.
- Sorkin, Michael, *Pensieri sulla Densità*, in «Lotus International», n. 117, 2003.
- , *Twenty minutes in Manhattan*, North Point Press, New York, 2013.
- Spreiregen, Paul, *Urban Design: the architecture of towns and cities*, McGraw-Hill, New York, 1965.
- Starecheski, Amy, *Ours to lose: when squatters became homeowners in New York City*, The University of Chicago Press, Chicago, 2016.
- Strauven, Francis, *Aldo van Eyck. Relativiteit en verbeelding*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994
- Sternfeld, Joel; Gopnik, Adam; Stilgoe, John, *Walking the High Line*, Steidl, Göttingen, 2012.
- Stern, Robert A. M.; Gilmartin, Gregory; Mellins, Thomas; Fishman, David, *New York 1930: Architecture and Urbanism between the Two World Wars*, Monacelli Press, New York, 1997.
- Stern, Robert A.M; Mellins, Thomas; Fishman, David, *New York 1960: Architecture and Urbanism between the Second World War and the Bicentennial*, Monacelli Press, New York, 1997.
- Stern, Robert A. M.; Fishman, David; Tilove Jacob, *New York 2000: architecture and urbanism between the Bicentennial and the Millennium*, Monacelli Press, New York, 2006.
- Stewart, Jack; Stewart, Regina, *Graffiti kings: New York City mass transit art of the 1970s*, Melcher Media/Abrams, New York, 2009.
- Tannenbaum, Allan, *New York in the 70s: SoHo blues, a personal photographic diary*, Overlook Duckworth, New York, 2011.
- Tonkiss, Fran., *Cities by Design: The Social Life of Urban Form*, Polity Press, Cambridge USA, 2013.
- Trager, Philip, *New York in the 1970s*, Steidl, Göttingen, 2015.
- Tschumi, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, St. Martin's Press, London, New York, 1981.
- , *Questions of Space: Lectures on Architecture*, Architectural Association Publications, London, 1990.
- Vidler, Anthony, *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*, The MIT Press, Cambridge USA, 2000.
- , *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, post media books, Milano, 2009
- Viganò, Paola, *I territori dell'urbanistica: il progetto come produttore di conoscenza*, Officina, Roma, 2010.
- , *La città elementare*, Skira, Milano, 1999.
- Vitta, Maurizio, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino, 2008.
- Ward Thompson, Catharine; Travlou, Penny, *Open Space: People Space*, Taylor and Francis, London, 2007.
- Watson, Steven, *Factory made: Warhol and the sixties*, Pantheon Books, New York, 2003.
- Weber, Max, *Die Stradt. Wirtschaft-und-Gesellschaft*. Mohr-siebeck., Tübingen, 1922.
- , *Economia e società*, Donzelli, Roma, 2003.

Weinberg, Bill, *Tompkins Square Park: A Legacy of Rebellion and other works*, Autumn Leaves Press, Ithaca, 2008.

Whyte, William Hollingsworth, *The Social Life of Small Urban Spaces*, Project for Public Spaces, New York, 1980.

———, *The Essential William H. Whyte*, Fordham Univ. Press, New York, 2000.

Woods, Shadrach, *The man in the street: a polemic on urbanism*, Penguin Books, Baltimore, 1975.

Zukin, Sharon, *Loft living: culture and capital in urban change*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1989.

———, *Naked City the Death and Life of Authentic Urban Places*, Oxford, New York, 2010.

———, *L'altra New York: alla ricerca della metropoli autentica*, Il Mulino, Bologna, 2013.

INTENCITY

Sedi della ricerca bibliografica:

Columbia University:

Avery Library
Lehman Library

Public Library:

S. A. Schwarzman Building – Bryant Park
Mid- Manhattan Library – Fifth Avenue

Enti e studi

NYC

Department of City Planning
Department of Transportation

PPS

Project for Public Space

Design trust for Public Space

Columbia University - GSAPP

PhD in Architecture – Columbia University
The Center for Spatial Research

MoMa Archive

MORUS

Museum of Reclaimed Urban Space

Museum of the City of New York

The Skyscraper Museum

Van Alen Institute

Storefront for Art and Architecture

Brooklyn Grange

Rooftop Farm in NY – sede a Brooklyn e Queens

Harlem Grounge

Urban Farm

Hunter East Harlem Gallery

CUNY – The University of NY
Affordable Housing in NY – Exhibition

INTERVISTE

Kenneth Frampton

Columbia University

Marzo 2016

INTENSITY

Partendo dall'intervista con Alberto Campo Baesa pubblicata su PRINCIPIA ARCHITETTONICA - Research Paper Columbia University Press - l'incontro si è incentrato sul concetto e significato di Intensità.

Un concetto che per Frampton incarna le qualità che qualsiasi architettura dovrebbe avere:

“Intensity” as an indispensable quality for all architecture worthy of the name”.

Al termine INTENSITY associa il valore intrinseco nella costruzione dello spazio, ovvero la capacità di un architetto di generare tale valore nella progettazione, costruzione e successione spaziale degli ambienti, dalla varietà di usi che si possono includere all'interno dello stesso spazio e dal percorso, dalla successione di viste, che lo stesso spazio può generare CERCA SINONIMO. Studio ripreso anche nella pubblicazione *A Genealogy of Modern Architecture: Comparative Critical Analysis of Built Form*, Lars Müller Publishers, Zurigo (2015)

Parole chiave: intensità, valore dell'architettura

Sharon Zukin

Brooklyn Bridge College

Ottobre 2016

Prendendo spunto dai suoi libri *Loft Living e Naked City* l'intervista ha affrontato una panoramica sui processi e le pratiche che oggi riscrivono la città e in particolare New York.

L'incontro ha offerto una ricca riflessione sui meccanismi che possono essere ricondotti ai due momenti di crisi recenti – agli anni '70 e il 2008 - vissuti dalla città esaminando il parallelismo tra processi e pratiche innescate e come queste hanno inciso sullo spazio fisico della città.

L'incontro ha quindi permesso un approfondimento sul concetto di intensità come condensatore delle pratiche che sovvertono l'uso degli spazi della città.

Parole chiave: intensità, pratiche

Alessandra Galletti

Project for Public Space

Vice President – PPS dal 2007

Fred Kent – (intervista in programma)

Intervista incentrata sulla ricerca di PPS, dalla fondazione nel 1975 al metodo utilizzato oggi per il progetto attuale degli spazi pubblici a NY.

Dai principi fondativi di William Whyte alle strategie di placemaking adottate nei progetti realizzati. Focus sui principali interventi sulla città:

Bryant Park (1981) – Rockefeller Center (1975-1990) – Time Square (2006-2007) - New York City Streets Renaissance (2005-oggi)

Parole chiave: Intensità – Piattaforma

Quilian Riano

Design trust for Public Space

Fondatore di #whOWNSpace

Fondatore di DSGN AGNC

Incontro con alla Parsons University in merito al progetto:

UNDER THE ELEVATED

El-Space: Creating dynamic places under the elevated

Incontro incentrato sulle strategie di progetto per il recupero degli spazi esistenti ma non utilizzati.

“New York City has run out of space. Maybe not!”

Il progetto UNDER THE ELEVATED punta a riutilizzare i milioni di mq di spazi esistenti ma sottoutilizzati – spazi localizzati sotto i ponti, i cavalcavia e le sopraelevate delle autostrade, metropolitane e ferrovie - una cifra che equivale a quattro volte le dimensioni di Central Park – spazi individuati negli oltre 700 miglia di infrastrutture elevate che attraversano i cinque distretti. Un progetto che nasce dalla collaborazione con il NYC Department of Transportation (NYC DOT) per recuperare e trasformare tali aree inutilizzate in spazi pubblici.

Parole chiave: Intensità – indicatore di riuso spazi esistenti

Bill Di Paola

Direttore del MORUS- Museum of Reclaimed Urban Space

Bill Weinberg

Giornalista e attivista

Approfondimento sulla storia del quartiere negli anni '70: lo scenario della crisi alla nascita delle pratiche spontanee di riapprodiamento dello spazio urbano: community garden e squatter movement. Analisi delle strategie e dei dispositivi impiegati per la ripartizione dello spazio urbano: interno ed esterno.

Intervista a Bill Weinberg – Giornalista. L'incontro si è svolto tra le vie di East Village dove Bill Weinberg è stato attivista e uno dei primi squatter che qui si stabilirono negli anni '70. Tuttora residente nell'East Village egli ha seguito e raccontato la storia e l'evoluzione di questo quartiere.

Parole chiave: Intensità – indicatore della trasformazione o intensificazione d'uso di uno spazio

Peter L. Laurence

Direttore e Professore associato di Architettura, Storia e Progetto alla Clemson University.

Conferenza - *Becoming Jane Jacobs*

Al The Skyscraper Museum – presente anche la direttrice Carol Willis

L'incontro si è incentrato sulla vita e sulle esperienze che hanno portato l'autrice a costruire la sua visione della città, visione riportata in *Vita e Morte della grandi Città* (1961). “Jane Jacobs taught the world to perceive the city with new eyes, but she first had to teach herself to see”.

Parole chiave: Intensità – trascrizione della vivacità urbana

Brooklyn Grange

Rooftop farm in NY – sedi a Brooklyn, Queens

Visita alle due sedi di Brooklyn – Navy Hard e nel Queens – Long Island City

Progetto nato nel 2010 per riutilizzare e impiegare le superfici piane dei tetti dei fabbricati industriali dismessi, trasformandoli in urban farms.

La sede di Navy Hard, con i suoi 65.000 mq, è la più grande roof farm del mondo e la sua produzione viene rivenduta anche nei mercati locali.

Harlem Grounge

Urban Farm

Fondata nel 2011, Harlem Grown è un'organizzazione indipendente, senza scopo di lucro. Obiettivo: in accordo con il NYC Department of City Planning - che concede la gestione dei lotti di Harlem lasciati liberi - procede al riuso di questi tasselli, trasformandoli in aziende agricole urbane per aumentare l'accesso e la conoscenza del bene comune.

Parole chiave: Intensità – indicatore della trasformazione d'uso di uno spazio esistente

Styra Avins

Intervista nel Greenwich Village

Laureata in Scienze sociali alla City College di New York e Violoncellista diplomata alla Juilliard School con Master alla Manhattan School of Music.

Autrice del libro Johannes Brahms, Life and Letters 1997, Oxford University Press, New York

L'incontro occasionale per le vie di Greenwich si è trasformato in un racconto sulla NY degli anni '60 E '70. Styra prese direttamente parte alle battaglie di Jane Jacobs per salvare Soho e il Greenwich Village. Un racconto autobiografico sull'atmosfera di cambiamento e rivolta di quegli anni. (intervista nella sua abitazione Federal House del 1820, in Houston Street)

APPARATI | Calcoli Intensità

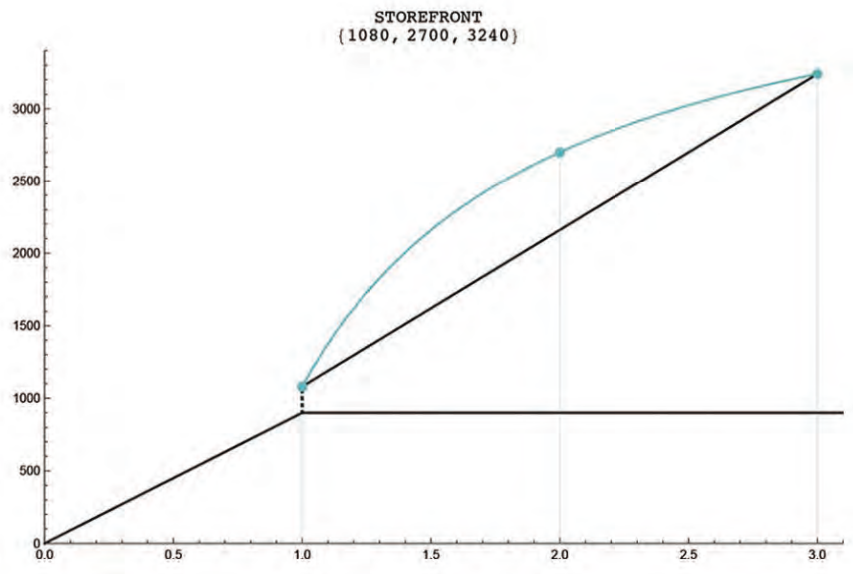
PROGETTI

STOREFRONT	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUP PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	90	10	1	3	1	1	90	12
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	900							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	3240							
INTENSITA' INCREMENTO	3,6							
STUDIO SMITH	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUP PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	650	10	1	4	1	1	700	12
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	6500							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	33600							
INTENSITA' INCREMENTO	5,17							
LOFT - ARTISTI TENDA	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUP PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	80	14	1	2	1	1	80	16
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	1120							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	2560							
INTENSITA' INCREMENTO	2,29							
LOFT SOPPALCO	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUP. PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	90	14	1	3	1	1	100	14
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	1260							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	4200							
INTENSITA' INCREMENTO	3,33							
AIRBNB SOPPALCO	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	14	14	1	3	1	1	18	16
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	196							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	864							
INTENSITA' INCREMENTO	4,4							
AIRBNB TENDA	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	14	14	1	2	1	1	14	18
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	196							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	504							
INTENSITA' INCREMENTO	2,6							
WALK	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	400	24	1	3	1	1	400	24
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	9600							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	28800							
INTENSITA' INCREMENTO	3,00							
SPACIOUS	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	300	8	1	2	1	1	300	12
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	2400							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	7200							
INTENSITA' INCREMENTO	3,00							
PS1	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	11000	18	1	3	1	1	11600	18
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	198000							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	626400							
INTENSITA' INCREMENTO	3,16							
ROOFTOP FARM	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	10032	24	0,5	3	1	1	10032	18
formula INTENSITA' PRE (USI/((Δs * Δt))*S*T	120384							
formula INTENSITA' POST (USI/((Δs * Δt))*S*T	541728							
INTENSITA' INCREMENTO	4,50							

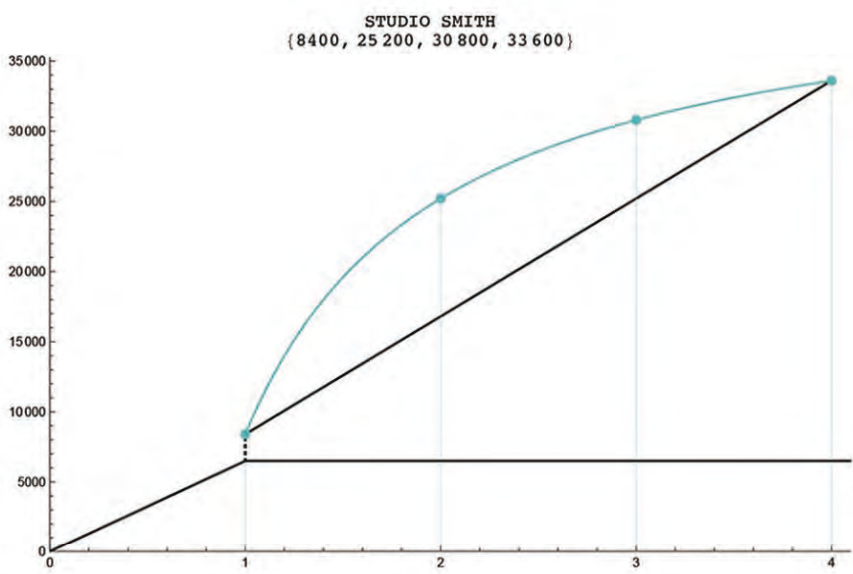
ROOFTOP FARM	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	10032	24	0,5	3	1	1	10032	18
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	120384							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	541728							
INTENSITA' INCREMENTO	4,50							
PEER 15	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	600	14	1	2	1	1	600	18
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	8400							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	21600							
INTENSITA' INCREMENTO	3							
PEER 57	SUPERFICIE mq	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	4000	10	1	2	1	1	4500	14
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	40000							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	126000							
INTENSITA' INCREMENTO	3,15							
INDUSTRY CITY	SUPERFICIE MQ	TEMPO h	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	603870	12	1	3	1	1	603870	16
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	7246440							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	28985760							
INTENSITA' INCREMENTO	4,0							
HIGH LINE	SUPERFICIE HA	TEMPO DAY	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUP. PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	2,8	14	1	4	1	1	2,8	16
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	39							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	179							
INTENSITA' INCREMENTO	5							
BROOKLYN BRIGDE PARK	SUPERFICIE HA	TEMPO DAY	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	34	14	1	4	1	1	34	18
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	476							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	2448							
INTENSITA' INCREMENTO	5							
EAST RIVER + HUDSON PARK 23 + 220 HA	SUPERFICIE Ha	TEMPO Day	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	243	1	0,5	3	1	1	243	1
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	121,5							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	729							
INTENSITA' INCREMENTO	6							
SKATE PARK	SUPERFICIE MQ	TEMPO DAY	USI PRE	USI POST	Δs	Δt	SUPERFICIE PROGETTO	TEMPO PROGETTO
	2500	1	0,5	2	1	1	2500	1
formula INTENSITA' PRE (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	1250							
formula INTENSITA' POST (USI/(\Delta s*\Delta t))*S*T	5000							
INTENSITA' INCREMENTO	4							

Normalizzazione Formula

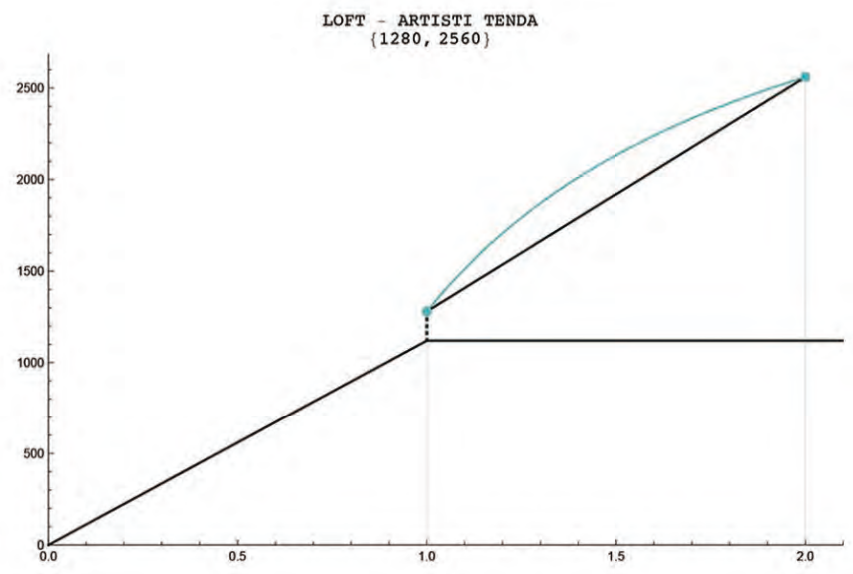
$$\frac{U_0}{\Delta S \Delta T} S_0 T_0 + \frac{N-1}{N} \frac{M}{\Delta S \Delta T} S T$$



Storefront

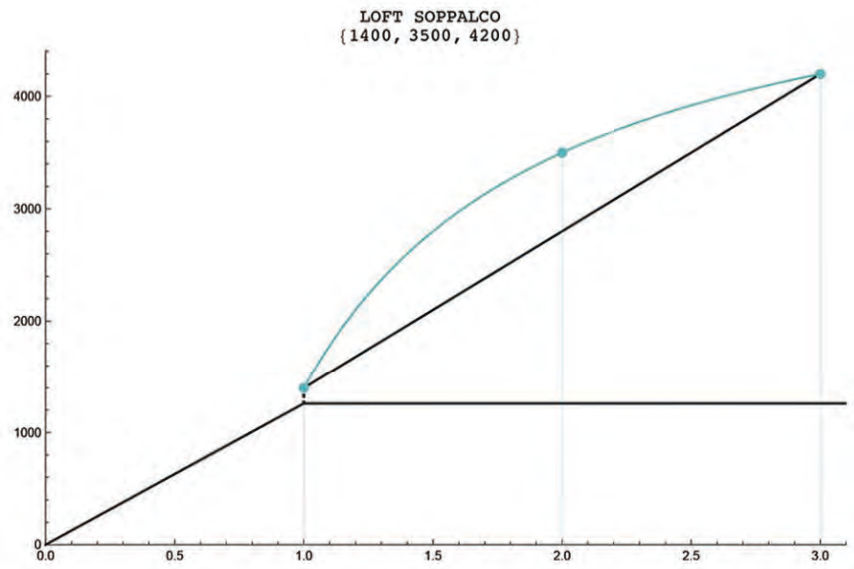


Studio Smith

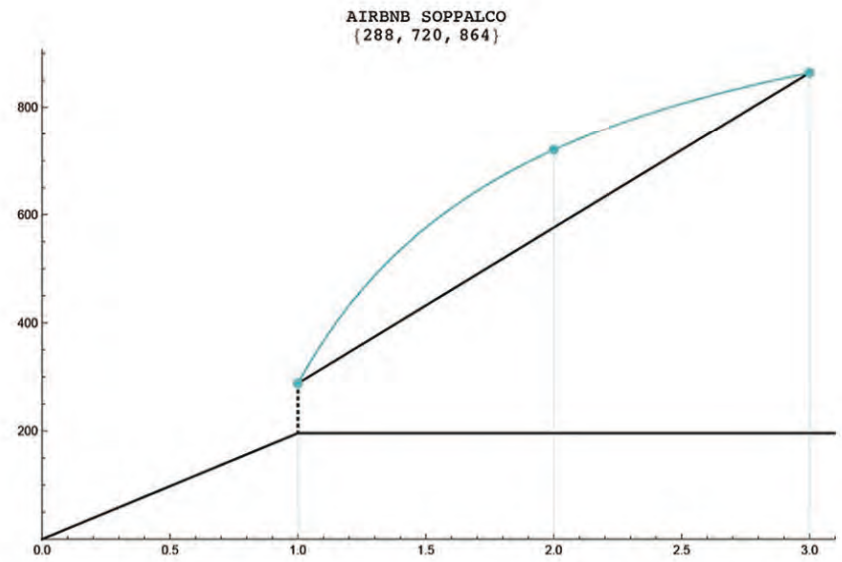


Loft Artisti - caso 1

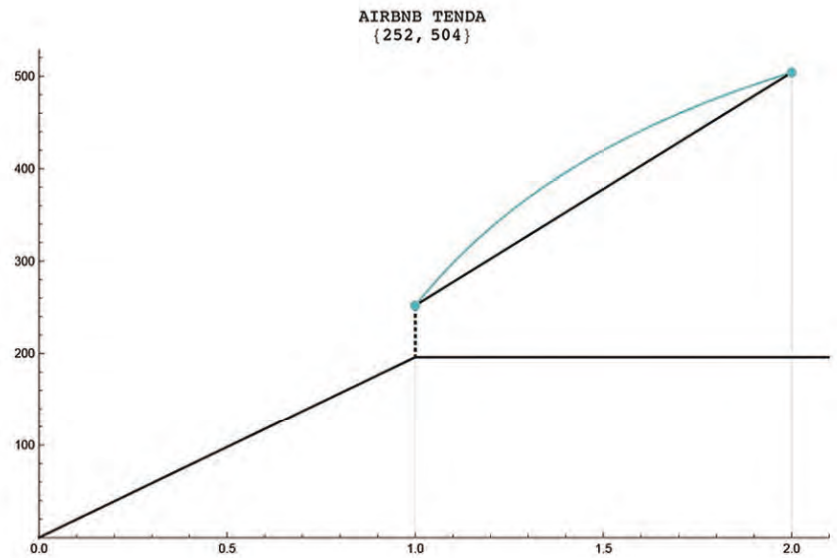
Loft Soppalco



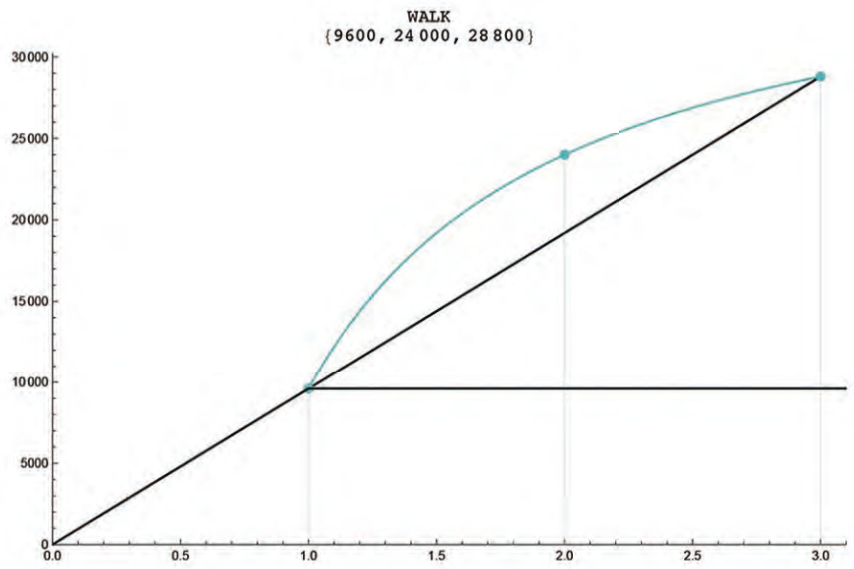
Airbnb caso 1



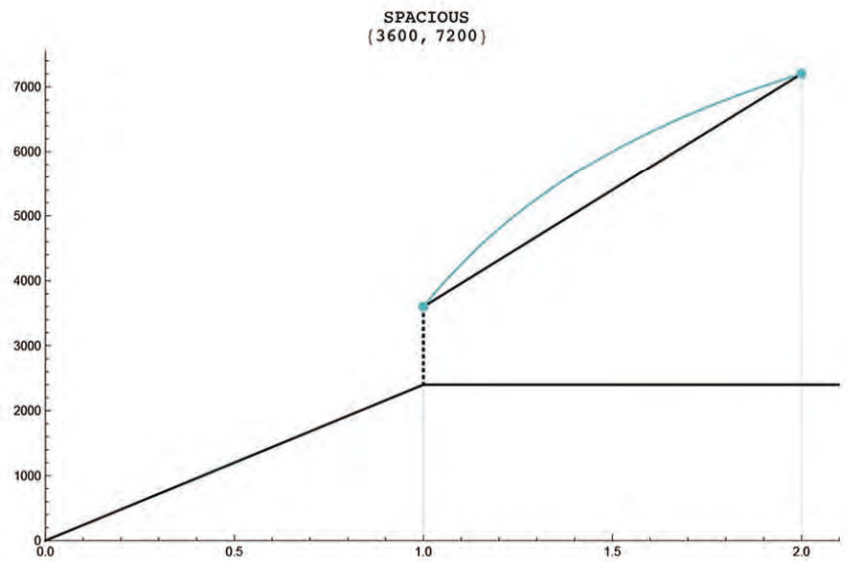
Airbnb caso 2



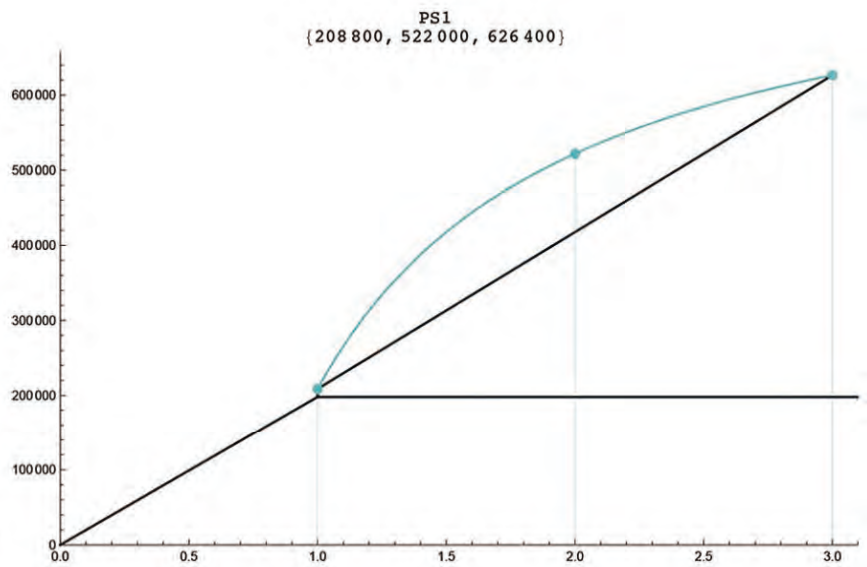
Walksoft



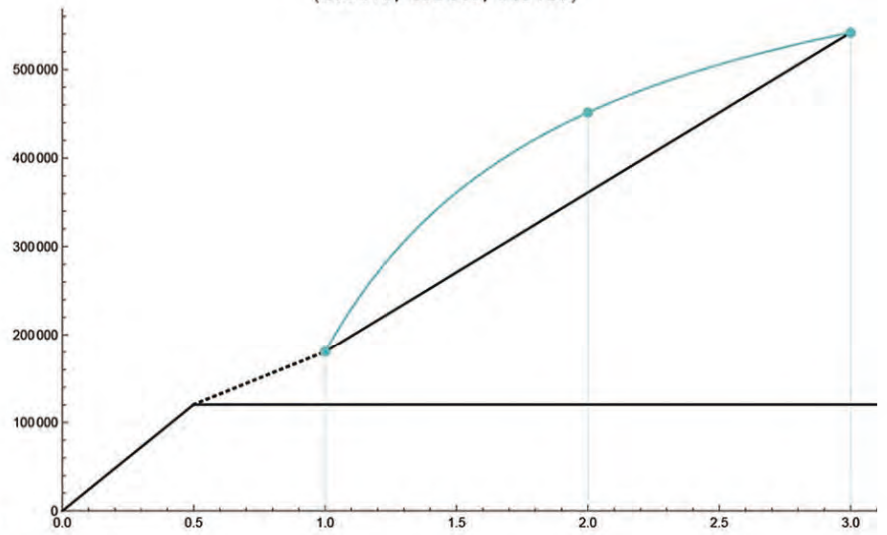
Spacious



PS1

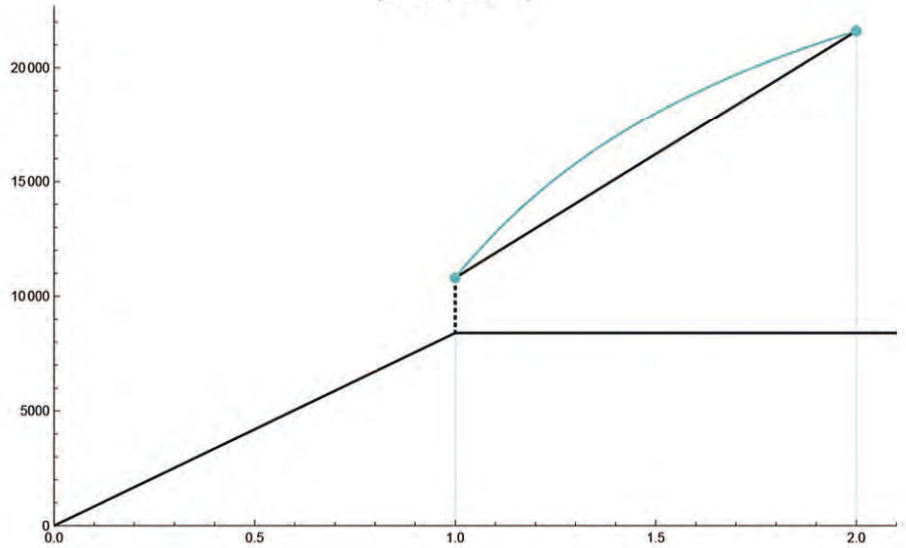


ROOFTOP FARM
(180 576, 451 440, 541 728)



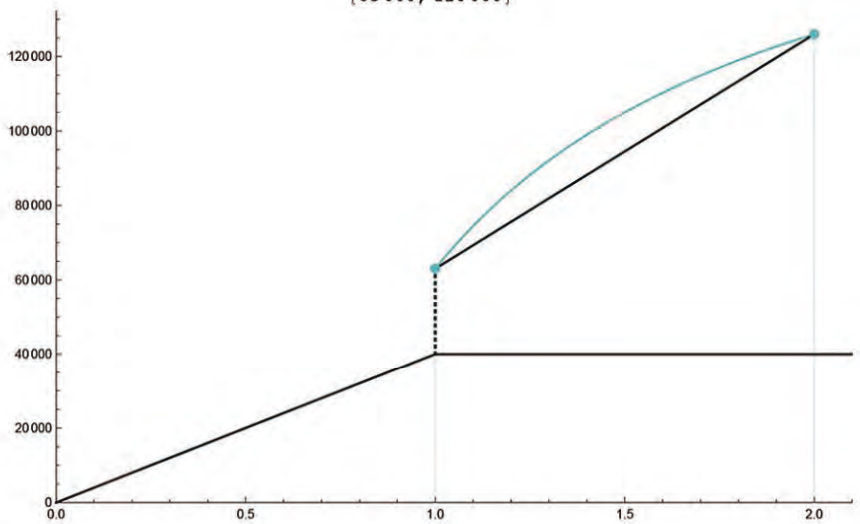
Rooftop Farm

PEER 15
(10 800, 21 600)



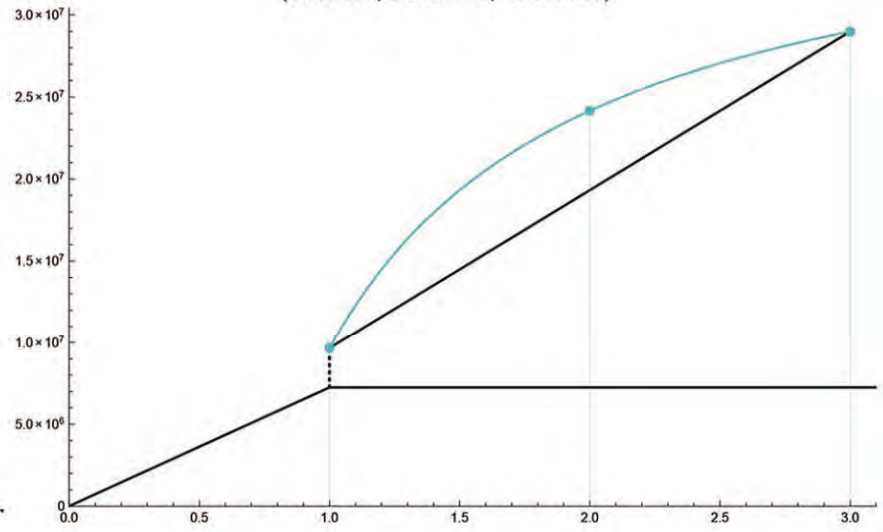
Peer 15

PEER 57
(63 000, 126 000)



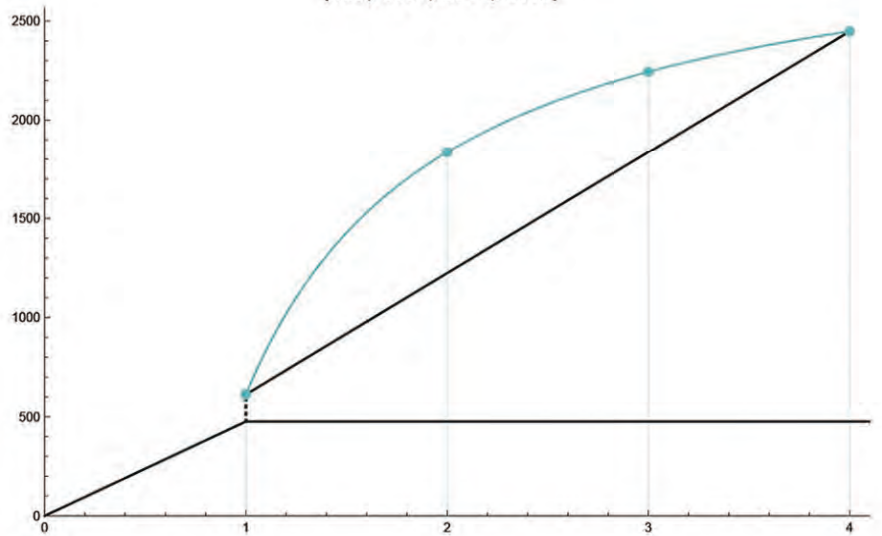
Peer 57

INDUSTRY CITY
{9 661 920, 24 154 800, 28 985 760}



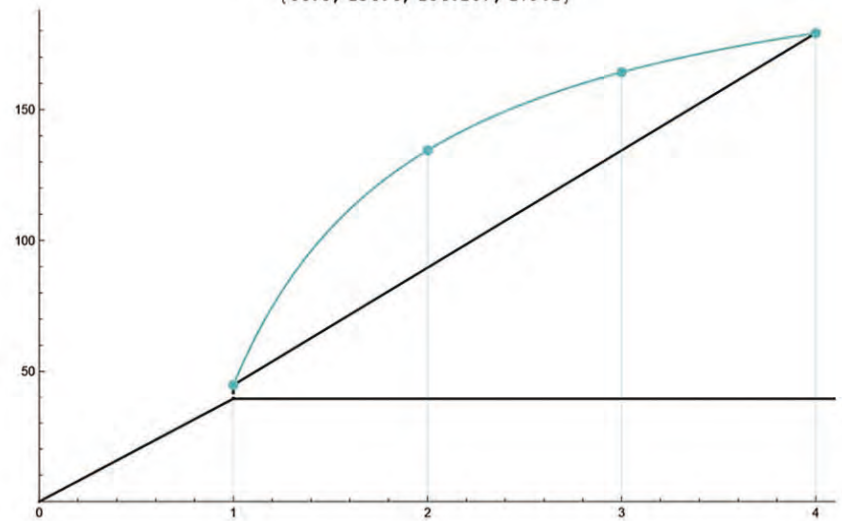
Industry City

BROOKLYN BRIGDE PARK
{612, 1836, 2244, 2448}



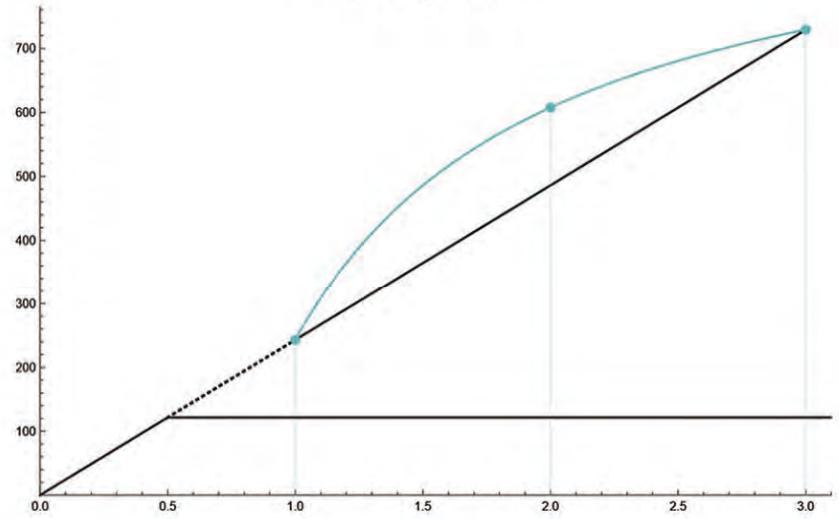
Brooklyn Bridge Park

HIGH LINE
{44.8, 134.4, 164.267, 179.2}



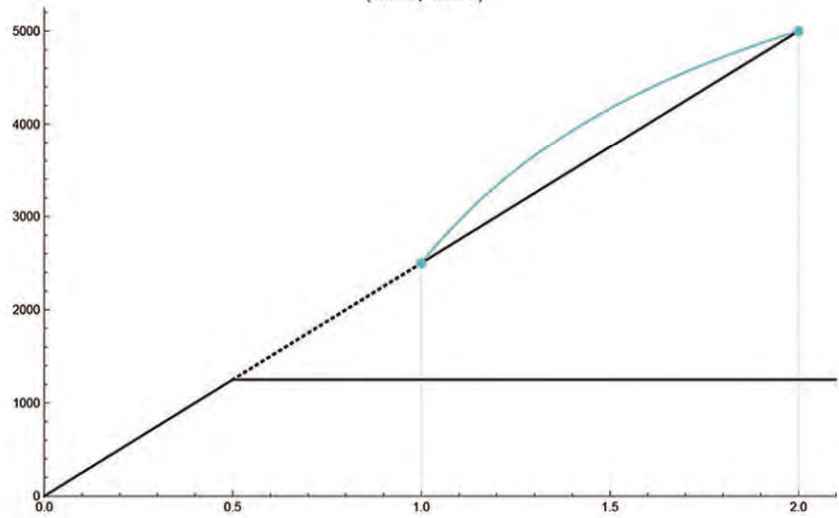
High line

EAST RIVER + HUDSON PARK
{243, $\frac{1215}{2}$, 729}



East River

SKATE PARK
{2500, 5000}



Skate Park