POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Impronte Urbane_04. Abitare la città che cambia

Original
Impronte Urbane_04. Abitare la città che cambia / Gron, S., Suraci, N.. - STAMPA. - (2024), pp. 1-115.

Availability:
This version is available at: 11583/2995965 since: 2024-12-27T15:21:40Z

Publisher:
Politecnico di Torino

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

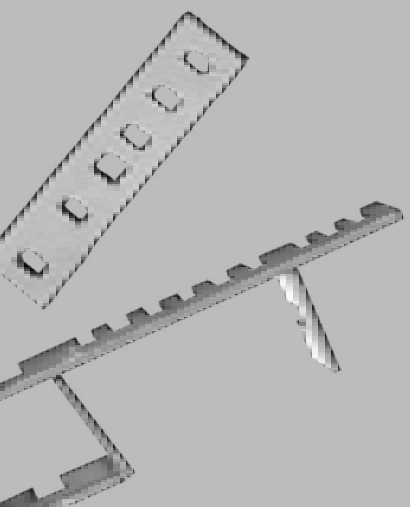
28 November 2026

IMPRONTE URBANE_04

Abitare la città che cambia

Silvia Gron
Niccolò Suraci





IMPRONTE URBANE_04

Abitare la città che cambia

a cura di

Silvia Gron

Niccolò Suraci

Progetto grafico della copertina: Cristiano Tosco, *Cose dell'abitare*, 2024.

Progetto grafico e impaginazione: Emidio Alabrese, Cristiano Tosco.

Le foto dove non specificato sono degli autori.

Ringraziamenti: Si ringrazia tutto il personale e i direttori di biblioteche e archivi dove abitualmente si dimora nel fare ricerca; un ringraziamento particolare a chi ci ha accolto e ospitato nelle proprie case a L'Aquila condividendo le proprie esperienze.

Si ringraziano i detentori dei diritti per aver concesso l'autorizzazione a riprodurre le illustrazioni.

Tutti i diritti sono riservati ai sensi della vigente normativa.

Gli autori sono a disposizione degli eventuali detentori che non sia stato possibile rintracciare.

© 2024 Politecnico di Torino, Torino, Italia

ISBN 978-88-85745-63-6
Stampato da Progetto Immagine S.r.l., Torino, Italia 2024

INDICE

6 Silvia Gron_*Appropriarsi di un luogo*

8 Silvia Gron_*Georges Perec e l'osservazione della città nel tempo. Raccontare gli spazi urbani attraverso le pratiche di vita: il Passage Choiseul a Parigi*

24 Niccolò Suraci_*Fenomenologie: esperienza, descrizione, comprensione, progetto (un tentativo autobibliografico)*

32 Marianna Ascolese_*Frammenti di un discorso urbano*

38 **Parte_01 L'Aquila**

39 Cristiano Tosco_ *Restituire la permeabilità del tessuto storico: alcune note metodologiche*

40 Alessandro Chiappanuvoli_*Quel giorno lontano così vicino*

44 Giuseppe Mastrangelo, Lorenzo Nardis_*Storia di una resistenza urbana. Dal sisma alla ricostruzione materiale e immateriale*

62 *Alessandra Campo_Conservazione come conversazione. Sempre la stessa Aquila, mai la stessa acqua*

70 Giuseppe Mastrangelo_*Progettare all'Aquila, progettare L'Aquila. Traiettorie pratiche di ricostruzione, la lacuna/mancanza nel progetto di restauro architettonico*

76 Federico Eugeni_*Modellare il territorio per comprenderlo e ricostruirlo. L'esperienza di L'Aquila*

81 **Parte_02 Tesi di Laurea**

82 Niccolò Suraci_ *Il racconto di anni di lavoro sul tema della lettura culturale del progetto*

84 Cristiano Tosco_*Disegnare L'Aquila. La rilettura attraverso il progetto e viceversa*

88 Flaminia Marafelli_*Riscrivere l'interno. Indagine sulle nuove spazialità Castelvecchio Calvisio*

92 Francesca Meineri, Veronica Valepiano_*Patromonio (In)aspettato. Ricerche sul territorio che cambia. La circolarità applicata a un progetto di recupero architettonico per le Aree Interne*

96 Luigi Borghetti_*Luoghi, margine e identità. Il Cilento, il Vallo di Diano e Caggiano*

100 Kevin Morelli, Natalie Serafino_*Spazio, collettività, coesistenza. Rigenerazione di un contesto migratorio nella periferia ateniese: il caso di Neos Kosmos*

104 Emiljan Prenga_*Ripensare il margine. Il caso di Keneta a Durazzo*

108 Mattia Scarpellino_*Abitare Nishi Tokyo. Scenario Progettuale per un quartiere agricolo*

112 Luca Secci_*Guardando verso Sud. Affinità e divergenze nella città latino-americana contemporanea*



Appropriarsi di un luogo

Il terzo paradosso del tempo rimanda al suo contenuto o, se vogliamo, alla storia. È il paradosso dell'evento, del fatto sempre atteso e sempre temuto. Per un verso sono gli eventi che rendono sensibile il passaggio del tempo e che servono anche a datarlo, a ordinarlo secondo una prospettiva diversa dal semplice ripresentarsi delle stagioni. Ma per un altro verso l'evento comporta il rischio di una rottura, di una lacerazione irreversibile con il passato, di un'intrusione irrimediabile del nuovo nelle sue forme più pericolose.

M. Augé, Où est passé l'avenir?, 2008[1].

Silvia Gron
Resti
Cantiere del Duomo - L'Aquila, 2019

Per Perec appropriarsi di un luogo era una continua conquista nell'individuarlo, toccarlo, farlo proprio, designarlo per evocarlo prendendosene cura. È un processo a tentativi, dove si richiede capacità di adattamento, abilità nel capire il contesto in cui agiamo. Tre osservazioni puntuali indagano così su teorie, metodi nel guardare 'le cose', nel tracciare dei contenuti che definiscono l'identità di un luogo, la sua forma che si relaziona con il tempo, nel resistere al tempo, nel restituire 'atmosfere'. Se da un lato i tre autori forniscono 'istruzioni per l'uso' su come guardare la città, quali attenzioni riporre anche attraverso specifici esercizi come consigliava Perec nel suo costruire una traccia attraverso il percorso, il permanere nei luoghi, si tenta anche attraverso un ampio apparato bibliografico, di contestualizzare le idee, le esperienze, per istruire un percorso di ricerca svolgendo puntuali osservazioni critiche. Le riflessioni scaturiscono dal rincorrersi di alcune parole: 'cose', 'frammenti', 'assemblaggio', 'socialità', 'atmosfere', nell'indagarne il loro significato, sperimentare relazioni che trovano sul 'campo' un'attualità, per divenire potenzialità nel 'discorso' che costruisce il progetto.

Come già esplicitato nei numeri precedenti il laboratorio *Impronte Urbane* ha come obiettivo quello di raccogliere materiali documentari che via via si producono sulla lettura e le trasformazioni urbane contemporanee, nell'evidenziare quali sono all'interno di specifici temi gli argomenti di dibattito. Si prende un caso studio, una città di osservazione per mettere in campo relazioni e confronti interdisciplinari. Il progetto acquisisce una propria forma all'interno di un variegato palinsesto. La città indagata è L'Aquila (parte_01), l'occasione è quella di aver interagito con associazioni locali nella realizzazione di *workshop* di progettazione (2019)[2] un momento di osservazione, di come la città storica stava reagendo al trauma del terremoto del 6 aprile 2009, con la gente che voleva riappropriarsi, un po' timidamente, con rispetto, di quel che era già messo a disposizione. Erano passati 10 anni e parte del tessuto urbano era ancora inagibile, lo spazio urbano delimitato in parte da case 'messe a nuovo' che restituivano un paesaggio quasi irreale dove il tempo non costituiva una discriminante nel riconoscere la storicità del luogo, la permanenza del tempo non si riconosceva più dalla fattura delle superfici, stanche e sgretolate, ma solo dalle geometrie regolari dei palazzi, dalla forma ripulita, imbellettata delle decorazioni. È evidente che il 'contesto è sconvolto', così se *davanti allo spettacolo dei ruderi, quella che percepiamo è l'impossibilità di apprendere la storia, una storia concreta, datata e vissuta. La percezione estetica del tempo è percezione di un'assenza, di un vuoto*[3], attraverso poi la ricostruzione si deve percepire un futuro, ma l'immagine è ermetica non contiene più 'capacità simbolica'.

Intervenire sul lungo periodo potrebbe dare la possibilità di riflettere sul come agire ma farlo *in itinere* è quasi impossibile, anche perché, in questi casi, prevale sempre la necessità di una rapida risposta. Alle competenze tecniche necessitano interazioni politiche e sociali per *una reinterpretazione del passato e una visione dell'avvenire*[4] configurando nuove organizzazioni spaziali.
Nell'intervento urbano le professionalità interpellate sono diverse da chi ridisegna con scientificità in una dimensione geografica la trama dei lotti che fisicamente si sono frantumati, a chi analizza quel che rimane e lo ricompone nel prefigurare ambiti microurbani, nel rileggere potenzialità nel riuso di un tessuto fortemente aggregato. Lo sguardo poi del restauratore si interroga su quali siano gli elementi da salvaguardare, l'immagine urbana con le brevi e lunghe visuali, la matericità dei manufatti e la necessità di restituire un valore sociale agli spazi recuperati proponendo un nuovo modo di abitare. Le domande sono tante e alcune sottese e non possono implodere su sé stesse, l'apertura a delle riflessioni culturali sul dare senso alle 'cose' apre il dibattito, due nuovi sguardi si affiancano, alcune riflessioni filosofiche e alcune note di un reporter, permettono di completare con nuovi contenuti l'azione del costruire una nuova città.

[1] M. Augé, *Où est passé l'avenir?*, Éditions du Panama, Paris 2008, ed. it. ID, *Che fine ha fatto il futuro?*, Elèuthera, Milano 2020[3], p. 9.
[2] In particolare con riferimento al workshop *Mobility Spaces & Public Spaces*, L'Aquila 14-22 settembre 2019, Politecnico di Torino, Atelier Mobile e Viviamolaq.
[3] M. Augè, cit., pp. 72 e ss.
[4] *Ibidem*, p. 11.



Silvia Gron
Piani sovrapposti, il restauro della galleria, *Passage Choiseul*, Paris16 ottobre 2012

Georges Perec e l'osservazione della città nel tempo. Raccontare gli spazi urbani attraverso le pratiche di vita: il Passage Choiseul a Parigi

Nel libro *Espèces d'espaces*[1], Perec individua alcuni esercizi (*travaux pratiques*) su come interrogare lo spazio urbano, quali attenzioni riporre per osservare e tentare di descrivere un/quel luogo ricco di quotidianità. Nella ripetizione sistematica dell'osservazione si evidenzia sempre come lo spazio ha una forma mutevole, nel cambiare le condizioni in essere, quelle indotte nel tempo dalle trasformazioni urbane o dalle modificazioni degli usi, delle attività o dipendenti anche solo dal variare delle tracce discontinue impresse dal differenziarsi dei percorsi della gente, al variare del loro abito o di quel che portano con sé. La narrazione non indaga sul perché di queste modifiche ma attraverso l'evidenza dell'instabilità del rapporto fra contenitore e contenuto il racconto devia dal fatto in essere concentrandosi nel restituire una sensazione, un'atmosfera, un rimando anche solo quello dell'evidenziare una mancanza.

Quando Perec formalizza l'esercizio, questo diventa un metodo, che vede l'applicazione in place S.te Sulpice con lo scritto *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*[2] dove l'annotazione si ripete in modo continuativo per tre giorni consecutivi. Ma è già dal 1969 che Perec sta lavorando a un progetto intitolato *Lieux* da completarsi entro il 1981 avente una propria struttura narrativa dove all'annotazione sul campo si affianca anche la dimensione del ricordo della propria esperienza in quello specifico spazio urbano. *Lieux* è composto da 12 luoghi dove annualmente Perec svolge il suo esercizio *réel* ovvero di sopralluogo annotando tutto ciò che c'è da annotare e di *souvenir* raccogliendo i suoi ricordi strettamente legati a quel luogo[3]. Mentre l'esercizio rivolto a St. Sulpice proprio perché svolto in un tempo ristretto ha un unico sguardo e risulta molto orientato a evidenziare il tempo ritmato dal quotidiano, determinato dal passaggio delle persone o dei bus, *Lieux*, dovuto al trascorrere di un intero anno fra i diversi sopralluoghi, evidenzia come è anche lo sguardo a cambiare evidenziando che non è mai oggettivo, componente che influenza poi molto la scrittura adottata.

Nel far emergere l'efficacia del metodo occorre confrontare fra loro i tentativi descrittivi raccolti nel testo *Lieux*, infatti è dalle osservazioni accumulate nel tempo da Perec che si evidenziano le potenzialità descrittive dell'esercizio, annotazioni che possono restituire al luogo un'identità, evidenziare elementi di permanenza caratterizzanti o di trasformazione contestuale all'indagine o per confronto con la situazione odierna[4].

Solitamente Perec separa nettamente gli appunti raccolti durante la visita annuale nel luogo e i ricordi ad esso associati – e questo fa parte del metodo –. Divide nettamente nella produzione lo svolgimento della fase *réel* da quella del *souvenir* e forse si può pensare che i singoli racconti delle 2 sezioni si sostengono da soli come ci mostra la pubblicazione del solo apparato *réel* da parte di Perec su 5 di questi luoghi[5] ma il ricordo, nella descrizione, assume sempre un ruolo importante perché spesso direziona l'interesse, la motivazione della visita, la anticipa o ne legge quegli aspetti direttamente associati.

Nell'indagare sul metodo descrittivo proposto da Perec si sceglie di analizzare fra i dodici luoghi individuati nell'opera *Lieux* gli scritti riguardanti il *Passage Choiseul*[6].

La scelta ricade su di uno spazio urbano avente specifiche caratteristiche è uno spazio raccolto, che narra la città ottocentesca che si trasforma, che cerca di modernizzarsi e si fa vetrina di sé stessa[7] proponendo ai suoi abitanti spazi privilegiati che del commercio ne fanno un punto di forza e tale da proporsi anche come nuovo spazio per il passeggio e la cultura dove insistono caffè, librerie, teatri e poi cinema.

Solo in questo caso, per Perec, la scelta non è legata al proprio vissuto in quello spazio, alle persone che ha conosciuto lì o alle esperienze fatte e questo determina, esprime potenzialmente il suo interesse per quelle storie che quel luogo contiene anche se non completamente esplicitate.

I ricordi gli sfuggono, rimandano sempre ad altro, ad altri spazi, ad altri *Passage*. L'unica ragione che emerge sulla scelta di questa galleria e, sul cosa significa per lui, è il legame con sua moglie Paulette, rimandando alle passeggiate con lei mentre l'accompagna alla Bibliothéque Nationale dove all'epoca lavorava. Una possibilità che lui stesso indicherà come occasione per parlare di lei, anche se poi non lo farà. Perec sceglie la Galleria per l'urbanità che contiene[8].

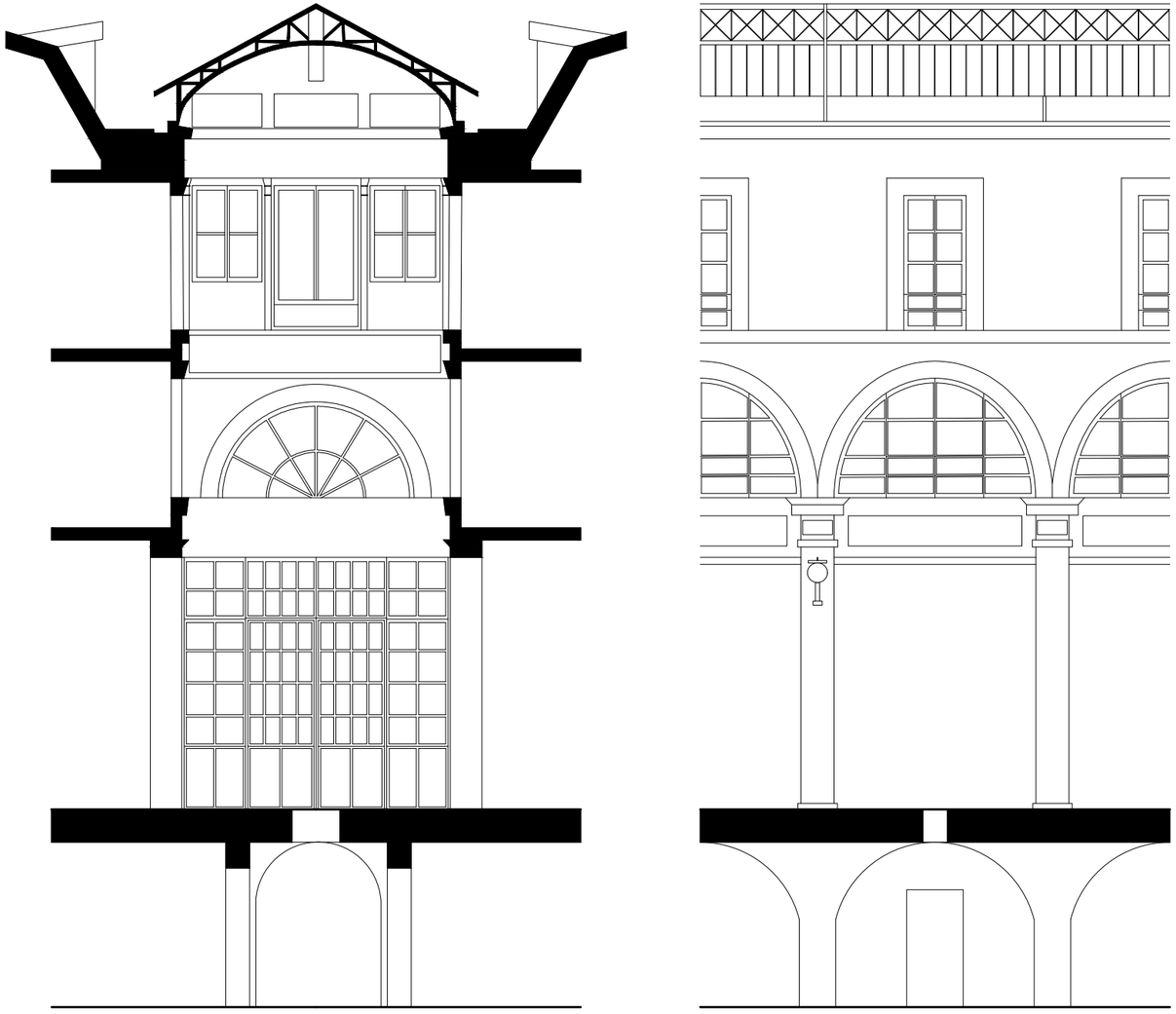
Il suo sguardo, proprio perché distaccato dal ricordo della sua esistenza, si differenzia dagli altri 11 luoghi che compongono l'opera *Lieux* e dove sistematicamente ogni mese svolge l'esercizio, il suo sguardo è potenzialmente più neutro ovvero meno condizionato al soffermarsi su particolari

strettamente connessi con il proprio vivere e per questo forse si mostra più curioso nel capire l'essenza di quello spazio, esercitandosi a catalogare quel che c'è.
Perec, affronta la visita sul posto con metodicità cercando sempre di ordinare le parole – contenute nelle insegne – e le cose – quelle della merce esposta – e attraverso queste descrive lo spazio fisico e le relazioni urbane che si delineano attraverso specifiche sequenze temporali e spaziali.
Si parte così dagli esercizi, in particolare dall'inventario delle cose che esistono e delle parole scritte nei luoghi (che possono svelarne l'origine o costituire relazioni temporali), cose e parole raccontano il luogo nel tempo e se si evidenziano cose e parole conservate nel tempo, in quel luogo, allo stesso modo il luogo mostra quante cose e parole ha consumato o trasformato.

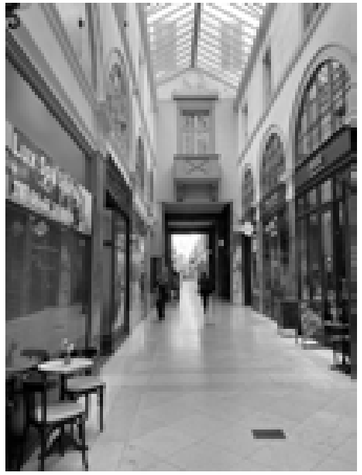
Il Luogo elementi di descrizione

Passage Choiseul è ubicato nel II arrondissement, con accesso dalla rue des Petits Champs al n. 40 e da rue Saint Augustin al n. 23 ingresso posto in asse alla rue Choiseul.
Se si utilizzano i mezzi pubblici occorre fare riferimento alla linea 3 della metropolitana scendendo alla fermata *Quatre Setptembre* e i bus 29 alla fermata *Petits Champs – Richelieu* o 39 alla fermata *S.te Anne – Petits Champs*.
La struttura del *Passage*, un percorso lineare lungo circa 190 e largo 3,9 metri, si addossa all'isolato di rue S.te Anne con 92 arcate – 46 per lato – che corrispondono a singoli vani a destinazione commerciale. In particolare per alcuni degli spazi rivolti a Ovest – corrispondenti ai n.ri dispari dall'11 al 53 – hanno anche un affaccio con vetrina su rue Dalayrac. La successione delle arcate è interrotta dall'uscita a Ovest verso la rue Dalayrac al n. 40 e dal collegamento a Est, con uno stretto passaggio, verso rue S.te Anne al n. 59. L'intera galleria è delimitata da edifici con maniche semplici alti tre piani fuori terra rivolti con proprie bucature verso la galleria e da un piano mansardato esterno. Il decoro delle facciate interne alla galleria è principalmente caratterizzato dalla successione continua degli archi e paraste che individuano le singole cellule e che comprendono i primi due piani. Una semplice cornice su cui si appoggiano le finestre a doppia anta del terzo piano, poste assialmente agli archi sottostanti, e una cornice di copertura, completano i fronti della galleria. L'altezza delle facciate interne è pari a circa 10 metri, la proporzione dovuta al ribaltamento dei fronti rispetto alla larghezza del passaggio restituisce un ambiente raccolto e al tempo stesso svettante verso il cielo. La copertura a doppia falda è interamente vetrata e come racconta Geist: *il tetto in vetro era originariamente autoportante con piccole lastre e controventi triangolari per rafforzare le nervature. È stato però rinnovato per renderlo strutturalmente più stabile: il colmo a traliccio è sostenuto da travi reticolari con sotto supporti ad arco, posti ogni due campate. Il manto in vetro è arretrato rispetto al cornicione per consentire una ventilazione costante*[9]. Se si confronta tipologicamente il *Passage Choiseul* con le altre gallerie parigine Choiseul è assimilabile a quella coeva di *Grand Cerf* (1825)[10] posta fra rue Dussoubs e rue Saint-Denis (II arr.) per la proporzione fra l'altezza delle fronti, numero di piani corrispondenti e larghezza del passaggio oltre alla presenza del sistema di apertura della copertura vetrata (1845) in questo caso esistente in corrispondenza delle passerelle trasversali di collegamento fra i due fronti disposte fra loro all'incirca ogni 20 metri in allineamento con la cornice superiore.
Il lungo percorso di *Passage Choiseul* a tutt'altezza e l'estesa copertura è interrotta, in corrispondenza delle arcate nn. 79-81 e 80-82, dall'antico fabbricato dell'ex Hôtel de Gesvres[11], oggi *Etablissement Lavrut*, posto trasversalmente allo sviluppo della galleria e avente ingresso da rue Monsigny n. 6, mostrando il proprio fronte all'interno del passaggio contraddistinto verso Sud dalla presenza di un balcone aggettante che simula un piccolo pronao sorretto da 4 esili colonne ioniche che reggono una trabeazione con timpano decorato che culmina con un grande orologio e verso Nord da una finestra incorniciata con mensole sottostanti. In corrispondenza del fabbricato la modularità delle arcate varia, i due grandi ambienti per parte vengono tripartiti da esili colonne. Lungo l'intero sviluppo del *Passage* si incontrano poi gli ingressi agli appartamenti posti ai piani superiori in particolare sul lato Sud-Est, contraddistinti dalle piccole porte inserite nelle arcate che permettono di accedere ai vani scala interni.
Se il *Passage* lo si pensa come uno spazio pubblico per la possibilità di attraversarlo e per la disposizione delle attività commerciali che lo delimitano con continuità, in realtà è da considerarsi come parte di un insieme di case dove le singole proprietà private si coordinano nella manutenzione attraverso un proprio Regolamento, nel caso specifico applicato dal Comitato di Sorveglianza composto da 5 membri scelti fra i proprietari. Parte del regolamento è affisso nei pressi del locale destinato a portineria – arcata n. 6 *loge du gardien* –. Gli otto articoli elencano divieti come quello di sbattere i tappeti o gettare oggetti o carta dalle finestre, come regolamentare alcune attività più propriamente dedicate al commercio, ovvero come e quando effettuare il carico merci, gestire le pulizie o i rifiuti. Ecco che se il *Passage è* [considerato come] *una traiettoria di comunicazione cittadina che appartiene alle viscere del costruito, simbolizza* […] *però un'inestricabile ambiguità: quella di essere al tempo stesso un interno e un esterno, strada e casa, pubblico e privato*[12].

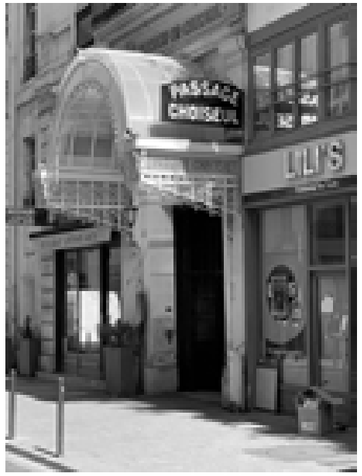
Parigi è conosciuta per le numerose gallerie, di queste, una ventina, sono realizzate nel primo quarto dell'Ottocento, 1823-1828. Anticipando il progetto Haussmaniano[13] questi interventi cercano di restituire nuovi spazi alla città partendo dalla riorganizzazione interna degli isolati dove le stratificazioni sono più intense. Nuovi percorsi che costruiscono nuove reti urbane. Il *Passage Choiseul* si affianca alla *Galerie Colbert* – 1826 – e alla *Galerie Vivienne* – 1825 – che si attestano tutte parallelamente lungo la rue des Petits Champs privilegiando il passeggio dalla rue de Rivoli[14], all'epoca in costruzione, il Palais Royale per arrivare alla place de la Bourse e alla sede del Credit Lyonnaise dove il tracciato coperto prosegue virtualmente con una galleria in ferro. Raggiungendo poi a Nord i *Passage: des Panoramas* – 1800 –, *Jouffroy* – 1845 – e *Verdeau* – 1846 –, nell'insieme questi percorsi costruiscono una rete che unisce importanti edifici quali la Biblioteca Nazionale e alcuni teatri nel definire uno spazio urbano dedicato alla cultura, disegnando al tempo stesso il supporto alle successive trasformazioni nello strutturare i grandi boulevard, l'avenue e la place de l'Opera.
Il progetto del *Passage Choiseul* – 1825 – è parte di un complesso articolato di trasformazioni riguardanti il quartiere Feydeau, coordinate dalla Banca Mallet, e che solo in parte verranno realizzate[15]. Osservando il *Plan de Paris* redatto sotto la guida di M.-E. Turgot del 1734[16] verificato poi con il catasto del 1810[17] è possibile consta-

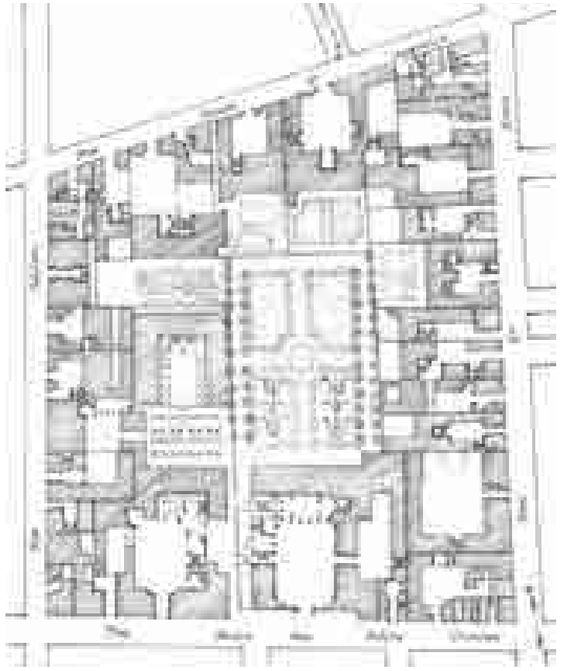


Nelle pagine seguenti: *Passage Choiseul*, sezione e prospetto del settore centrale della galleria (disegno a cura di C. Virgilio). Foto esterni: ingresso da rue Saint Augustin; foto interni: facciata trasversale Nord con balcone, facciata trasversale Sud con l'orologio, viste complessive verso Nord; foto esterni: ingresso da rue des Petits Champs (S. Gron, 2023).

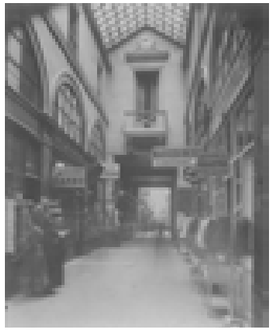





Trasformazione urbana quartiere Feydeau, confronto fra la situazione al 1820, prima della realizzazione del Passage Choiseul, e quella del 1860 a post intervento con individuati i nuovi tracciati urbani (elaborazione S. Gron).

tare che l'isolato preesistente all'epoca era esteso dalla rue S.te Anne alla rue de Gaillon con un edificato denso disposto lungo i bordi delle vie con corti interne che racchiudono un grande giardino centrale – hôtel de Pont-Chartrain già hôtel de Lionne, 1661 – delimitato da due allee che tagliano all'interno l'isolato dalla rue des Petits Champs alla rue Saint Augustin evidenziando anche salti di quota ben definiti dai tracciamenti dei lotti.
L'intervento urbano prevede il taglio in due dell'isolato – che avverrà con ordinanza del 1826 – con la demolizione dell'hôtel de Lionne per realizzare l'asse di rue Méhul – Monsigny e la costruzione, al centro, del Théâtre Royale de l'Opéra-Comique anche conosciuto come la *Salle Ventadour* inaugurato nel 1829[18].
L'intera operazione del *Passage Choiseul* è affidata all'architetto François Mazois che presto – 1826 – viene sostituito da Antoine Tavernier[19] tanto da far ricadere a lui la paternità dell'opera.
La planimetria, *Terrains et maisons à vendre et à louer*[20], che risale al 1826 ci mostra il *Passage* con individuate le successive opere di completamento dell'intervento quali la realizzazione dei teatri de l'Opèra Comique e di Mr. Comte come Théâtre des enfants anche questo progettato da Tavernier con accesso diretto dal *Passage* – attuale arcata n. 65. Il *Passage Choiseul* è aperto dal 1827 e nel 1829 si amplia con la costruzione del *Passage S.te Anne*.
Leggendo la planimetria del 1826 non vi sono modifiche importanti da evidenziare, le singole unità al piano terra nel tempo in alcuni casi si accorpano fra confinanti, mentre le botteghe con affaccio su rue Dalayrac si aprono verso strada con una propria vetrina.
Con le planimetrie catastali di metà Ottocento[21] è possibile verificare anche la situazione patrimoniale e le trasformazioni nel tempo dovute ad accorpamenti o frazionamenti utile nell'indagare se questo incida sull'organizzazione del *Passage*.
La mappa degli anni trenta dell'Ottocento ci mostra la parte pari – verso Est – della galleria composta da 31 lotti e di questi 13 appartenenti ancora alla famiglia Mallet, mentre la parte dispari da 37 lotti, confrontando i dati con il catasto del 1860 i lotti si riducono a 28 sulla parte pari a 21 sulla parte dispari, questo in alcuni casi corrisponde anche ad un utilizzo di più arcate, componente non sempre verificata nel tempo e molto variabile.
Analizzando le parti architettoniche si segnala invece il cambiamento della copertura vetrata, come precedentemente illustrato da Geist, e l'installazione di nuovi apparecchi illuminanti, interventi forse realizzati nell'imme-






Passage Choiseul nel tempo come illustrato dalla foto di Henry Roger-Viollet [1900] (in basso a sinistra), le tre foto di Eugène Atget, 1907-1908 (in alto a sinistra) e la foto di Charles Joseph Antoine Lansiaux 1916 (in alto a destra).

diato dopoguerra e poi in tempi più recenti, con la sostituzione della pavimentazione interna alla galleria, da lastre in pietra a grandi piastrelle in graniglia. Iscritto nell'elenco dei Monumenti storici della città nel 1974 solo con l'aiuto del Ministero della Cultura nel 2012 il *Passage* è stato oggetto di restauro coordinato dal Cabinet Castin Gilles et Villaret a nome della comproprietà, sotto la direzione dei lavori Jean Frédérick Grevet[22] – *architecte du patrimoine* – e lo studio ID-wad diretto da Raphael Bouchemousse con supervisione dell'architetto Yves Bozelec per conto della Municipalità. Le opere hanno riguardato: la rimessa della copertura con la sostituzione dei vetri e della tettoia esterna di ingresso di rue des Petits Champs, per poi dopo il 2013 occuparsi del rifacimento della pavimentazione in pietra, che riprende il disegno originario, degli impianti, dell'illuminazione e della pulizia delle facciate[23].

Una decina di fotografie – dai primi del Novecento al 1967[24] – per lo più raccolte presso il Musée du Carnevalet e la Bibliothèque de France ci mostrano i cambiamenti dovuti alle modifiche della copertura e della pavimentazione, come il degrado continuo delle facciate strettamente connesso all'assenza per lungo tempo di una istituzione condominiale che regolamentasse il coordinamento degli interventi[25]. Le foto sanno raccontarci il luogo caratterizzato dalle insegne, dalla merce esposta anche fuori dalle vetrine e come l'atmosfera cambia al cambiare delle mode, degli usi commerciali. La foto di Henry Roger-Viollet [1900], le tre foto di Eugène Atget, 1907-1908 e la foto di Charles Joseph Antoine Lansiaux 1916, mostrano una galleria ricca di cose ogni arcata è dotata di propria lampada a boccia installata sulla parasta, e alcune anche di tenda parasole composta da un semplice rullo con struttura metallica affissa sopra l'insegna della vetrina. Ogni negozio può esporre la propria merce anche all'esterno – senza oltrepassare i 50 cm – con mobiletti inseriti nella vetrina o tavolini asportabili, bancali rimovibili, aste di supporto. La varietà si contraddistingue proprio dalla merce esposta esternamente come le insegne aggiuntive disposte a bandiera a diverse altezze, utilizzando forme, colori e caratteri diversi, per alcuni anche la riproduzione dell'oggetto venduto come la pipa o il guanto sono appesi sopra gli ingressi. Le singole botteghe sono accoglienti, il tappetino disposto all'esterno all'ingresso, i colori dei serramenti differenti, la manifattura dell'arredo in legno o in ferro per l'esposizione delle merci e le numerose scritte ti avvolgono in un intimo abbraccio. La gente passeggia, guarda le vetrine o entra in una bottega, i commercianti aspettano i loro clienti sulla porta del loro negozio. Al ristorante italiano che vende anche vino, la cremeria, il caffè, la libreria, la stamperia, le cose vendute nei primi anni del Novecento sono profumi, *maroquinerie*, pipe, merletti, cappelli in paglia, velette, foulard, oggetti in *caoutchouc*, cartoline postali.



Così mentre al n. 65 si può immaginare un buon afflusso di gente che occupa il *Passage Choiseul* interessata dalle operette che mette in scena Jacques Offenbach nel Théâtre des Bouffes-Parisienns già sede del Théâtre des enfants[26], allo stesso modo è possibile pensare, come capita al protagonista del film *Midnight in Paris* di Woody Allen, di incontrare molti artisti, scrittori del passato presso la sede del libraio Alphonse Lemerre ai n.ri 23-33, attivo dal 1862[27], i poeti del movimento dei parrassiani sostenitori "dell'arte per l'arte". Le tre raccolte di poesie del *Parnaso contemporaneo* edite nel 1866, 1869, 1876 raccolgono scritti di ben 99 poeti e scrittori, fra questi occorre citare Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Leconte de Lisle teorici e capofila del movimento, ma anche Sully Prudhomme, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine che è facile pensarli seduti al tavolino al caffè Voltaire al n. 21 mentre si recano dal loro editore. In ultimo occorre citare lo scrittore Louis Ferdinand Auguste Destouches, più conosciuto con lo pseudonimo di Céline, che dal 1899 vive con la sua famiglia nel Passage Choiseul, prima nella bottega al n. 67 e dal 1904 al n. 62 dove la madre vende oggettistica, antiquariato, pizzi e porcellane. La presenza di Céline restituisce una *certa inquietudine* […] *Céline cresce letteralmente nel Passage, un luogo senza dubbio insalubre e non adatto a un ragazzino. "Lassù, la nostra ultima stanzuccia* […] *era chiusa da inferriate, per via dei ladri e dei gatti. Era la mia camera …". Non so se queste radici abbiano influenzato il disincanto e il pessimismo dello scrittore, ma certo la descrizione del Choiseul che farà più tardi in uno dei suoi romanzi più famosi, Morte a credito, è di un'angoscia definitiva: "Pare fatto apposta per creparci, lentamente ma sicuramente, fra le pisciate dei cagnozzi, la zella, gli scaracchi, le fughe di gas. È più fetido d'una prigione". Oggi la situazione è cambiata,* […] *e gli scaracchi non ci sono più, ma l'atmosfera resta sospesa nel tempo e il fantasma di Céline non ha nessuna intenzione di abbandonare la galleria. Un motivo in più per visitarla*[28].






Passage Choiseul nel tempo, le foto di Jacques Ernest Bullot 1945, Robert Doisneau 1949, Johann Friedrich Geist 1967.

L'atmosfera cambia molto nelle foto successive, quelle di: Jacques Ernest Bullot 1945, Robert Doisneau 1949, Johann Friedrich Geist 1967, qui si nota che la copertura è sostituita con la nuova struttura in ferro, come anche il sistema di illuminazione infatti sono state installate lampade a boccia centrali al passaggio sostenute da esili archi in metallo disposti ogni due arcate. Le vetrine si asciugano degli apparati esterni, la nuova libreria Lemerre, all'epoca ancora attiva, espone i suoi libri solo all'interno della propria vetrina. Le insegne continuano però ad avere un proprio ruolo, le scritte si dispongono sulle tavolette a bandiera come a terra e alcune sono state aggiunte al neon, cenni di una modernità consumistica. Sui generi esposti nelle vetrine dalle foto si acquisiscono poche informazioni oltre alla presenza di negozi di scarpe: Barlett, Yvette; un fotografo che sviluppa su pellicole Agfa o un ottico che si contraddistingue per la grande montatura di occhiali appesa sopra la sua vetrina.

È nel guardare la foto di Geist, che anticipa di due anni i sopralluoghi di Perec, nel vedere l'insieme delle facciate degradate che si evidenzia quel che, quel luogo accumula, stratifica nel tempo anche solo nel ricordo, senza disgiungersi da chi lo abita e da chi lo ha abitato, dalle sue storie.

Lieux di Georges Perec: note riguardati i documenti

L'apparato dei testi relativi al *Passage Choiseul* elaborati da Georges Perec per Les Lieux, e che qui si fa riferimento, è composto da 5 scritti *réel*[29] (sopralluoghi: n. 9 – 26 maggio 1969 h 16.10, gli appunti vengono ricopiati a manoscritto il 30 maggio 1969 alle h 11.30 a casa di Ester in boulevard de Beauséjour[30]; n. 29 – 24 marzo 1970 h 16; n. 56 – 31 luglio 1971 h 12; n. 86 – 13 luglio 1972 h 11; n. 112 – 15 novembre 1974 h 16)[31] e da 5 scritti di *souvenir* (ricordi: n. 22 – 6 dicembre 1969 h 16; n. 43 – 10 ottobre 1970 h 11; n. 65 – 20 settembre 1971 h 16.45; n. 87 – 4 settembre 1972 h 18; n. 109 – 8 luglio 1974 h 4.15)[32].

Réel

Tutti i sopralluoghi svolti da Perec per il *Passage Choiseul* si possono considerare delle osservazioni mobili, la sua scrittura riguarda la continua annotazione di elementi che si ripropongono in successione al suo camminare luogo la via. In questo caso preferisce descrivere entrambi i lati del *Passage*, in sequenza, evidenziando se si tratta del fronte sinistro [G] o destro [D] rispetto alla direzione che prende ovvero alla via e porta di accesso al *Passage*. L'appunto si ordina poi seguendo la successione dei numeri civici delle attività commerciali apposti a ogni arcata.

Il primo sopralluogo, del 1969[33], è quello più completo anche se l'annotazione è molto rapida, infatti percorre l'intero *Passage* in soli 35 minuti – dalle 16.10 alle 16.45 – entrando dal portone di rue St. Augustin[34] riempie di appunti 11 fogli bianchi, 10x15 cm, di un blocco a strappo superiore.

La riscrittura, sempre manuale eseguita 4 giorni dopo, definisce con più precisione quanto scritto velocemente sul posto senza però modificare le informazioni annotate, aggiunge però, a fine sopralluogo, un *Essai de recapitulation* ovvero contabilizza il numero di attività presenti suddividendole rispetto al genere.
Questa prima visita è quella più completa infatti attraverso le annotazioni di Perec si riesce a ricostruire con precisione la successione di tutte le attività commerciali, dargli un nome e specificare il genere. Il sopralluogo del 1970[35] è annotato su un blocco di fogli bianchi 15x20 con strappo laterale, Perec ne utilizza 8. Entra nel *Passage* da rue St. Augustin[36] senza specificare le diverse facciate annota secondo la successione dei numeri civici interni corrispondenti alle arcate. La scrittura in parte cambia dal sopralluogo precedente ovvero aggiunge al nome e al genere altre indicazioni sulla tipologia di merce venduta, su scritte apposte sulle vetrine, in questo modo se lo sguardo appare più preciso per alcuni spazi per altri diventa distratto ovvero dall'elencazione mancano delle parti, nella sequenza proposta è chiaro che avanza senza annotare per poi ritornare indietro e descrivere un solo fronte in questo caso le attività segnalate si riducono o non precisa se le attività occupino più arcate; complessivamente mancano annotazioni puntuali su 26 arcate che corrisponde a più di un quarto delle esistenti.
Il 31 luglio 1971[37] Perec dedica due osservazioni dopo aver attraversato *Passage Choiseul* descrive il *Lieux* di rue St. Honoré. La descrizione per il *Passage* inizia da rue des Petites-Champs al n. 40[38] e procede in senso inverso rispetto ai due sopralluoghi precedenti indicando come aveva già fatto nel 1970 i soli numeri civici delle singole botteghe. Percorre l'intero *Passage* e ricomincia da dove è entrato, ma anche lungo il percorso non procede in modo sistematico nella catalogazione delle attività, infatti ritorna sistematicamente sui suoi passi proponendo al normale fluire dei sussulti, questo fa sì che la numerazione non è sempre consecutiva e che perda il filo talmente che l'informazione si dirada, sono 39 le arcate non descritte.
Le annotazioni vengono eseguite utilizzando 6 fogli bianchi di un blocco a strappo laterale 15x20 cm, a questo farà seguito la trascrizione dattiloscritta. La riscrittura si differenzierà dalla prima annotazione poiché lo scrittore completerà con alcune osservazioni, affiancate all'individuazione della singola bottega, più puntuali nello specificare il tipo di merce, un oggetto che ha suscitato la sua curiosità. Queste aggiunte sono evidenti perché le inserisce nel testo fra parentesi o doppia parentesi tonda. Durante questo sopralluogo Perec diversifica il contenuto dell'annotazione infatti all'elencazione delle attività inserisce altre percezioni come i suoni, il silenzio, i rumori, la musica nel seguire da dove proviene e che tipo è. A questo aggiunge qualche osservazione sui passanti, cerca di contarli o si sofferma sull'aspetto di un passante, da questo momento non sarà più solo nel percorrere il *Passage*.
La visita del 1972[39] si caratterizza fortemente da un incontro che Perec fa all'interno del *Passage*. Inizia il suo percorso entrando da rue des Petites-Champs[40] e annota le prime vetrine distinguendole solo se poste a sinistra o destra, alla quinta vetrina viene fermato dalla portinaia del *Passage* che gli chiede spiegazioni su cosa stia facendo e iniziano una discussione che interromperà il sopralluogo. Perec esce dal portale di rue Dalayrac e sceglie di fermarsi in un café di rue Monsigny per trascrivere l'episodio all'interno del *réel*, il dialogo intercorso, l'aspetto della signora, commentando infine la sua espulsione[41]. Nel complesso descriverà solo 14 arcate, poco più del 10%. Complessivamente i fogli utilizzati sono 8 del tipo bianco a *block notes* a strappo con spirale laterale della dimensione 10x15.

Lieux n. 86 *réel*

13.7.72
11h
de l'A de S
par le 39
desc [endu] à Se Anne Petits Champs
(ayant once more oublié où
commence le passage Choiseul)
ds [dans] la r [ue]des P[etits] C[hamps]?
Oui!
Le Royal Sologne (G)
Sexashop (D)
Julil Modiste (G)
La Chemise de Fr [ance] (dr)
Barlett (Dr)
And

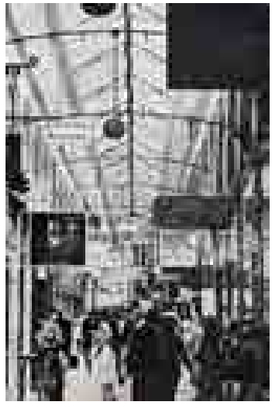
qq [quelques] minutes plus tard à la terrasse d'un café rue Monsigny. À peine aije commencé à dénombrer les magasins que qqn [quelqu'un] comme la concierge ou gardienne du passage est venue me demander ce que j'écrivais, pourquoi je notais les nos [numeros], tout en essayant de lire ce que j'avais écrit et ne cessant de répéter: c'est interdit c'est interdit c'est privé ici. J'essaye, évidt [évidemment] en vain de lui expliquer d'abord que je ne fais rien de répréhensible, puis que je décris ce passage régulièrement depuis 5 ans (j'exagère).
Elle me demande
: pourquoi
: je suis écrivain
Cela me gêne évidemment mais elle encore plus
: Vous devez demander la permission à l'administrateur, en bas (en bas voulant dire l'autre bout du passage) bcp [beaucoup] de gens se retournent, regardent écoutent. Forte d'on ne sait quel bon droit la gardienne continue d'expliquer l'affaire à des gens qui manifestement sont de son avis. j'en tremble, mis hors de moi par tte [toute] cette crétinerie, je sors par la sortie de la rue Dalayrac, ayant à peine regarde 3 vitrines
À Cactus Bazar un service de cristal exécuté par Lalique en 1915 pour Bao Dai il manque des verres: 3500 frs [francs]

À plusieurs reprises j'ai remarqué la méfiance des riverains, particulièrement ds [dans] ce passage: on ne me demande jms [jamais] de compte lorsque je suis ds [dans] un café, mais svt [souvent] lorsque je longe une rue: parfois on me p[ren]d pour un officiel chargé d'organiser les expulsions (rue Vilin). Ici, sans doute, pour un espion !

Elle avait une blouse bleue, des lunettes et une tête petite et mince. J'étais évidemment très désarmé en face d'elle et mon comportement a dû lui donner raison: j'ai d'abord protesté que je ne faisais rien du mal, puis suis parti comme si j'avais été démasqué. Le plus cocasse est qu'elle a essayé de m'arracher mon carnet en voyant que je continuais à écrire (j'ai eu envie d'aller voir «l'Administrateur» et le cas échéant la police, le maire de la ville, les députés et les présidents, mais même si ça risquait d'être drôle, ça ne m'aurait pas avancé: c'est interdit, c'est privé[42].

Nell'ultimo sopralluogo realizzato il 15 novembre del 1974[43] Perec non prende appunti, forse non annota sul posto per non attirare l'attenzione, il *réel* sarà di fatto un *report* scritto alla sera della passeggiata svolta nel pomeriggio. Un solo foglio bianco 15x18 contiene 10 righe riguardanti le attività commerciali, ne elenca solo 11 quelle che si ricorda di più, alcune indicando solo il genere e solo per una, quella della copisteria indica che occupa le arcate 69, 71, 73. È un appunto che rimane in sospeso, forse già assimilabile a un ricordo.

Souvenir
I cinque ricordi riguardanti *Passage Choiseul* si caratterizzano fortemente dal fatto che questo luogo rientra nel progetto anche se non racconta nulla della storia personale di Perec. Così a differenza degli altri luoghi non si collezionano episodi di vissuto, la neutralità del luogo stimola pertanto l'autore a indagare sulle ragioni della metodologia adottata in *Lieux*, sul perché scegliere un *Passage* e perché proprio Choiseul.



Passage Choiseul nel 1981 dalla copertina del libro *Espaces Urbaines de transition*.

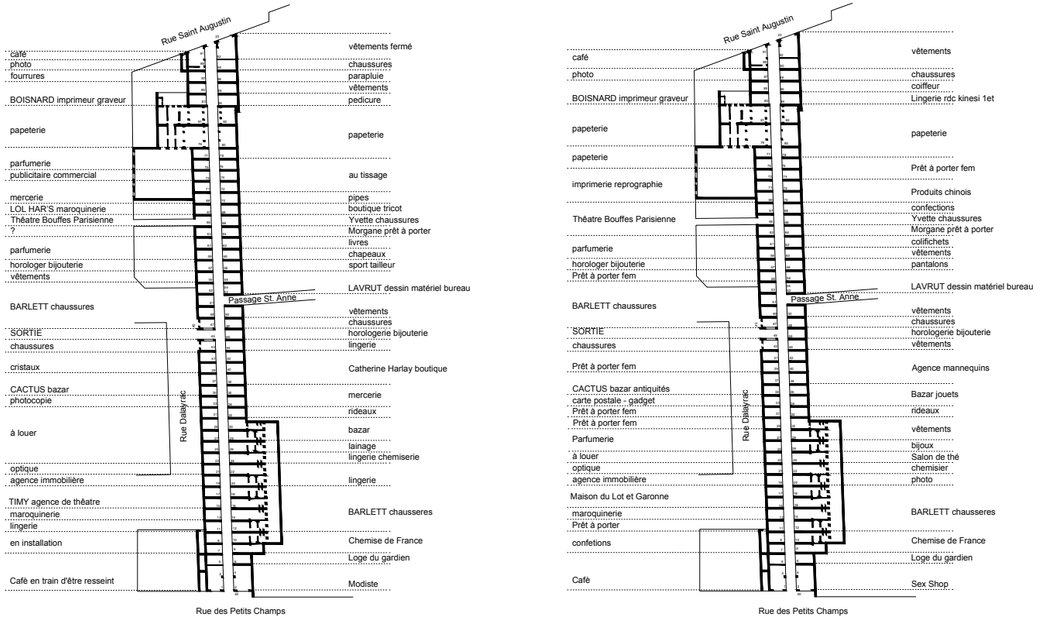
Anche se le osservazioni svolte da Perec nei *souvenirs* sono fra loro diverse di fatto riescono a integrarsi in un unico racconto. Per tutti i *souvenirs* esistono comunque delle ricorrenze sui soggetti trattati: Perec cita sempre Paulette[44] riferendosi al suo commento di inadeguatezza di scelta del luogo poco congruente non solo al progetto *Lieux* ma perché quel luogo è poco assimilabile al suo carattere; cerca di elencare i *Passage* parigini, restituendo sempre un elenco generico, operazione che sembra svolta in maniera sistematica per capire se riesce ad associare dei ricordi specifici, spesso questo lo riporta a passeggiate che terminano o affiancano delle sale cinematografiche segnalando i film visti; si sofferma su di un oggetto acquistato; si relaziona con altri progetti editoriali.
I *souvenirs* del 1969[45] realizzato al Moulin d'Andé, del 1971[46] realizzato in rue de Seine e quello del 1972[47] scritto in avenue de Seine sono tutti dattiloscritti riempiendo 1 o 2 facciate di fogli bianchi, i *souvenirs* del 1970[48] – senza indicazione del luogo – e quello del 1974[49] con indicazione del soggiorno a Griffydam[50] sono manoscritti su due fogli per ciascuno di un blocco a righe. Se nei diversi ragionamenti che Perec sviluppa negli anni evidenzia che la scelta di inserire un *Passage* di fatto ha un valore simbolico cerca comunque di capirne l'affezione, attraverso per esempio le cose acquistate in un *Passage*: un libro, delle carte, un puzzle o una camicia. Di fatto questo *Passage* oltre a legarlo alla sua storia con Paulette diventa l'occasione per tracciare itinerari urbani nell'andare a percorrere altri *Passage*, ne indica alcuni: da Pommeraye di Nantes[51], a quelli parigini Panoramas, Le Lido[52], Verdeau, du Caire, Véro-Dodat, des Princes[53], ne cita alla fine e complessivamente negli anni solo sei e a fatica ne individua i nomi sostenendo di non sapere bene dove siano ubicati. Nel 1971 indica che quello che più conosce è il Lido collegandolo alle sue passeggiate con l'amico Michel Rigout[54] mentre nel 1972 racconta di aver passeggiato fra i *Passage* della città in occasione delle riprese del film Un *homme qui dort*[55]. In questi *souvenirs* il tempo del ricordo è quello appena trascorso, come nel citare la discussione con la portinaia del *Passage* nello svolgimento del *réel* del 1972 o nell'annotare quali siano i nomi dei negozi che ricorda dai sopralluoghi appena svolti.

Lettura etnografica e ricordo

Johann Friedrich Geist nella seconda metà degli anni settanta completa la sua ricerca storica e tipologica sulle Gallerie urbane realizzando poi il catalogo pubblicato da Prestel-Verlag, Monaco nel 1979, oltre a raccogliere documenti archivistici e sistematizzare i materiali, svolge puntuali sopralluoghi, raccontandoci che *Il* Passage Choiseul *è ancora intatto, l'unico a Parigi, forse, di cui si può dire. Ha ancora la sua clientela, anche se sono solo le innumerevoli persone che lavorano negli uffici circostanti che trovano in questo bazar tutto ciò di cui hanno bisogno, che possono acquistare in un attimo e portare a casa. Mentre un nuovo negozio in stile art nouveau che vende modelli di abiti alla moda sembra addirittura indicare un possibile rinascimento*[56].
Se le due foto inserite nel testo di Geist restituiscono un'immagine coeva alle passeggiate di Perec, ancor di più lo fa l'indagine realizzata nel 1981 da un gruppo di ricerca interdisciplinare coordinato da Robert Joly e Gérard Féry dal titolo *Espaces Urbaines de transition valeur d'usage et capacités climatiques*[57] che coinvolge il *Passage Choiseul* mostra l'opinione di chi attraversa la galleria o vi permane con più regolarità, restituendo una fotografia sociologica di quel preciso momento.
Le domande poste ai passanti, ai residenti e ai commercianti[58] indagano sul tipo di soggetto che utilizza il *Passage*, le sue abitudini e i motivi di frequentazione e come percepisce lo spazio fisico soffermandosi sulle sensazioni provate ad attraversarlo. I dati compongono un preciso scenario di chi frequenta la galleria, ma è interessante l'esito ottenuto che restituisce l'idea di *Passage* che gli intervistati hanno costruito anche attraverso i ricordi o i racconti tramandati dai commercianti nell'individuare quei temi relativi al conflitto fra spazio pubblico e privato che il *Passage* porta con sé oltre alle aspettative di miglioramento dell'ambiente, di come lo si utilizza.
Il profilo del fruitore corrisponde a quanto già indicato nelle considerazioni di Geist e nelle motivazioni dello stesso Perec sull'utilizzo di quel percorso:

Le passage lui-même ne m'est pas vraiment familier. P [Paulette] a raison de dire que c'est un lieu qui lui appartient; je l'ai choisi parce qu'au moment où j'ai commencé ces Lieux (janvier 69) j'accompagnais souvent P. [Paulette] à la BN [Bibliothèque Nationale] et nous ne manquions jamais de passer par le passage Choiseul (généralement encore à peu près désert, les boutiques pas encore ouvertes); depuis je n'y suis presque jamais retourné, si ce n'est (évidemment) pour le décrire une fois par an[59].

L'indagine permette però di quantificare il fenomeno nel dirci che chi ne usufruisce lavora nei pressi del *Passage* (55%)[60] e arriva a piedi del (60%) o utilizza il bus e metro (10%): *L'indication du mode de transport utilisé lors du déplacement entre ces différents lieux* [casa e lavoro] *complète la représentation de la fréquentation de l'espace de transition comme séquence particulière d'un mode de vie se déploie à l'échelle urbaine*[61].
La frequentazione, parametrata in "molto sovente" – 4 volte al giorno – e "sovente" – almeno 4 volte la settimana – interessa il 48% delle persone intervistate che considerano la galleria per lo più uno spazio intermedio al percorso abituale (34%) *espace de transition s'insère dans une séquence de la vie urbaine fortement marquée par le travail et par les déplacements que celui-ci implique ou autorise*[62]. Il *Passage* è alternativo al camminare per strada, al coperto, comodo per essere utilizzato a fare piccoli acquisti anche durante la pausa da lavoro (27%) una scelta orientata per i prezzi modici e per il tipo di merce in particolare per l'abbigliamento e le scarpe, generi all'epoca maggiormente presenti[63].
Nel descrivere il luogo il 65% degli intervistati sostiene che è piacevole per alcuni attributi, perché, anche se frequentato è calmo, in contrasto con le vie del centro di per sé caotiche o con i centri commerciali, per questo molti assimilano lo spazio al carattere del villaggio nell'evidenziare la dimensione umana dei tempi e dei rapporti confidenziali che si instaurano con i commercianti. *Le passage est globalement décrit comme: "intéressant", "varié", "gai", "attirant", "distrayant", "amusant", "mignon", "charmant" ("un charmant passage" dit une employée; il a "le charme du passage piétonnier du 19ème siècle" déclare*



Confronto fra le attività annotate da Perec nel 1969 e quelle dell'indagine etnografica del 1981.

un architecte). Bref on "aime beaucoup"[64]*, ma allo stesso modo c'è chi dice: c'est un vieux passage ringard, triste, il n'y a que des employés de bureau … on dirait un hall de gare*[65]. Per un terzo delle persone intervistate il Passage è: *"ancien", "vieux", "vieillot", "rétro", "un peu désuet", "il a eu un passé", bref il est "historique" … "ça permet d'apprendre le passé, par les pierres, par les traces d'un passage humaine* […] *Les "vieilles boutiques", les "vieilles enseignes", les "vieux carreaux" sont valorisés alors même que les signes du passé se sont raréfies dans ce passage"*[66], pareri che di fatto costruiscono un'immagine tale da far percepire la necessità di salvaguardare le caratteristiche del luogo, perché lo rendono unico, piacevole, pensando così alla necessità di restaurarlo per non perdere il carattere storico, la sua identità.

Lo sguardo di Perec

Soffermandosi in particolare sugli scritti dei *réel* di Perec dalla lettura di quanto annotato è possibile svolgere due ragionamenti, il primo strettamente legato alla consistenza dello spazio fisico, ovvero su qual è l'immagine che il singolo sopralluogo vuole restituire del luogo, il secondo su quanto lo scrittore vuole trasmettere, quale direzione o quale evidenza predomina nel trasferire una sensazione, anche nel far emergere la natura vera del progetto *Lieux*.

Per quel che riguarda la prima osservazione ci si può chiedere quali contenuti possiamo acquisire da questo esercizio sistematico e accumulativo di informazioni, forse è possibile, nel caso specifico del *Passage*, ragionare sui generi di consumo e sulla loro varietà che segue un indirizzo di moda, di usanza e pertanto come l'oggetto sia portatore di innovazioni o riesca a restituire un'immagine strettamente connessa all'uso che di quello specifico spazio si fa. Così è possibile valutare di anno in anno come cambia questo spazio, come si trasforma attraverso le cose, prefigurarne un cambiamento nell'uso, che si adatta a nuovi interessi che la società propone. Allo stesso modo è possibile segnalare cosa resta nel tempo, quali attività permangono.
Prendendo in considerazione i primi tre anni di sopralluogo – dove la catalogazione di Perec è più sistematica – è possibile identificare per il 1969, 51 attività attive – fra queste anche l'ingresso al teatro Bouffes Parisiens – che corrisponde a un totale di 77 arcate dedicate al commercio, mentre gli spazi temporaneamente non attivi risultano solo 5, occupando però 12 arcate[67], individuate per lavori in corso, ricerca di nuovo affittuario o perché risultano chiuse. Esaminando le singole attività aperte[68], queste risultano principalmente dedicate all'abbigliamento – vestiti, camice, scarpe, lingerie – e all'oggettistica per la persona – profumeria, ombrelli, pipe, gioiellerie, ottico – dove 28 attività occupano 40 arcate, che complessivamente superano il 50% di quelle in uso, caratterizzando così fortemente lo spazio dedicato alla moda. Il *Passage* rimane un grande Salone degli acquisti dove la merce esposta non si compra più perché necessaria, funzionale, ma la si sceglie per la forma, per il prestigio che può comunicare poterla possedere, in una dimensione che garantisce a tutti di accedervi.
Le modifiche con i sopralluoghi successivi riguardano l'occupazione delle arcate non attive nel 1969 con l'inserimento di un bar, un negozio di abbigliamento e un salone di bellezza; rimangono ancora alcune arcate da occupare e nuove in ristrutturazione mentre un'attività cambia genere da impresa di sartoria a libreria specializzata *Sexashop*. Dalla lettura successiva di quanto annotato da Perec non emergono nel breve periodo sostanziali modifiche oltre al variare puntuale delle vetrine che periodicamente si aggiornano o in alcuni casi si ampliano o si riducono secondo le necessità, un modificarsi capillare e periodico che interessa all'incirca il 10% delle arcate, un processo che si potrebbe considerare fisiologico[69].
L'analisi relativa all'uso dello spazio diventa più interessante se si considera un lungo periodo allora qualche modifica sostanziale appare evidente, di fatto gli scritti di Perec si possono confrontare con le foto dei cinquant'anni precedenti come con la realtà attuale dei cinquant'anni successivi.
Le foto di Roger-Viollet, Atget e Lansiaux dei primi anni del Novecento, come analizzate precedentemente, ci mostrano un luogo consacrato al passeggio come all'incontro per la possibilità di sostare, come in un salotto di casa, di perdere tempo in un locale per un caffè o una cioccolata calda e darsi appuntamento con gli amici prima di andare a teatro, uno spazio che diventa una vetrina dando un'occasione a chi passeggia di mostrarsi oltre che guardare o farsi incantare dalle novità esposte nelle esposizioni della mercanzia nelle botteghe. L'immagine riporta al quotidiano del *flâneur* che vaga fra le strade della città con "sguardo estraniato" alla ricerca dell'essere fra la gente, *la folla è il velo attraverso il quale la città familiare appare al flâneur come fantasmagorica. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi sono poi realizzati nel grande magazzino, che rende la flânerie stessa funzionale alle vendite. Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del flâneur*[70].
La galleria dopo cinquant'anni, quella che osserva Perec, si mostra invece in tutt'altro modo ovvero come una strada di passaggio[71] il cambiamento della pavimentazione che uniforma il lastricato per l'intero percorso mentre quella originaria segnava e riquadrava gli ambienti delle arcate come l'illuminazione posta aerea al centro della galleria che sostituisce le lampade sulle lesene a lato delle vetrine, mostrano un cambiamento sostanziale di come lo spazio viene considerato. Le attività di medesimo genere si confrontano, non vi è ancora antagonismo fra marchi globalizzati, infatti tante botteghe hanno ancora un fare artigianale e ben lo mostra la presenza di un negozio di tessuti piuttosto che una sartoria, attività che beneficiano collettivamente della prossimità.
La sensazione che si acquisisce attraversando il *Passage* mentre un tempo prevaleva il pieno delle cose e delle persone, l'allegria dei colori e degli schiamazzi, lo spazio come raccontato da Perec appare privo di lustrini, è un vuoto, è così che lui lo vede: l*e Passage est lieu vide, le lieu du vide, le lieu de l'errance* […] *Je ne suis pas triste, c'est plus grave, je touche une limite, un mur*[72]. Questa sensazione emerge dalla narrazione accostando fra loro i contenuti dei *réel*, infatti è la sottrazione progressiva e costante delle informazioni che si somma a quegli spazi identificati come in abbandono che crea la dimensione del vuoto. A questo non annotare si aggiunge il suo estraniarsi dal contesto, non vi sono rumori e la musica che ascolta è episodica[73], ma soprattutto su 4 sopralluoghi la presenza delle altre persone è minima, di fatto c'è un unico incontro predominante, quello con la portinaia, che al pari di un pubblico ufficiale lo espelle dalla galleria.
Le analogie con rue Vilin sono evidenti, in quel caso Perec narra la distruzione progressiva della strada oggetto di una futura trasformazione urbana, evidenziando che questa continua sottrazione faceva in realtà riemergere dei ricordi che presto non avrebbero più avuto un proprio riferimento fisico. Nel caso del *Passage Choiseul* il simulare questo effetto di vuoto fa si che la dimensione del reale si fonda con quella del ricordo, non solo perché nell'ultimo *réel*, quello del 1974, Perec non segua una direzione, non cataloga quel che vede, ma costruisce un testo di ricordo, e quando nello stesso anno scrive il *souvenirs* racconta l'episodio dell'incontro con la portinaia del *Passage* quasi ad assimilare il *réel* al *souvenir* senza più distinguerli, componente che smentisce le premesse iniziali del progetto stesso di *Lieux* dove i due apparati dovevano comporsi in autonomia. L'aspirazione di Perec è quella *che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati;* […] *Tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo*[74].
Il suo camminare osservando la città nel tempo è una forma di appropriazione dei luoghi, il descrivere è una forma di organizzazione spaziale.

Nel confrontare l'apparato documentario sinora esaminato con la situazione attuale, si può valutare la trasformabilità di questo spazio anche se apparentemente sembra sempre il medesimo. Partendo dai dati di rilievo raccolti sul posto nel 2012 e nel 2022 affiancandoli anche con i dati del 2017, estrapolabili da *Google earth* per l'individuazione delle attività commerciali, è possibile verificare se quelle esistenti nel *Passage* permangono e per quale genere insistano delle modifiche.
Il sopralluogo svolto nel 2012, in corrispondenza dell'avvio del restauro, mostra che sono presenti 45 attività – sempre contando anche l'ingresso al teatro Bouffes Parisiens – che corrisponde a un totale di 75 arcate dedicate al commercio, mentre gli spazi temporaneamente non attivi risultano 8, che interessano 13 arcate[75]. Delle attività presenti[76] la quasi totalità è dedicata, in modo equamente distribuito, fra l'abbigliamento con l'oggettistica per la persona, pari a 15 attività corrispondenti a 28 archi, e la ristorazione con 16 attività che occupano 25 archi. Fra le attività segnalate da Perec nel 1969 sono ancora presenti: la cartoleria Lavrut – arcate 52, 54, 56 –; l'atelier di moda Morgane – arcata 64 –; il gioielliere Gaillard – arcata 57 –; lo stampatore Boisnard – arcate 83, 85 recentemente trasferito al 80, 82 –.
L'ambiente visitato nel 2012, anticipando il restauro, portava con sé ancora un pezzo di quella vecchia galleria come raccontata da Perec dove era possibile ancora percepire il fantasma di Céline, uno spazio consumato, silenzioso ma anticipatore di un cambiamento.
Se ora si guardano le attività presenti nel 2017 si deve segnalare un raddoppio delle attività dedicate alla ristorazione che passano a 30 occupando 36 archi componente che si incrementa ancora nel 2022 con 31 attività che utilizzano 39 archi[77] tutto questo a discapito in particolare del settore dell'abbigliamento che si riduce man mano. Come mostra il rapporto fra numero di attività e numero di arcate, molti dei ristoranti o caffetterie utilizzano un solo vano parzialmente dedicato al confezionamento dei cibi, e questo fa si, come nei primi anni del Novecento, che si utilizzi anche lo spa-







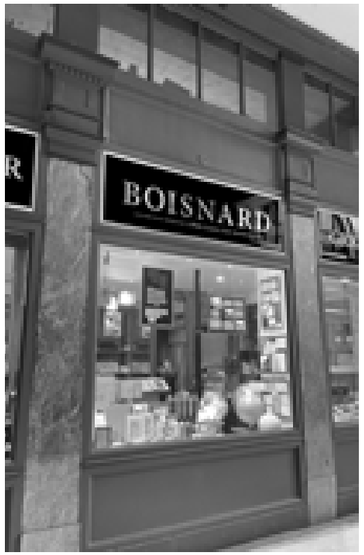






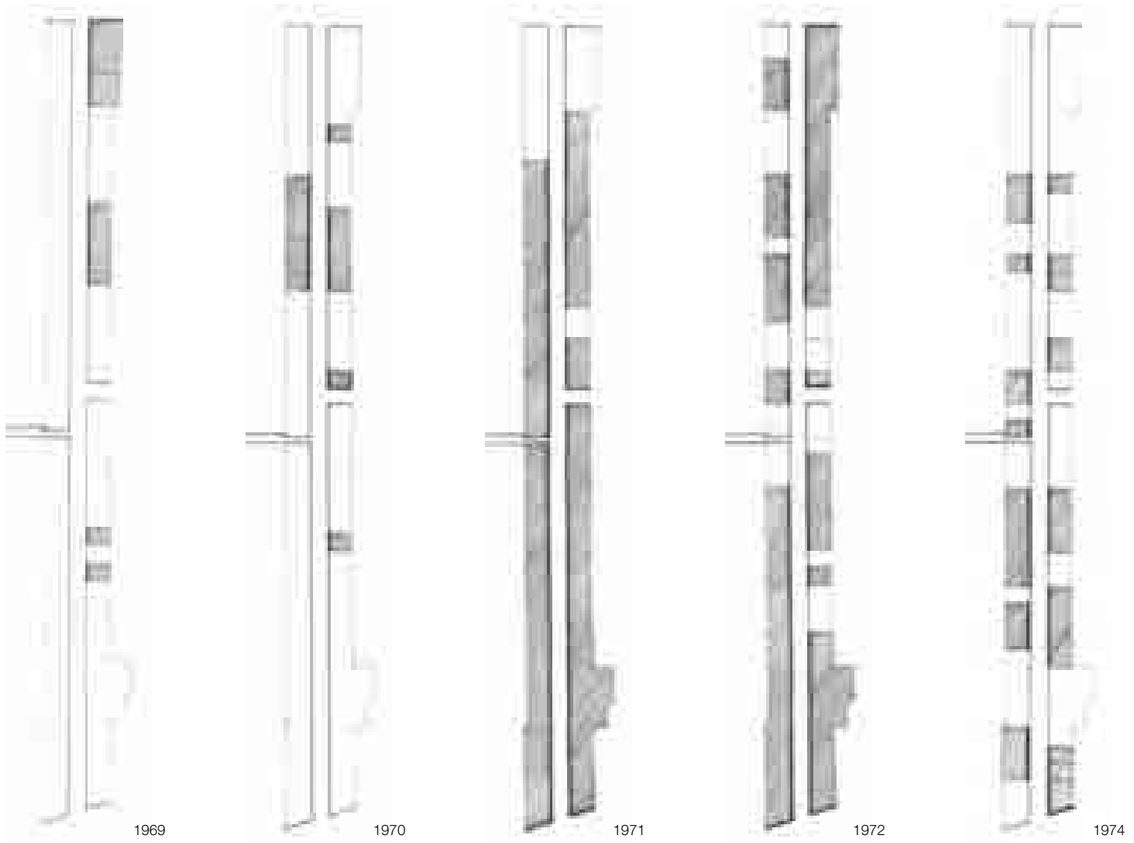












Passage Choiseul le osservazioni di Perec nel tempo e la costruzione narrativa del vuoto (in tratteggio gli spazi non descritti, assenti).

zio del *Passage*, di fronte alla vetrina, per accogliere tavoli e sedie come i menù scritti su tavolozze che giornalmente si aggiornano. L'atmosfera è ben diversa da quella dei primi anni settanta, con un'assenza sostanziale delle insegne a bandiera e luminose, il restauro ha riportato maggior uniformità nelle facciate e nella copertura, nell'aver incrementato il passaggio di luce naturale dalla nuova posa dei vetri della galleria, come al valore della singola unità ripristinando pavimentazione e illuminazione secondo il modello originario. La vivacità dello spazio è però garantita dalle diverse colorazioni delle vetrine come delle sedie e tavolini, dai vasi apposti per delimitare le aree dei dehors, dagli odori e profumi dei ristoranti che propongono piatti mediterranei o asiatici che si espandono nel *Passage* dalle vetrine aperte dei *fast food*, e dal rumoreggiare degli ospiti al tavolo.

Come un tempo il *Passage* si popola maggiormente in pausa pranzo questa volta per permanere, incontrare gente nel condividere con qualcuno il tempo di pausa dal lavoro, un pranzo frugale o un aperitivo con i colleghi.

Nel chiedersi cosa ha motivato questo cambiamento, si può affermare che forse non vi è mai un'unica chiave di lettura, i fenomeni possono riguardare condizioni locali come globali come l'accelerazione negli ultimi tempi delle vendite online, dove il catalogo di scelta si amplia a dismisura oltre a beneficiare della consegna a domicilio, componente che può motivare la riduzione delle attività non sostenute da grandi marche e dal loro *marketing*, in particolare, dedicate all'abbigliamento e alle scarpe come quelle maggiormen-

te distribuite nel *Passage Choiseul*. La sostituzione delle attività è progressiva di mese in mese, lo spazio si apre a nuove pratiche assecondate anche dall'esigenza di rinnovo, quella che confluisce nel restauro della galleria.
La forma dello spazio sembra rimanere nel tempo *immutabile* come il fruitore, nel suo genere di per sé astratto, rimane il medesimo[78], quello che lavora nei pressi della galleria, e pur mettendo in campo nuovi riti[79] attraversa quello spazio nell'assecondare una propria *routine* quotidiana. Ma nel percorrere il *Passage Choiseul* alla sequenza delle vetrine, delle arcate, che si susseguono al ritmo dei propri passi, i riferimenti che ci riportano al luogo sono solo alcuni residui, le parole impresse delle insegne di chi non ha ceduto nel tempo l'attività e che fissano nello spazio dei punti di riferimento[80] rendendolo *appropriato*.
La modalità di avvicinarsi al luogo di *individuarlo*, *designarlo*, è quella, per il *Passage Choiseul*, di passare attraverso quei nomi, quelle parole catalogate, ripetute con ciclicità che lasciano una traccia nel riconoscerlo, di acquisirlo come proprio e fondare spazialmente i propri ricordi.

Nella pagina 20: *Passage Choiseul*, le vetrine dei negozi ancora presenti dalle viste di Parec del 1969 e gli oggetti che arredano la galleria (S. Gron, 2023).

[1] G. Perec, *Espaces d'espaces*, Éditions Galilée, Paris 1974, ed. it. ID, *Specie di Spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 59-68.
[2] G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois, Paris 1975, ed. it. ID, *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, Baskerville, Bologna 1989. Cfr. S. Gron, Tempo e luogo, in S. Gron, E. Vigliocco, *Impronte urbane_01. Les Lieux, les Choses, la Règle*, Politecnico di Torino, Torino 2011, pp. 36-39.
[3] Perec racconta lo sviluppo del progetto: *Nel 1969, ho scelto, in Parigi, 12 luoghi (strade, piazze, incroci, una galleria) o dove ero vissuto, o ai quali mi legavano ricordi particolari. Ho incominciato a fare, ogni mese, la descrizione di due di questi luoghi. Una di queste descrizioni fatta sul luogo stesso e vuol essere più neutra possibile: seduto in un caffè, o camminando per la strada, con un taccuino e una penna in mano, mi sforzo di descrivere le case, i negozi, la gente che incontro, i manifesti, e in generale, tutti i particolari che attirano il mio sguardo. L'altra descrizione è fatta in un posto diverso dal luogo in questione: mi sforzo allora di descriverlo a memoria e di rievocare a proposito di questo luogo tutti i ricordi che mi vengono in mente, sia gli avvenimenti che vi si sono svolti, sia la gente che vi ho incontrato*, G. Perec, cit., 1989, pp. 67-68.
[4] L'intero apparato di *Lieux* è contenuto in: G. Perec, *Lieux*, J.-L. Joly (a cura di), Éditions du Seuil, Paris 2022. Anche consultabile in: https://lieux-georges-perec.seuil.com. Si precisa che in questo saggio si fa riferimento ai documenti archivistici originari indicandone la collocazione, raccolti presso l'Archivio Georges Perec – AGP situato nella Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi – https://www.bnf.fr/fr/arsenal
[5] Perec pubblica cinque serie di scritti appartenenti all'opera di *Lieux* ed elaborati dal 1969 al 1974 tutti riguardanti le sole visite *réel*: rue de la Gaîté: *Guettées*, in "Les Lettres nouvelles", n. 1, 1977; place de l'Italie: *Vues d'Italie*, in "Nouvelle Revue de psychanalyse", n. 16, 1977; rue Vilin: *La rue Vilin*, in "L'Humaité", 11 novembre 1977; rue de l'Assomption: *Allées et venues rue de l'Assomption*, in "L'Arc", n. 76, 1979; carrefour Mabillon: *Stations Mabillon*, in "Action poétique", n. 81, 1980.
[6] AGP, *Lieux*, 57.11; 57.19. Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/#parcours
[7] I *passage diedero luogo a un processo di estetizzazione del commercio e all'inaugurazione di nuove pratiche sociali, trovandovi sede anche significativi luoghi di incontro pubblico*, in: A. Pizza, *Parigi e Baudelaire. Letteratura, arti e critica nella città moderna*, Edizioni Unicopli, Milano 2017, p. 149.
[8] *je crois même pouvoir dire que mon attachement pour le passage Choiseul, le choix particulier que j'en ai fait pour mes douze lieux n'était en fait que symbolique. À travers le passage Choiseul, ce sont les passages en général que j'entends décrire exalter*, AGP, Lieux, 1972, 57, 19, 1, 1. Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/87-choiseul-souvenir-4-aout-1972/
[9] J. F. Geist, *Passagen. Ein Bautyp del 19. Jahrhunderts*, Prestel-Verlag, Munich 1979, ed. eng. ID., *Arcades. The History of a Building Type*, MIT press, 1985, p. 517
[10] A differenza con il *Passage Choiseul* il *Passage Grand Cerf* restituisce un'immagine molto unitaria dovuta all'uniformità delle vetrine e alle colorazioni di facciata. Quella dell'uniformità delle facciate e delle vetrine è l'elemento che maggiormente differenzia *Passage Choiseul* dagli altri passaggi a lui coevi ancor di più che delle proporzioni o della diversa fattura della copertura vetrata.
[11] L'Hôtel de Gesvres è costruito intorno al 1655 da Le Pautre; J. F. Geist, cit., p. 510.
[12] A. Pizza, cit., p. 148.
[13] Il Piano di Haussman per Parigi interessa il periodo fra il 1852 e il 1870.
[14] La realizzazione della rue de Rivoli segue delle fasi comprese fra il 1802 e il 1835, il progetto è a cura degli architetti Charles Percier e Pierre François Fontaine.
[15] *Pour cela, la société fit détruire les hôtels de Lionne, Langlée, de Gesvres, et Radepont en vue d'un projet d'une construction d'immeubles à cet emplacement. Seul le passage Choiseul fut réalisé. Mais le programme initial a été bouleversé par la construction du théâtre Royal de l'Opéra Comique (actuelle Salle Ventadour). Ce dernier reliait le passage par un souterrain* Cfr. scheda di iscrizione del vincolo di tutela *Passage Choiseul* del 1974/07/07; https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00086088
[16] L'insieme delle prospettive realizzate alla scala 1/400 da Louis Bretez e incise da Claude Lucas sono contenute in: Michel-Étienne Turgot, *Paris au XVIII siècle. Plan de Paris en 20 planches*, A. Taride Éditeur, Paris 1734-1739, tav. 18 e tav 19, consultabile in BNF: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530111615/f18.item; https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530111615/f19.item
[17] *Cadastre de Paris par îlot*, 7e quartier Feydeau, îlot n. 21, scala 1/345, Paris (1810-1836), F/31/76/29 http://archives.paris.fr/r/123/archives-numerisees/
[18] Il teatro è progettato dagli architetti Jean-Jacques-Marie Huvé, conosciuto per la realizzazione della Église de la Madeleine – 1828-1842 – e Louis de Guerchy; l'edificio ospiterà il teatro sino al 1878 e dal 1892 è di proprietà della Banca di Francia che utilizza gli spazi per attività sociali e sportive.
[19] (Marseille 1796-1870) Cfr. E. Delaire, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts*, 1793-1907, Librairie de La Construction moderne, Paris 1907.
[20] Consultabile in : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb407316037
[21] *Plan parcellaire de la rive droite de Paris*, 7e quartier Flydeau, Paris (1830-1850), RES/A1513/9 cfr. http://archives.paris.fr/f/planspacellaires/tableau/?&crit1=14&v_14_1=02; *Plan parcellaire municipal de Paris*, 6e quartier, 5e quartier, Vivienne, Gaillon, Vivienne, 3 feuille, 1.500, Paris (fin XIXe), PP/11870/E
[22] https://www.agence-grevet.com/architecte-restauration-val-de-marne-2
[23] Cfr. dossier https://www.lnmcom.net/attachment/514901/
[24] Perec nel progetto *Lieux* incarica i fotografi Pierre Getzler o Christine Lipinska allo svolgimento di un reportage, una campagna fotografica che si concretizza fra il 1970 e il 1971, ma coinvolgerà solo 6 luoghi escludendo *Passage Choiseul*.
[25] Cfr. dossier https://www.lnmcom.net/attachment/514901/
[26] *En 1826, le magicien et ventriloque Louis Comte fait construire le «théâtre des enfants» (ou théâtre Comte) où jouent de très jeunes comédiens. La salle s'adosse au passage Choiseul et dispose de deux entrées : passage Choiseul et rue Monsigny. En 1846, une loi interdisant de faire jouer les enfants de moins de 15 ans décide Louis Comte à céder la programmation du théâtre à son fils. En 1855, le compositeur Jacques Offenbach est le directeur de la salle des Bouffes-Parisiens située au carré Marigny; il souhaite ouvrir une seconde salle pour accueillir des spectacles l'hiver. Il loue le théâtre Comte et le baptise « Bouffes d'Hiver » (celui du carré Marigny est baptisé « Bouffes d'Été »). En 1859, la salle du passage Choiseul prend l'actuel nom de Bouffes-Parisiens. En 1863, la salle est reconstruite par l'architecte Théodore Charpentier*. Cfr. https://paris-promeneurs.com/le-theatre-des-bouffes-parisiens/
[27] La libreria verrà chiusa dagli eredi nel 1965.
[28] S. Dandini, *Avremo sempre Parigi. Passeggiate sentimentali in disordine alfabetico*, Rizzoli, Milano 2016, pp. 251-252. È interessante affiancare anche il commento di Geist all'opera di Céline: *Nel suo romanzo Death on the Rate Plan, Céline ha usato il Passage Choiseul come dimora del suo personaggio principale. Ha scoperto il macabro, il lato orribile del porticato. Lo vedeva come un collettivo umano, una formazione sociologica unica in cui la vicinanza spaziale rende gli abitanti umani non solo dipendenti l'uno dall'altro ma anche permanentemente l'uno con l'altro? La distanza naturale e l'anonimato della strada si riducono a un'opposizione ineludibile, a un controllo indesiderato, a delle necessarie intercettazioni. Diventa una forma di comportamento collettivo che viene disturbato solo dall'acquirente, dal passante. La lotta per il cliente trasforma la mera competizione in una battaglia spietata*, in: J. F. Geist, *Arcades* cit., p. 516.
[29] Il luogo *Passage Choiseul* a differenza di altri *Lieux* non verrà accompagnato da un apparato fotografico e neppure da altri documenti raccolti durante i sopralluoghi. In particolare questo luogo non verrà pubblicato da Perec anche se degli estratti accompagnano alcuni testi in particolare il *reél* 86 del 1972 è interamente trascritto in: P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L., Paris 1991, pp. 182 – 183.
[30] Ester è la zia paterna di Georges Perec sposata con David Bienenfeld. Sono i coniugi Bienenfeld che accoglieranno nella loro casa di rue de la Assomption n. 18 il piccolo Georges dal 1947. Cfr. P. Perec (a cura di), *Portrait(s) de Georges Perec*, BNF, Paris 2001, pp. 21-24, 27-29.
[31] AGP, 57, 11. Il sopralluogo del 1973 non verrà svolto poiché il lavoro a *Lieux* è stato interrotto per l'impegno delle riprese al film *Un uomo che dorme*, i sopralluoghi si sono succeduti con la regolarità prevista, si segnala che il solo scritto *réel* del 1971 è stato realizzato in ritardo di tre mesi, infatti da programma doveva essere svolto nel mese di aprile.
[32] AGP, 57, 19. Per quel che riguarda i *souvenirs* si riscontrano anche in questo caso piccoli ritardi nel 1969 e 1972 di un mese rispetto al programma.
[33] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/9-choiseul-reel-1-mai-1969/
[34] Perec annota a inizio documento che arriva al *Passage* prendendo la metro n. 3 da Pont de Levaillon a 4 Septembre percorrendo così il breve tratto di rue de Choiseul in asse all'ingresso di rue St. Augustin.
[35] https://lieux-georges-perec.seuil.com/29-choiseul-reel-2-mars-1970/
[36] Perec entra dal portale di rue St. Augustin dopo aver preso la metro n. 8 scendendo alla fermata Richelieu-Drouot e percorrendo le vie, de Gramont, des Italiens, attraversando 4 Septembre e proseguire per rue Choiseul.
[37] https://lieux-georges-perec.seuil.com/56-choiseul-reel-3-avril-1971/
[38] Nel *réel* di rue St. Honoré Perec dettaglia l'itinerario da avenue Junot a rue St. Honoré, elencando tutte le vie percorse e i *passages* Verdeau, Jouffroy, Panoramas, Vivienne che affianca. Non riesce ad entrare nel *Passage Choiseul* da rue St. Anne perché l'ingresso è bloccato, scrive che accede da rue St. Augustin per uscire in rue des Petits-Champs per proseguire verso rue Ventadour. Potrebbe aver percorso la galleria senza annotazioni per poi svolgere l'esercizio da rue des Petits-Champs a rue St. Augustin e ritorno.
[39] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/86-choiseul-reel-4-juillet-1972/
[40] Perec annota che scende alla fermata S.te Anne – Petits Champs utilizzando il bus n. 39.
[41] Questo episodio conferma la dualità fra quanto questo spazio è considerato pubblico dai commercianti e fruitori e privato dai residenti e proprietari che si tutelano con una eccessiva sorveglianza.
[42] AGP, *Lieux*, 57, 11, 2, 1-8d Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/86-choiseul-reel-4-juillet-1972/; si rimanda anche al testo di P. Lejeune, cit., pp. 182 – 183.
[43] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/112-choiseul-reel-5-aout-1974/
[44] Paulette Pétrac è la moglie di Georges che sposa nel 1960 andando ad abitare con lei in rue Quattrofages al n. 5.
[45] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/22-choiseul-souvenir-1-novembre-1969/
[46] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/65-choiseul-souvenir-3-septembre-1971/
[47] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/87-choiseul-souvenir-4-aout-1972/
[48] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/43-choiseul-souvenir-2-octobre-1970/
[49] Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/109-choiseul-souvenir-5-juillet-1974/
[50] La località di Griffydam è posta fra Birmingham e Nottingham – Regno Unito, ed è dove risiede all'epoca la cugina Sylvia con il marito James Richardson.
[51] Il *Passage Pommeraye* è realizzato nel periodo 1840-1843 su più livelli rappresentativo perché anticipa con scale, porticati, loggiati, la struttura dei grandi centri commerciali, Perec non l'ha mai visitato ma cita il film *Lola* girato nell'estate del 1960 e uscito nel 1961 dove l'interprete scende dalle scalinate interne del *passage*. Cfr. J. F. Geist, cit., pp. 414-425.
[52] In origine *Les Arcades des Champs Élysées oggi Les Arcades du Lido*, realizzato negli anni venti dall'architetto Grossard. Le *Lido* è un cabaret che si apre all'interno delle arcate nel 1929.
[53] Questo *passage* lo cita come *Les Italiens*.
[54] Il ricordo è ripreso da Perec fra i *souvenirs* del 1972 riguardanti rue Franklin.
[55] Il film che acquisisce il *Prix Jean Vigo* nel 1974 è realizzato con il regista Bruno Queysanne. Le scene ai minuti 17:26 e 44:37 si svolgono all'interno di alcuni *passage* parigini.
[56] J. F. Geist, cit., p. 517.
[57] J.-M. Boucheret, G. Féry, R. Joly, F. Badra, C. Duchesne, *Espaces Urbaines de transition valeur d'usage et capacités climatiques*, Copédith, Paris 1981.
L'indagine sugli *Espaces Urbaines de transition valeur d'usage et capacités climatiques* è svolta dal Groupement Architecture Amenagement – GAA e dal Bureau d'Etudes et de Realisation pour l'industries Moderne – BERIM è coordinata dai responsabili scientifici Robert Joly e Gérard Féry per conto della Direction de l'Architecture del Ministère de l'Urbanisme et du Logement. Di carattere interdisciplinare lo spazio del *Passage* è letto sotto diversi approcci, diventa il campo di studio dove si confrontano diverse letture, quella del manufatto architettonico, della sua conformazione, con l'apporto sociologico, demandato a una serie di interviste a risposta chiusa e aperta, con le competenze dell'ingegneria ambientale nel valutare il benessere climatico dello spazio. In particolare i responsabili risultano: per l'approccio climatico Fathi Badra e Claude Duchesne, l'approccio sociologico Gérard Féry e l'approccio architettonico Jean-Marie Boucheret.
[58] Il questionario è composto da 25 domande, 22 a risposta chiusa con 4 domande supplementari di specificazione rispetto alla risposta data e 3 domande aperte sulle caratteristiche ambientali.
[59] AGP, *Lieux*, 1971, 57, 19, 4. Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/65-choiseul-souvenir-3-septembre-1971/
[60] Degli intervistati la popolazione attiva è pari al 78% (20-60 anni) di questi il 54% è donna con provenienza pari al 60 % da Parigi – di questi il 30% abita nel 2° arr. e arr. confinanti – mentre lavorano nel 2° arr. il 35% e negli arr. confinanti il 20%.
[61] J.-M. Boucheret et al., cit., p. 45.
[62] *Ibidem*, p. 47.
[63] Anche i commercianti sostengono che l'80% dei loro clienti è regolare, consolidati e che le vendite si concentrano fra le 12 e le 14 come fra le 17 e le 18 ovvero nella pausa pranzo di chi lavora nei pressi del *passage* o all'uscita dal posto di lavoro. Questo fa si che il sabato sia una giornata di bassa frequenza tanto da determinare la chiusura settimanale di alcuni negozi.
[64] *Ibidem*, p. 53.
[65] *Ibidem*, p. 54.
[66] *Ibidem*, p. 56.
[67] Le attività aperte sono suddivise in 23 sul lato sinistro – corrispondente ai nri. civici dispari – e 29 sul lato destro – nri. civici pari – mentre 4 non attive, sono disposte sul lato sinistro, e riguardano 2 lavori in corso, 1 ricerca di affitto e 1 locale non descritto e 1 sul lato destro indicato come chiusa.
[68] Le attività riguardano: abbigliamento n. 21; oggettistica per la casa n. 9; libreria, stampatori, cancelleria n. 8; oggettistica per la persona n. 7; benessere per la persona n. 1; caffè n. 1 a queste si affiancano 3 agenzie/laboratori –immobiliare, sartoria, teatrale – mentre tre arcate sono utilizzate quale ingresso al teatro, portineria e passaggio verso la rue Dalayrac.
[69] Come riportato nella tavola dell'indagine condotta nel 1981 – Annexe 1.B *Répartition des commerces* Cfr. J.-M. Boucheret et al., cit., p. 39.
[70] W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, ed. it. ID., *I "passages" di Parigi*, vol. I, Einaudi, Torino 2000, p. 13.
[71] *Mais les passages n'appartiennent à personne; ils sont lieux de passage, c'est difficile de s'y raccrocher, difficile de fonder qqc [quelque chose] dessus*, AGP, *Lieux*, 1970, 57, 19, 5d, 1d v°. Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/43-choiseul-souvenir-2-octobre-1970/
[72] AGP, Lieux, 1970, 57, 19, 5d, 1d r° cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/43-choiseul-souvenir-2-octobre-1970/. *Camminare significa essere privi di luogo. È un processo indefinito dell'essere assenti e in cerca di uno spazio proprio. L'erranza che moltiplica e accorpa la città ne fa un'immensa esperienza sociale della privazione di luogo – un'esperienza, è vero, frantumata in innumerevoli e infime deportazioni (spostamenti e percorsi), compensata dai rapporti e dalle intersezioni di questi esodi che s'intrecciano, creando un tessuto urbano, e posta sotto il segno di ciò dovrebbe essere, infine, il luogo, ma non è che un nome, la Città*, in: M. de Certeau, *L'invention du quotidien. Art de faire*, Gallimard, Paris 1990, ed. it. ID., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 20092, pp. 158-159.
[73] *La musique vient du n. 28 (sans enseigne ni nom apparent) la porte est habillée avec deux vieilles portes d'armoires à l'interieur vêtements pop*, AGP, *Lieux*, 1971, 57, 11, 5, 1. Cfr. https://lieux-georges-perec.seuil.com/56-choiseul-reel-3-avril-1971/
[74] G. Perec, cit., 1989, p. 110.
[75] Questo dato conferma la ciclicità delle temporanee dismissioni.
[76] Le attività riguardano: caffè e ristorazione n. 16; abbigliamento n. 13; libreria, stampatori, cancelleria n. 5; benessere per la persona n. 4; oggettistica per la casa n. 2; oggettistica per la persona n. 2; a queste si affiancano 2 agenzie/atelier – immobiliare, sartoria, teatrale – mentre le restanti arcate sono utilizzate quale ingresso al teatro, portineria e passaggio verso la rue Dalayrac.
[77] Si segnalano 7 cambi di gestione per i ristoranti aumentando quelli di cucina asiatica.
[78] Si potrebbe pensare che l'aumento dei ristoranti sia legato anche ad una richiesta turistica, in questo caso il *Passage* non è frequentato da turisti perché un po' marginale alle sedi culturali e a una visibilità urbana.
[79] Non più nel riproporre il mito della "bistecca au point e patatine fritte", cfr. R. Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957, ed. it. ID., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 19942, pp. 71-73.
[80] *Il passaggio da collezionare cose, al collezionare parole, e spesso parole che raccontano e descrivono cose, si presenta in Perec come già definitivamente compiuto. Grazie a una sorta di "ascesi materiale", egli collezionava parole, cognizioni, ricordi, luoghi e – aggiungeva Calvino nel passo citato – "l'esattezza terminologica era la sua forma di possesso", così come la* contrainte, *il vincolo, la costrizione da lui adottata in tutta la sua produzione e tipica dell'OuLiPo, gli forniva i mezzi formali per ordinare i materiali raccolti e la disciplina per consentirne l'espressione*, in A. Borsani, *Cose, quadri e collezioni – Georges Perec*, in ID (a cura di), *Mondo, Cose e Immagini. Sulle forme dell'esperienza estetica*, Bologna University Press, Bologna 2018, p. 90.

Fenomenologie: esperienza, descrizione, comprensione, progetto (un tentativo autobibliografico)

Nelle pieghe e negli infiniti incroci di un percorso di studio e ricerca, che questo sia di lunga o breve durata, occorre ammettere che abitino spesso gli aspetti più accattivanti, talvolta anche quelli più utili a trovare il carburante per una successiva accelerazione. La condizione non è differente se si pensa al progetto. Ciò che alimenta la pratica del progettare non è tanto la sequenza di azioni e scelte, quanto l'inatteso che obbliga a cambiare repentinamente direzione e formulare soluzioni alternative a domande prima imprevedibili. È così, dunque, che prendiamo coscienza del fatto che l'oggetto del nostro lavoro non possa essere isolato. Non fluttua lontano dalle 'cose', non può essere astrattamente allontanato dalle condizioni e contingenze che ne determinano l'esistenza, che ne sono le condizioni d'esistenza stesse.
Seguendo il filo di questo pensiero sarà necessario assecondare una visione che vede possibile la ricerca solo a partire dalle 'cose', perché nelle 'cose' andranno riversati i risultati stessi.

Premessa

'Cosa' è un lemma eccezionalmente generico. Occorre approfondire il significato che qui gli si vuole assegnare, per produrre un enunciato di partenza, da assumere come vero in questo contesto, in funzione di una comprensibilità del discorso che segue. Quali sono le 'cose' dell'architettura? Si potrebbe tentare una prima semplificazione provando a definirle come 'fenomeni architettonici'. 'Cose' complesse, dunque, momenti specifici dell'esperienza in cui coesistono una componente materiale e una componente eventuale. Ciò non si distacca del resto dalla tradizione fenomenologica che individua l'oggetto della percezione, il fenomeno, non solo come 'cosa', ma anche come compito[1]. Tale processo tentativo di comprensione del fenomeno – nelle sue componenti materiali, ma anche in quelle immateriali – assume una forma progettuale, in quanto nell'atto stesso di studiare il fenomeno né si progetta una potenziale forma futura. In questi termini può esistere una lettura fenomenica di uno schizzo, un disegno, un modello, una stanza, un edificio, una città, un territorio. In base alla domanda con la quale si intende interrogare l'oggetto dell'indagine questo potrà mostrare componenti materiali e immateriali intrinsecamente legate, tracciabili a diverse scale, talvolta esclusive, talvolta riconducibili a categorie note, talvolta a categorie prodotte dall'indagine stessa. In questi termini, spesso, gli elementi più stimolanti di questo lavoro, risiedono nelle componenti esclusive, che producono pieghe, incroci imprevisti, che caratterizzano ogni fenomeno architettonico come unico, seppure catalogabile. Volendo quindi formulare un enunciato che possa sostenere la credibilità delle parole che seguono, nulla più che una ricostruzione genealogica della costruzione di uno specifico pensiero, questo potrà essere: 'l'oggetto di studio dell'architettura è il fenomeno architettonico'.
Perché un fenomeno possa manifestarsi, occorre che abbia un campo di esistenza, ovvero la compresenza di condizioni cognitive specifiche. A tal proposito, si propone di assumere come campo di esistenza del fenomeno architettonico una categoria chiamata 'ambiente costruito'. Si tratta di un'espressione che vive rinnovata gloria, perché nella parola 'ambiente' riesce a contenere la complessità che caratterizza l'elevato livello di auto-consapevolezza cui è arrivata la nostra civiltà. È, infatti, l'espressione che forse meglio descrive l'intrecciato sistema di relazioni che può essere definito *entanglement* (annodamento) ed è il risultato finito del bilanciamento di tutti i possibili sottosistemi relazionali; sia quelli che è possibile mappare nella loro totalità, sia quelli che è possibile mappare solo parzialmente. Si tratta, in sostanza, di considerare questi sistemi di relazioni in una logica che rifugge la simmetria di pesi tra umano e non umano, ma che invece considera tutti e quattro i tipi di relazioni che coinvolgono questi due gruppi di entità: *come gli esseri umani dipendono dalle cose (HT), come le cose dipendono dalle altre cose (TT), come le cose dipendono dagli esseri umani (TH). Se aggiungiamo il punto ovvio che gli esseri umani dipendono dagli esseri umani (HH) l'entanglement, in un certo senso, è semplicemente la somma di questi quattro set di dipendenze: (HT) + (TT) + (TH) + (HH)². Ogni singolo sistema* [di dipendenze] *influenza, disturba o modifica quello vicino*[3] e in questi termini va letto il fenomeno architettonico, come concrezione finita, ma non esclusiva delle interazioni tra questi stessi sistemi.

Se viene dunque assunto che 'l'oggetto di studio dell'architettura è il fenomeno architettonico' e che 'il campo di esistenza del fenomeno architettonico è l'ambiente costruito', occorre sradicare dal principio due possibili crisi interne al sistema di ragionamento che qui viene condiviso, due potenziali errori sistematici. Il primo errore sistematico è che è sostanzialmente impossibile categorizzare tutti gli elementi che compongono un sistema annodato. Non si tratta di sostenere che il tutto sia maggiore della somma delle parti, quanto più che il tutto sia comunque non conoscibile: la complessità di tali sistemi ne determina una conoscenza necessariamente approssimata (auspicabilmente non approssimativa). Occorre quindi rilevare che l'operatività su dati sistemi o oggetti di studio ha come condizione di esistenza il fine dell'operazione stessa; questo la rende un agire sostanzialmente progettuale. Qualora questo non accada, il rischio è di definire come 'reali' degli sbilanciamenti di valore in favore di alcune componenti del sistema[4]. Il concetto di *entanglement* risulta dunque utile, nella sua radice scientifica sperimentale, proprio per studiare oggetti di cui non è possibile determinare con chiarezza tutte le componenti (materiali e immateriali), ma è invece possibile determinarne il confine. Sarà dunque possibile sollecitare l'oggetto con strumenti noti per poter misurare il modo in cui il confine si deforma, registrando la sensibilità dell'oggetto ad alcune, piuttosto che altre, sollecitazioni. Nel progetto *Knotty Objects*, del Medialab di MIT, vengono individuati alcuni oggetti archetipici che esplicitano queste caratteristiche. Si tratta di *oggetti che, nell'atto stesso di esistere, producono deformazioni irreversibili in campo sociale, economico e spaziale*[5], ciò significa che le relazioni che essi instaurano internamente ed esternamente sono troppo intrecciate (*entangled*) per permettere di isolare le componenti stesse dell'oggetto. In estrema sintesi esistono casi in cui le relazioni di dipendenza che stanno alla base del concetto di *entanglement* sono sostanzialmente irreversibili. La seconda condizione di errore è pensare che tutte le relazioni di dipendenza e causalità possano essere in qualche modo, appunto, reversibili. *La differenza tra l'entanglement e altre nozioni di relazione come network, sistema, struttura, società, cultura, riguarda i termini di dipendenza in relazione al rapporto tra gli esseri umani e le cose*[6]. Ciò perché non solo gli esseri umani sono dipendenti dagli oggetti contingenti, ma in qualche modo, spesso, la dipendenza tra esseri umani e oggetti si produce in radici culturali che si esplicitano in una struttura analoga a quella della *path dependency*[7]. Tale relazione di dipendenza assume pertanto un significato meccanico, ma anche un significato politico, intrinseco alle dinamiche culturali: *gli* entanglements *hanno aree di nucleo e periferie che cambiano in base alla prospettiva, alle geografie del potere e ai contesti storici*[8]. Tali intrecci di relazioni risultano dunque inestricabili nella loro totalità, considerando anche tutti gli effetti accidentali che possono comunque produrre impatti sulla presa di decisioni, sulla comprensione dei fatti e così via. Si tratta, quindi, di annodamenti irreversibili che non sono necessariamente prodotti dall'azione umana, ma che necessariamente contengono l'uomo. *In definitiva l'*entaglement *può essere approssimato a una forma di relazione simbiotica e la simbiosi, diversamente da molte relazioni, è necessariamente inestricabile*[9]. In una relazione di questo tipo non può esistere, in una prospettiva sufficientemente lunga, uno degli elementi della relazione che possa continuare a esistere senza gli altri. Assecondando le recenti critiche e interpretazioni delle teorie darwiniane si può dire che le matrici culturali, intese come componenti relazionali di complessi sistemi di *entaglement*, abbiano a tutti gli effetti un impatto sui processi evolutivi e di sviluppo, sollevando come *il motore di trasformazione nella società umana non è lo stesso fatto materiale dell'esistere, ma sta nel rapporto di dipendenza tra gli esseri umani e le cose*[10].

Assunta questa premessa, è ora possibile affrontare le prossime pagine, nella consapevolezza che quanto fin qui scritto sia stato nella realtà il risultato di ciò che segue, alla ricerca delle ragioni che sottendono l'idea che sia necessario un ritorno alle 'cose', per restituire al lavoro sull'architettura un significato che abbracci una lettura ambientale e trans-disciplinare.

L'esperienza delle cose: l'atmosfera come possibile chiave di accesso

In qualche modo esistono due modi principali di concepire l'architettura: o come forma o come processo. In ogni caso, sarebbe un gesto sconsiderato considerare forma e processo come aspetti opposti e separati dell'architettura. La forma cambia, anche se lentamente, e il processo è intrinsecamente temporalizzato nei suoi passaggi e nella pianificazione della forma[11]. Attorno a queste due direzioni preminenti si è strutturata la produzione di ricerca e letteratura in architettura. Come sollevato da Renier De Graaf[12], la visione formale dell'architettura[13] vede i propri contributi più dirompenti e consistenti comparire in un periodo di tempo ben preciso – tra il 1914 e il 1970 – articolandosi su un primo momento che tenta di rispondere alla questione del 'grande numero'[14] attraverso un'utopia funzionalista, poi sconfessata dal secondo conflitto mondiale. In seguito a questo, le teorie del movimento moderno trovano un'alterata continuità nei temi tipologici e morfologici che sembrano, attraverso un *framework* metodologico di indagine e progettazione aperto e articolabile nel tempo, trovare un'effettiva risposta ai problemi della società di massa; quantomeno in un periodo storico di sostanziale crescita[15]. Sempre nei termini trattati da Renier De Graaf, a partire dal rallentamento dei ritmi di crescita, circa un decennio prima della fine della Guerra Fredda, si assiste a uno spostamento della produzione di letteratura disciplinare verso un piano orientato alla lettura dei processi – articolazione di meccanismi sociotecnici che regolano il fare architettonico – che conducono a, oppure sottendono, la produzione di spazio. Quanto sostenuto da De Graaf, è che a partire dalla fine del XX secolo si sia esaurita la spinta innovativa nella produzione teorica, principalmente per due motivi. Certamente i fenomeni di mondializzazione e globalizzazione hanno soffocato la tensione verso la volontà di spiegare o significare i fenomeni. D'altra parte, invece, è pur necessario ammettere che le riflessioni sviluppate durante la seconda parte del Novecento mantengono ancora oggi contenuti significativi al fine di procedere in nuove direzioni di ricerca. La natura sostanzialmente aperta delle teorizzazioni sviluppate ha permesso di procedere, da un lato, in sperimentazioni tipologiche, dall'altro – anche grazie a un significativo sviluppo degli strumenti tecnologici[16] – alla mappatura di una complessità processuale sempre più profonda.

Sono del resto significativi anche fenomeni di ibridazione tra le due tendenze. Quando l'approccio formale si contamina con quello processuale, emergono interessanti trattazioni come, ad esempio, gli studi sulla periferia Est di Roma di Giuseppe Strappa[17], mentre quando un approccio intrinsecamente processuale, come quello di Oswald Mathias Ungers, incontra la teoria dell'architettura e la cultura italiana degli studi urbani, si produce in rilevanti speculazioni teoriche e progettuali sul tema della trasformazione del tipo e della rifusione delle morfologie urbane. Tale ultima esperienza, non a caso, è la radice delle successive posizioni assunte da Rem Koolhaas[18], a partire dalla sua trattazione seminale dei processi storici in relazione all'ambiente costruito in *Delirious New York*[19]. Guardando alle più recenti pubblicazioni, oltre al già citato lavoro di Renier De Graaf[20], hanno avuto dirompente successo pubblicazioni come *Architecture Depends*[21] e *The Building*[22]. Entrambi questi lavori – il primo a partire dall'idea di architettura come processo, il secondo a partire da quella di architettura come forma – cercano di mettere a fuoco il rapporto che esiste tra i fatti architettonici, la loro ricezione e i processi sistemici e sistematici di cui possono contemporaneamente essere cause ed effetti, senza soluzione di continuità. Il risultato prodotto da questo genere di lavori è quello di mostrare come il dibattito attorno a questi temi sia tutt'altro che esaurito: l'architettura, ancor più la progettazione architettonica, continua sì ad ampliare il proprio vocabolario[23], ma, d'altra parte, sperimenta queste nuove acquisizioni terminologiche e semantiche sempre all'interno di un terreno proprio, riconducibile direttamente alla propria teoria consolidata, secondo una prassi che Vittorio Gregotti riconosceva a Oswald Mathias Ungers: *la ricerca del fondamento del progetto non è per Ungers deducibile da una riflessione teorica o politica esterna all'architettura, ma trova negli stessi temi disciplinari la propria ragione*[24].

Lo stesso Renier De Graaf solleva, il fatto che, però, lo scacchiere politico, sociale ed economico globale abbia subito trasformazioni sostanziali a cavallo tra XX e XXI secolo[25]. Gli approcci e gli interessi di ricerca cui si è fino ad ora fatto riferimento riescono

ancora a spiegare e investigare una moltitudine di fenomeni, ma un terzo modo di osservare i fatti architettonici si è fatto strada nei primi decenni del terzo millennio, sospinto principalmente da architetti molto legati alla pratica professionale, il quale individua, con rinnovata enfasi, nel concetto di 'atmosfera'[26] una nuova possibilità di investigare e concepire l'architettura. Nella fattispecie 'l'approccio atmosferico' sembra poter fornire un inedito supporto nella comprensione e investigazione di fenomeni che rimangono di interesse marginale per i filoni precedentemente descritti, o che, addirittura, non sono tracciabili nel caso di una lettura dell'architettura come forma o come processo. Nel caso di oggetti di indagine marginali o periferici, risultato di processi trasformativi apparentemente lineari e composti di manufatti minori o addirittura di scarsa qualità edilizia, un approccio che abbia caratteri meno autonomisti e più ambientali permette di mostrare il ruolo chiave che possono assumere nel campo della descrizione e comprensione della condizione urbana. Per poter procedere nel sostanziare un'indagine su questo tipo di oggetti e lavorare alla costruzione di un metodo, occorre dunque introdurre e descrivere un concetto chiave: quello 'dell'atmosfera'.

Percettivamente è possibile definire 'atmosfera' quel fenomeno per cui diverse persone, senza essere entrate precedentemente in contatto, percepiscono sensazioni analoghe all'interno dello stesso spazio[27]. Per quanto concerne l'architettura, il tema dell'atmosfera ri-emerge[28] con forza al principio del XXI secolo, principalmente nelle dichiarazioni e trattazioni di alcuni architetti progettisti, in relazione al loro stesso fare progettazione. Se Peter Zumthor esplicita nel suo testo *Atmosphere. Architectural Environments, Surrounding Objects*[29] il fatto che operare in maniera atmosferica possa essere la discriminante qualitativa del progetto di architettura, è pur vero che altri celebri architetti come Renzo Piano, Kazuyo Sejima o Jean Nouvel[30] si riferiscono alle caratteristiche esperienziali del progetto e alle qualità intrinseche del luogo, come strumento di costruzione delle istanze progettuali. Per quanto concerne questi ultimi, è interessante notare però come il concetto di atmosfera sia dipanato quasi in qualità di debito al concetto di *Genius Loci*: uno spirito dei luoghi, già caro al dibattito architettonico della seconda metà del XX secolo[31].

Laddove Zumthor riesce ad ampliare le riflessioni già consolidate sul tema, superando la visione dello spirito del luogo, riuscendo invece a focalizzare le qualità immanenti della forma e della materia, egli concentra comunque la propria riflessione sull'azione pratica del progettare; non riuscendo a fornire un significativo contributo teorico[32]. Ciò nonostante, il contributo scritto di Zumthor ha acceso l'interesse della comunità scientifica che, negli ultimi quindici anni, ha preso sul serio il tema delle 'atmosfere', sviluppando una riflessione scientifica e critica che è qui brevemente riassunta.
Gernot Bohme, nel suo saggio *Urban Atmospheres. Charting New Directions for Architecture and Urban Planning*[33] descrive le 'atmosfere' come, di fatto, manifestazioni caratteristiche della compresenza di oggetto e soggetto[34]. In questi termini le 'atmosfere' possono essere consciamente prodotte, ma anche esperite come emergenza dell'ambiente costruito e condizione necessaria alla vita quotidiana degli abitanti. Tale condizione necessaria di esistenza delle 'atmosfere', quella di interrelazione, le rende *un'entità ontologicamente vaga, legata all'esperienza di essere in un luogo*[35], che restituisce la natura contemporaneamente emergente e contingente dell'ambiente costruito, allontanandosi dall'idea di uno spirito del luogo, in funzione di una lettura maggiormente 'materialista'[36] del fenomeno. Tale lettura offre, come strumento di comprensione dell'atmosfera, non già la decostruzione di tutti gli elementi[37] che compongono l'oggetto di studio in parti irriducibili con il fine di mappare le interazioni tra di essi[38], né la lettura compositiva delle trasformazioni dei tipi e delle morfologie strutturali, bensì la ricerca dei meccanismi attraverso i quali gli elementi che partecipano a una determinata 'atmosfera' si configurano come emergenze dotate di una vita sociale[39]. Se la componente emergente del fenomeno reagisce quando sollecitata secondo pratiche tradizionali di indagine, è invece la componente contingente che trova particolare efficacia in un'osservazione atmosferica. Osservando dunque gli elementi 'non come oggetti della percezione, ma come condizione per la percezione' è possibile riconoscere nel concetto di 'atmosfera' il ruolo cruciale dei valori culturali[40] o patrimoni culturali, che trovano negli elementi la loro manifestazione materiale.
Sembra dunque necessario procedere oltre, in verticale, nel tentativo di esplicitare il ruolo delle 'atmosfere' e i modi in cui queste possano essere indagate. Se gli elementi che compongono l'ambiente costruito vengono letti come condizione per la percezione, occorre però sottolineare come la loro interpretazione complessiva o parziale sia necessariamente legata alle radici culturali dell'interprete. La percezione 'dell'atmosfera' di un luogo passa attraverso i sensi e *anche se le gerarchie sensoriali non sono mai esplicite, queste sono vissute, praticate ed esperite da tutte le culture*[41] in specifiche maniere. In questa misura, i sensi possono essere intesi come *metodologie culturalmente e storicamente generate di conoscere e comprendere*[42], poiché *i sensi non sono universali, non sono trans-storici, e possono essere compresi solo nel loro specifico contesto storico e sociale*[43]. In questo senso, i sensi – e di conseguenza il loro oggetto di applicazione, le 'atmosfere' – non possono essere intesi come oggetto di studio, ma solo come il veicolo attraverso il quale le 'cose' possono essere comprese. Se dunque, citando Steven Holl, *l'esperienza dell'architettura passa attraverso il corpo. La temperatura è percepita sul corpo; l'umore è viscerale; gli occhi sono catturati dalla forma, dalla luce, dalle trame; l'udito determina quanto uno spazio sia ampio o confinato*[44], è altresì vero che perché i sensi possano essere esercitati – determinando una 'atmosfera' – questi devono essere collocati in uno spazio che esiste indipendentemente dall'esperienza. Dunque, è lecito sostenere con Gernot Bohme che l'atmosfera ha, quantomeno, delle componenti 'soggettive' (legate al soggetto) e 'oggettive' (legate agli oggetti che sono in scena, ma anche alla loro relazione reciproca)[45].
Occorre ora affermare come, in effetti, nel caso di oggetti di studio categorizzabili secondo gli approcci di ricerca consolidati, sia possibile considerare le 'atmosfere' come un'esternalità prodotta dall'esistenza del fatto costruito, o anche solo dalla sua progettazione. Ma come fare nel caso in cui l'oggetto dello studio sfugga a queste categorizzazioni? Occorre notare, che questi stessi luoghi siano di grande interesse per la disciplina. Si rendono teatro di attività di grana fine – o di dinamiche di conflitto – che manifestano fragilità sociali intrinseche al sistema di sviluppo capitalista: se c'è chi cresce c'è chi deve soccombere[46]. Alla stessa maniera accade che questi luoghi – spesso in decomposizione – si rendano disponibili a processi imprevisti, dinamiche di sviluppo non convenzionali che risvegliano l'attività umana, spesso fondandosi proprio sulle caratteristiche immanenti dell'ambiente stesso, grazie alla capacità di percepire 'atmosfere' che possono essere lette solo attraverso determinati valori culturali. Sono paesaggi urbani fatti di frammenti apparentemente giustapposti, di resti, di materia inerte. Letti nell'insieme non sono riconducibili a strutture morfologiche storicizzate, se osservati per parti non rispondono a categorizzazioni tipologiche. D'altra parte, se indagati attraverso una lettura processuale si risolvono nell'evidenziare eventualità inattese prodotte da specifiche contingenze. Per tutti questi aspetti occorre osservarli proprio a partire dall'atmosfera che questi luoghi manifestano nel momento dell'esperienza, risalendo conseguentemente agli elementi che hanno un ruolo nel determinare questa stessa. Tali elementi non possono essere intesi come il risultato di un processo consapevole di composizione, sono invece il risultato dell'assenza di un controllo eterodiretto. Ciò che li rende, dunque, interessanti è che specifici gruppi possano riconoscere in essi un valore che altri non riconoscono. In questi termini, il riconoscimento di specifiche 'atmosfere', assume un significato politico. In quanto fenomeno estetico, queste, rispondono alla contingenza come rappresentazioni percettive o percepibili dell'esercizio di un potere, su determinati gruppi, attraverso lo spazio[47]. Il palinsesto fisico dell'atmosfera, dunque, è ancora una volta un concetto relazionale. Si compone certamente di elementi, i quali, però, assumono significato in funzione della relazione con altri, ma anche con i soggetti che ne fruiscono. Risulta così evidente come la comprensione di un oggetto tanto complesso debba passare attraverso la condivisione di strumenti e conoscenze tra discipline diverse. Il contributo che l'architettura può dare è quello di investigare la componente materiale delle 'atmosfere', fornendo gli strumenti per un'interpretazione dello spazio su cui si radicano determinati processi percettivi.
Ciò che qui si propone, è che una lettura ambientale delle 'cose' dell'architettura, possa disporre un'indagine che assecondi questi principi per la quasi totalità dei fenomeni architettonici.

La descrizione di ciò che esperiamo: l'assemblaggio come forma del fenomeno architettonico

Assecondando l'esigenza di una lettura del fenomeno architettonico che dalle 'cose', torni alle 'cose', occorre ora capire non tanto secondo quali modalità lo descriviamo, bensì che cosa descriviamo. In tal senso si propone di introdurre un altro concetto, anch'esso trans-disciplinare, che potrebbe favorire una maggiore comprensione della questione: l'assemblaggio.

Assemblaggio, in archeologia, è stato teorizzato come *un insieme associato di tipi di artefatti [tra loro] contemporanei*[48]*, e come gruppo di artefatti che ricorrono insieme in un particolare momento e luogo e che rappresentano la somma delle attività umane*[49].

Potrebbe apparire antiquato rievocare una definizione di assemblaggio risalente a prima della stagione di grande successo per il termine, inaugurata da Deleuze e Guattari[50] e successivamente alimentata da DeLanda[51]. Eppure, questa sofisticazione del significato attribuito al termine, ne ha determinato una complessificazione che l'ha reso applicabile ai campi e ai problemi più disparati. Fare un passo indietro, potrebbe significare invece fare un passo avanti, ma per farlo occorre passare attraverso la molteplicità di significato che il termine ha acquisito, per poter poi tornare a ipotizzare una 'definizione materiale' di assemblaggio.

Una concezione funzionalista considera solo la funzione che una qualità soddisfa in uno specifico assemblaggio, o passando da un assemblaggio all'altro. La qualità deve essere considerata dal punto di vista del divenire che la coglie, invece di essere considerata dal punto di vista delle qualità intrinseche che hanno il valore di archetipi o memorie filogenetiche[52].
Nell'esplicitare il ragionamento di Deleuze e Guattari, Manuel DeLanda sostiene che *un assemblaggio si forma attraverso connessioni tra persone, organizzazioni e stati-nazione in specifici processi storici plasmando un intero da parti eterogenee. DeLanda sostiene che l'assemblaggio non è un insieme senza soluzione di continuità, poiché le sue "proprietà emergono dalle interazioni tra le parti" attraverso le quali diventa possibile definire i "meccanismi di emergenza"*[53]. Rispetto ai legami di causalità che pongono le basi per l'esistenza di qualsiasi entità (si tratta di legami di causalità materiale, ma anche di scelte di carattere politico, comunque risultato di prassi) *insieme all'essere un assemblaggio, un'entità è anche un'emergenza... Perché un'entità emerga; è necessario qualcosa di più di tutti i cluster e gli aggregati, e non basta un insieme di proprietà incollate assieme attraverso l'abitudine alla congiunzione e alla consuetudine*[54]. Ciò significa che un qualsiasi assemblaggio si compone di legami consuetudinari, ma anche di relazioni inattese che sono strutturali per la sua esistenza, siano esse implicite o esplicite. In questi termini, mappare gli elementi che compongono un'entità che definiamo assemblaggio, significa posizionare per prossimità elementi umani e non umani (che si consideri o meno il concetto di simmetria tra di essi) e successivamente riposizionarli in funzione della natura dei legami che istituiscono.

Mapping Controversies[55], progetto di ricerca del gruppo MACOSPOL, rappresenta efficacemente il risultato di queste descrizioni di assemblaggi. Tale approccio ha trovato recente successo anche nella ricerca in architettura: alla Biennale di Venezia del 2014, il padiglione Leone d'Oro della Corea esponeva una grande *Actor Map of Korea* che riassumeva tutti gli attori coinvolti nei rapporti politici tra Corea del Nord e del Sud, restituendo ad essi un peso significativo nei processi di trasformazione territoriale della penisola asiatica, processi che erano raccontati all'interno del padiglione come frammenti elementari di un sistema di enorme complessità. Invece è del 2016 la pubblicazione del libro di Albena Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture*[56], lavoro di particolare successo nel portare all'interno del dibattito architettonico le teorizzazioni di Bruno Latour e la pratica etnografica come strumento di comprensione e mappatura delle complesse relazioni che sottendono la realizzazione di un'architettura. Paradossalmente (ma forse non troppo) tale tendenza, anziché produrre conoscenza radicata nell'ambiente costruito – come assemblaggio materiale risultato del fare architettonico – ha ingenerato uno spostamento dell'interesse verso il fare progettuale, con una sofisticazione critica di straordinaria complessità. In effetti, spostando completamente lo sguardo dal fatto costruito verso i complessi sistemi di relazioni che ne precedono l'esistenza, può forse emergere la natura e la forza delle relazioni non direttamente causali che ne determinano l'esistenza stessa; occorre però domandarsi quale ne sia la reale efficacia rispetto a una maggiore comprensione della realtà materiale. Assegnare valore al progetto come processo di mediazione porta a trascurare l'eterogenesi di fini e cause che segue la fine del processo progettuale stesso, ovvero l'esistenza dell'edificio come fatto costruito. Tale dibattito non coinvolge solo l'architettura, ma anche altre discipline recentemente investite dalla moda dei *critical studies*, quali, ad esempio, l'antropologia. Lo scontro tra antropologia critica e antropologia materiale è al centro del dibattito accademico e vede posizioni molto solide, da un lato, in difesa di un approccio critico che cerca di snodare i processi che stanno dietro le complesse catene decisionali a livello di comportamento collettivo, dall'altro a supporto delle

metodologie storiche della disciplina, richiamando un'attenzione verso le cose materiali come unico oggetto scientificamente indagabile[57]. Esiste dunque, in contrapposizione all'approccio critico, un ritorno di interesse verso la cultura materiale che, come gli assemblaggi, trova nell'archeologia la propria radice culturale.
Per andare più a fondo occorre ora considerare l'assemblaggio non tanto come oggetto fatto di sostanza, ma come *performance*, processo[58]. Il processo di assemblaggio ingenera delle temporanee manifestazioni stabili di consistenza materiale. L'archeologia vede spesso queste manifestazioni come oggetto della propria indagine, stabilizzate nel tempo dal deposito di successivi strati materiali. Tali oggetti possono essere oggetti architettonici. Negli anni '70, all'interno del dibattito italiano sui beni culturali, emergeva una necessità di ritrovare interesse per la cultura materiale: *con ritardo la storiografia europea ha recuperato [...] una storia della cultura materiale e/o delle infrastrutture che superasse i limiti del concetto geografico di generi di vita o del concetto storico di civiltà: limiti di volta in volta etnocentrici, naturalistici e finanche razziali, aggravati dalla compartimentazione disciplinare del sapere*[59]. Risuona oggi questo dibattito, in un momento in cui la civiltà europea si trova nella condizione di dover indebolire la propria solidità culturale, accogliendo radici estremamente diverse dalle proprie: non è detto che diversi soggetti leggano le relazioni costitutive di emergenze materiali alla stessa maniera, in relazione a contingenze che possono venire interpretate diversamente. In questo contesto, ancora una volta, il dibattito a cavallo tra architettura e archeologia, propone delle possibili direzioni. Se, come si è sostenuto, gli assemblaggi (anche architettonici) non sono mai singolarità, fissi e stabili, come ci si può comportare davanti al fatto che spesso le persone li intendono come tali?
Gavin Lucas, con il fine di sviluppare nuove metodologie di indagine archeologica sugli assemblaggi, postula due principali usi dell'assemblaggio nella pratica disciplinare: l'assemblaggio deposizionale e l'assemblaggio tipologico[60]. Egli cerca di determinare queste due categorie nei termini del processo di assemblaggio, così, invece di intendere gli assemblaggi come unità temporali, Lucas propone di considerarli come *il prodotto di pratiche seriali o come atti di assemblaggio: contenimento e incatenamento*[61]. In questi termini l'assemblaggio risulta indeterminabile nello spazio e nel tempo in termini assoluti. La lettura deposizionale, ad esempio, consente di determinare nel tempo l'assemblaggio, semplificandone l'interpretazione. Quella tipologica, invece, permette di determinarlo spazialmente. In ogni caso, queste determinazioni, portano il concetto di assemblaggio a esprimersi in una relazione molto stretta con i processi di trasmissione culturale, resta però da capire come indagarli e descriverli. Ciò perché, esattamente come qualsiasi altro processo dinamico, gli *assemblaggi sono quasi sempre effimeri, e la maggior parte degli elementi che si combinano in essi si possono allontanare e ricombinare altrove*[62]. Ciò che si propone di fare è determinare quanto più possibile l'assemblaggio nello spazio e nel tempo. In un lasso di tempo sufficientemente lungo ogni assemblaggio è temporaneo (poiché processo), in un periodo sufficientemente breve ogni assemblaggio è permanente. Con le parole di Labelle Prussin: *contrariamente alla concezione generale, la casa dei nomadi non è temporanea. Lo spazio che contiene è permanente, anche se, come volume in movimento, non è permanente nello spazio. La sua "permanenza" è nella mente e nei comportamenti di chi la costruisce, a partire dal ripetitivo riassemblaggio e ricostruzione degli elementi architettonici in un assemblaggio quasi identico in ogni nuovo punto nello spazio*[63]. A partire da questo concetto, elaborato sulla base dello studio diretto di popolazioni storicamente nomadi, si può ampliare il discorso alla crescente condizione di nomadismo – o migrazione perpetua – delle popolazioni nel mondo globalizzato. Paolo Boccagni solleva come, nel caso del migrante, la manifestazione domestica sia il risultato di un processo di assemblaggio in divenire che si colloca in una tensione tra l'idea di 'casa' intesa come la casa del luogo di origine e, invece, l'immagine di 'casa' che si scopre nel luogo che accoglie o riceve[64]. In questi termini, ogni condizione temporanea di stanzialità, se vincolata nel tempo e nello spazio, può essere letta come assemblaggio. La comprensione di diversi di questi assemblaggi, come eventi stabili consequenziali nel tempo, può permettere di comprendere la relazione tra dinamiche spaziali, sociali ed economiche, in oggetti apparentemente non rilevanti. Proprio in questi oggetti possono invece risiedere elementi di differenza e discontinuità che aprono a processi di trasformazione spaziale prima imprevedibili.
In conclusione, il fenomeno architettonico può quindi essere definito come *gruppo di artefatti che ricorrono insieme in un particolare momento e luogo e che rappresentano la somma delle attività umane*[65]. In questi termini diviene possibile descriverne tanto le caratteristiche materiali, quanto quelle immateriali.

Comprendere come processo iterativo e tentativo

Ciò che emerge da quanto fin qui scritto rispetto al fenomeno architettonico è che lungo un processo di approfondimento e comprensione si possa incappare in vicoli ciechi: è usuale che le convinzioni di partenza si scontrino contro il muro di un risultato scontato o banale. Il problema, in questi termini, è che molto spesso, anche a seguito di una definizione precisa delle metodologie impiegate, alcune convinzioni o costrutti possano essere troppo solidi da mettere in discussione. Tale considerazione vale del resto, in generale, per tutti gli approcci consolidati. Ciò che è già stato sollevato rispetto alle tendenze negli approcci di ricerca in architettura, è del resto applicabile a molte altre situazioni.

Pierre Bourdieau affronta il problema del rapporto tra teoria e pratica, tanto in relazione all'attività etnografica, quanto ad altri campi[66]. In particolare, è nella critica al giuridicismo che egli solleva un problema specifico: esiste, tra chi assume posizioni a priori, una fede escatologica che conduce a non ammettere la possibilità di un'interazione paritaria con altre posizioni. Considerando quello giuridico a tutti gli effetti un campo culturale, così come quello dell'architettura – essendo questi dotati di specifiche strutture di trasmissione e apprendimento sociale – occorre ora considerare che tale condizione possa riverberare anche su campi culturali non definiti da conoscenze specialistiche, ma nei quali la conoscenza tacita è legata a questioni di eredità, o etniche, o di sussistenza, in estrema sintesi a questioni culturali.
L'azione del comprendere presuppone che esistano delle domande capaci di orientare la comprensione stessa: senza un fine non si tratterebbe che di semplice erudizione; una collezione di nozioni. A tal proposito, se il processo di comprensione parte dalle 'cose' per come ci appaiono e deve riversare il proprio risultato nelle 'cose' stesse (secondo un agire, appunto, progettuale) possono esistere tre macro-domande, sufficientemente generiche da essere rese più specifiche caso per caso:

È possibile interrogare l'ambiente costruito in funzione di ricondurre le forme dello spazio a comportamenti culturalmente riconoscibili e connotati?

È possibile ricostruire la genealogia storica della morfologia dei luoghi se orientati dall'esigenza di prefigurare possibili forme future?

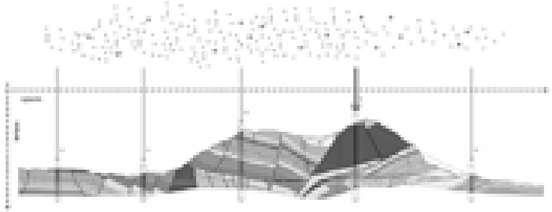
È possibile inquadrare l'oggetto di indagine all'interno di specifici quadri cognitivi, normativi, concettuali esistenti o potenziali?

Tali domande consentono di tratteggiare i confini di una comprensione orientata all'azione, che sottintende l'agire progettuale, che sia questo un progetto di conoscenza del fenomeno architettonico o di produzione dello stesso. Attraverso queste domande – e sulla base di quanto descritto fino a questo punto – è possibile 'testare' diverse metodologie di comprensione, in funzione di sostenere la necessità che qualsiasi processo di questo tipo, ancorché approssimato, non possa che avere una natura iterativa e tentativa.

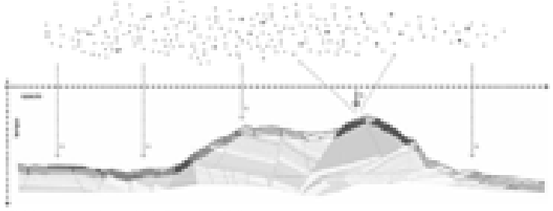
Dato come oggetto di studio l'ambiente costruito, rappresentato attraverso una schematizzazione cartesiana e inteso come spazio bidimensionale all'interno del quale si manifestano differenti fenomeni architettonici, è possibile tratteggiare le differenze tra diversi approcci (1), nonché l'efficacia nel rendere più specifiche le tre precedenti domande.
Basandosi sulle definizioni di 'assemblaggio' precedentemente descritte si può ora procedere a descrivere l'approccio che risponde a una visione dell'architettura come processo, presentandolo come metodo 'stratigrafico deposizionale' (2) ovvero che da al tempo e alle relazioni un valore di primaria importanza già nella selezione dei fenomeni da indagare. In sintesi, in questo caso, a partire da una conoscenza pregressa, 'a priori', si procede in un approfondimento verticale che individua elementi di confrontabilità attraverso la classificazione di affinità e divergenze, vedendo il fenomeno architettonico come il prodotto di pratiche seriali o come atti di assemblaggio, contenimento e incatenamento sequenziali nel tempo. In questo caso l'approccio alle tre domande descritte assume una forma dimostrativa: la conoscenza pregressa ci porta a testare le ipotesi nel reale, senza essere messa in discussione, ma al massimo, ampliata.



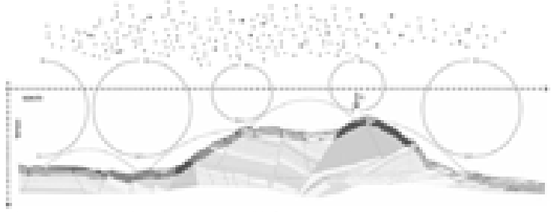
(1) Ambiente costruito: assemblaggio, comunque coerente, di elementi concreti (N. Suraci, 2024).



(2) Metodo 'stratigrafico deposizionale' (N. Suraci, 2024).



(3) Metodo 'tipologico' (N. Suraci, 2024).



(4) Approccio 'atmosferico': le ricorrenze (N. Suraci, 2024).

In un'attenzione data all'architettura come forma, pur mantenendo lo stesso campo di indagine – l'ambiente costruito – l'origine dell'attività di ricerca sarà nelle 'cose', l'obiettivo è quello di costruire un sapere che possa configurarsi come griglia di interpretazione per future attività. A partire da un'esperienza concreta, infatti, si classificano gli elementi attraverso una conoscenza a priori, ricercando elementi per analogia, confrontabili con altri, a partire da classificazioni nuove o inedite. Ciò nella lettura del fenomeno come oggetto che, a eccezione delle proprie caratteristiche emergenti, è composto di elementi che si combinano in esso, ma possono allontanarsi e ricombinarsi altrove (3). In questi termini la declinazione delle domande poste assume un carattere spiccatamente disciplinare, nel senso che il contesto nel quale si moverà l'indagine vedrà in primo piano la cultura dell'architettura, come sottoinsieme prevalente, presentando una posizione maggiormente autonomista.
Il metodo che qui si propone di formulare, assecondando un approccio atmosferico, potrebbe essere descritto come ricorsivo, in quanto nella ricorsività si ritrovano i caratteri di iteratività e tentatività già introdotti. A partire da un'esperienza concreta, vanno prese in considerazione diverse possibili chiavi interpretative, ammettendo la soggettività del punto di vista e le sue variabili sensibili e sensoriali, quindi percettive (4). Ogni approfondimento è unico e autonomo e solo a posteriori è possibile ipotizzare classificazioni, comunque sempre legate allo specifico contesto. Questo tipo di approccio consente di mettere a sistema anche le caratteristiche non emergenti del fenomeno, ma soprattutto vede l'architettura come una delle possibili componenti, come una delle forme attraverso cui l'ambiente costruito si manifesta. In tal senso le tre domande mantengono la loro ampiezza, ma richiedono sempre di essere rese

maggiormente specifiche, caso per caso, sulla base del contesto di indagine. Inoltre, il rifiuto di categorie a priori rende l'indagine maggiormente dispendiosa in termini di tempo e sforzo, ma garantisce la costruzione nel tempo di un *database* aperto e implementabile, interoperabile e intelligibile da parte di diversi campi disciplinari.
Ciò che viene sostenuto, dunque, è che in un processo iterativo e tentativo, ancorché sempre imperfetto, la comprensione delle 'cose' sarà sempre orientata a una azione progettuale, a propria volta strutturata attorno all'esigenza di prefigurare più futuri possibili che coesistono, invece di definire la forma che il futuro dovrà avere. In questi termini l'azione di comprendere ciò che si è descritto diviene l'azione più vicina al progetto.

E infine progettare...

Come dal titolo proposto, l'obiettivo di questo testo è anche quello di fornire una possibile bibliografia di partenza per muoversi attorno al fenomeno architettonico nel tempo presente. Un'articolata lettura che dovrebbe orientare alla comprensione o al progetto, ammesso e non concesso che le due cose possano essere completamente separate.
Sul progettare, dunque, non si intende dichiarare altro, i tempi non sono maturi. La durata di questo lavoro non è sufficiente a prendere posizione a riguardo, occorre testare ancora il metodo: nella ricerca e nella prassi. Ciò che però si può sostenere è che la premessa di questo testo non sarebbe potuta esistere se non grazie a questa grande esperienza collettiva. In qualche modo qualcosa può essere asserito: progetto è un sostantivo plurale. Plurale per il numero di persone che coinvolge, plurale per le diverse discipline che intreccia. Prefigurare dettagliatamente il futuro è un'utopia che rischia di trasformarsi in distopia, pensare di farlo da soli, invece, è una presuntuosa illusione.

[1] M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano 2011, pp. 27-28. (1927).
[2] I. Hodder, *Entangled. An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*, John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey 2012, p. 88.
[3] O. M. Ungers, *La città dialettica*, Skira, Milano 1997, p. 20.
[4] Una delle critiche contemporanee all'Actor Network Theory è proprio che consideri la simmetria tra umano e non umano come condizione stabile. Metà del mondo è umano, metà non umano. Si tratta di una simmetria sostanzialmente antropocentrica. Nonostante, dunque, l'ANT abbia il pregio di investire il mondo materiale di valore, lo fa sempre in una dimensione minoritaria, dando maggiore rilevanza ai costrutti sociali e alla capacità interpretativa dell'essere umano. Si assume dunque, in qualche modo, che il mondo esista in funzione dell'essere umano. Ciò può essere acquisito in termini generali, ma non è necessariamente vero in tutti gli ambiti e su tutti gli oggetti di studio.
[5] *"Knotty Objects" are objects for which conception, design, manufacturing, use and misuse are non-linear, non-discrete. They entangle practices, processes, and policies. When successful, they transform material practice, manufacturing culture, and social constructs.* Si tratta della definizione offerta da Neri Oxman, uno dei coordinatori del progetto di ricerca, alla presentazione ufficiale del progetto presso il MediLab di MIT.
https://medium.com/mit-media-lab/the-summit-9a632339f56c (consultato il 13 marzo del 2019)
[6] I. Hodder, cit., p. 106.
[7] *Path dependence, the tendency of institutions or technologies to become committed to develop in certain ways as a result of their structural properties or their beliefs and values. As a theory, path dependence is based on the straightforward assumption that "history matters". It attempts to explain exactly how history matters through studies of the means by which constraints on normal behaviour appear and of the form that those constraints take. Path dependence theory has been applied to a wide variety of phenomena, ranging from the persistence of the QWERTY keyboard (despite its suboptimality in terms of typing speed) to policy changes in health care and welfare systems.* Da Encyclopedia Britannica.
[8] I. Hodder, cit., p. 106.
[9] G. Harman, *On behalf of form, in Elements of Architectur. Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, Routledge, London 2016, p. 39.
[10] L. Margulis, T*he Symbiotic Planet. A New Look at Evolution*, Hachette, Didcot UK 1998, p. 93.
[11] M. Bille, T. Flohr Sorensen, *Elements of Architecture* cit., p. 51.
[12] Lecture di Renier De Graaf dal titolo *Four Walls and a Roof*, presso la Fundacion Arquitectura COAM, il 19 aprile 2018.
[13] In questo senso alla parola formale non va certamente assegnata un'accezione negativa. Si fa riferimento al concetto di autonomia della forma architettonica, in particolare nei termini indicati in P. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture. Dissertation* 1963, Lars Muller Publisher, Baden 2006. Ci si riferisce inoltre alla tradizione ben radicata nella cultura architettonica italiana a partire da A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966. Si considera quindi il contributo offerto dal dibattito sulla crisi del funzionalismo, visto come approccio ingenuo a un sistema politico, sociale ed economico in trasformazione. In questi termini il radicamento delle nozioni di tipo e morfologia come chiavi interpretative dell'architettura della città è ben descritto in C. M. Arís, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, CittàStudi, Torino 1990.
[14] Espressione mutuata, in questo caso, da Giancarlo De Carlo, utilizzata per descrivere la natura dei problemi che l'architettura ha dovuto fronteggiare a seguito del secondo conflitto mondiale. Si tratta di un'espressione di uso comune, utilizzata per identificare i problemi della società di massa.
[15] B. Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, «Casabella», 498/9, 1984.
[16] Si pensi a pubblicazioni seminali come C. Alexander, *A City Is Not a Tree. 50th Anniversary Edition*, Sustasis Press/Off the Common Books, The Dalles, OR, 2017, (1967) o C. Alexander, *A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press, Oxford 1977; così come le teorie di architetti come A. Klein. In casi come questi le teorizzazioni formulate sono state testate empiricamente solo a grande distanza dalla loro pubblicazione. Ciò vale anche per parabole rapide come quella, ad esempio, dell'approccio Space Syntax, il quale ha mostrato le proprie lacune nel corso di una decina d'anni dalla propria formulazione, permettendo però un sostanziale avanzamento successivo degli studi sul metabolismo urbano (cfr. C. Ratti, *Urban texture and space syntax: some inconsistencies*, «Environment and Planning B: Planning and Design», 31, 2004, pp. 1-12).
[17] G. Strappa, *Studi sulla periferia est di Roma*, FrancoAngeli, Milano 2012.
[18] Il rapporto tra Koolhaas e Ungers è ampiamente documentato in letteratura, ma anche dagli stessi architetti.
[19] R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York NY 1978.
[20] R. de Graaf, *Four Walls and a Roof. The Complex Nature of a Simple Profession*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2017.
[21] J. Till, *Architecture Depends*, MIT Press, Cambridge, MA 2009.
[22] J. Araguez, *The Building*, Lars Muller Publishers, Basel 2018.
[23] Nell'estate del 2018, in una conversazione con il prof. Adrian Forty, si è convenuto su come queste pubblicazioni abbiano un forte debito metodologico e semantico verso A. Forty, *Words and Building. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London 2004.
[24] V. Gregotti, *Ungers l'ossessione del quadrato*, «La Repubblica», 1998. Consultato attraverso l'archivio online del quotidiano (12 aprile 2018).
[25] Lecture di Renier De Graaf dal titolo *Four Walls and a Roof*, presso la Fundacion Arquitectura COAM, il 19 aprile 2018.
[26] La pubblicazione considerata seminale per quanto riguarda la re-introduzione nel dibattito architettonico di questo concetto è P. Zumthor, *Atmospheres. Architectural Environments, Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel 2006.
[27] E. S. Casey, *Remembering. A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington, IN 2000, p. 95.
[28] Non si tratta di un vocabolo nuovo alla trattazione architettonica (ad esempio C. M. Arís, cit.), ma i recenti sviluppi portano a vedere 'l'approccio atmosferico' come possibile approccio alla comprensione e progettazione dell'ambiente costruito.
[29] P. Zumthor, cit.
[30] Si veda in particolare J. Nouvel, *Manifeste de Louisiana. The Louisiana Manifesto Text was Written for the Exhibition Jean Nouvel. Louisiana Manifesto*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 2008.
[31] C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London 1980.
[32] C. Borch, *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Walter de Gruyter, Berlin 2014 p. 11.
[33] *Ibidem*, pp. 43-59.
[34] Si veda anche G. Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001, p. 56.
[35] G. Bohme, cit.; M. Bille, *Lighting up Cosy Atmospheres in Denmark. Emotion, Space and Society*, «Emotion, Space and Society», 15, 2015, p. 56.
[36] Per quanto concerne il dibattito sul *new materialism* sembra che la discussione sul tema sia lungi dal costituirsi in posizioni organiche. Esiste un'oscillazione all'interno della discussione, principalmente legata al peso reciproco da attribuire, nell'indagine, alle componenti umane e non umane della realtà. È lontano da chi scrive assumere una posizione teorica all'interno di questo dibattito, si intende dunque, semplicemente, porre l'attenzione sugli oggetti di indagine a partire dalle componenti materiali, così come si ritiene essere opportuno per una disciplina che si occupa statutariamente di spazio, forma e costruzione. Come riferimenti per l'assunzione di tale posizione si suggerisce: J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham, NC 2009; S. Bernardi, F. Dei, P. Meloni, *La materia del quotidiano: per un'antropologia degli oggetti ordinari*, «Percorsi di antropologia e cultura popolare», 9, 2011; E. Pacini, C. Erle, *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2018; D. Hicks, M. C. Beaudry, *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford University Press, Oxford 2010; T. J. LeCain, *The Matter of History. How Things Create the Past*, Cambridge University Press, Cambridge 2017; D. Miller, *Stuff*, John Wiley & Sons, Hoboken, NJ 2013; R. Scranton, *Learning to Die in the Anthropocene. Reflections on the End of a Civilization*, City Lights Publishers, San Francisco, CA 2015; E. Tröger, *Density & Atmosphere. On Factors Relating to Building Density in the European City*, Birkhäuser, Basel 2014; C. N. Waters, J. A. Zalasiewicz, M. Williams, M. A. Ellis, A. M. Snelling, *A Stratigraphical Basis for the Anthropocene*, Geological Society of London, Bath 2014.
[37] Per elementi non si intendono né gli elementi naturali né gli elementi architettonici attribuibili alla tradizione storica degli ordini, bensì i singoli elementi materiali costitutivi dell'architettura contemporanea sintetizzati, ad esempio, in R. Koolhaas, J. Westcott, Element. *A Series of 15 Books Accompanying the Exhibition Elements of Architecture at the 2014 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2014.
[38] Si fa riferimento all'approccio *actor network theory* ed alla conseguente critica. Per un approfondimento su ANT: B. Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1987; *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1993; *Pandora's Hop. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1999. Per quanto concerne l'atteggiamento critico è particolarmente chiara la raccolta di istanze eseguita in G. Harman, *On behalf of form. The view from archeology and architecture*, in M. Bille, T. Flohr Sorensen, *Elements of Architecture* cit., pp. 30-46.
[39] M. Bille, T. Flohr Sorensen, *Into the fog of architecture* cit., p. 14.
[40] S. Love, *A sense of architecture in the past*, in M. Bille, *Lighting* cit., pp. 213-228.
[41] D. Howes, *Architecture of the Senses*, in M. Zardini, W. Schivelbusch, *Sense of the City. an alternate approach to urbanism*, Lars Muller Publishers, Basel 2005, p. 324.
[42] M. M. Smith, *Sensory History*, Berg, Oxford 2007, p. 3.
[43] Ivi
[44] Si veda A. Pérez-Gómez, S. Holl, J. Pallasmaa, *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, «a + u», special issue,1998.
[45] La questione è trattata da Gernot Bohme in diversi suoi lavori, in particolare si veda sinteticamente: G. Bohme, *Urban Atmospheres. Charting New Directions for Architecture and Urban Planning*, in C. Borch, *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Walter de Gruyter, Basel 2014, pp. 42-59.
[46] Si veda: B. Secchi, *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Laterza, Bari 2013; A. Calafati, *Città tra sviluppo e declino: un'agenda urbana per l'Italia*, Donzelli Editore, Roma 2014.
[47] G. Bohme, cit.
[48] D. L. Clarke, *Analytical Archeology*, Methuen & Company, London 1968, p. 245.
[49] C. Renfrew, P. Bahn, *Archaeology. Theories, Methods and Practice*, Thames & Hudson, London 2012[3], p. 576.
[50] G. Deleuze, *A Thousand Plateau. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN 1987; G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus*, A&C Black, London 2004; E. B. Young, *The Deleuze and Guattari Dictionary*, A&C Black, London 2013.
[51] M. DeLanda, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, Bloomsbury Publishing, London 2019.
[52] G. Deleuze, *A Thousand Plateaus* cit., (2002 ed.), p. 337.
[53] M. Bille, T. Flohr Sorensen, *Into the fog of architecture* cit.; M. Bille, T. Flohr Sorensen, *Elements of Architecture* cit., p. 16; le citazioni virgolettate sono tratte da M. DeLanda, cit. p. 6.
[54] G. Harman, *Towards Speculative Realism. Essays and Lectures*, John Hunt Publishing, Winchester, Hampshire 2010. pp. 184-185.
[55] mappingcontroversies.net
[56] A. Yaneva, *Mapping Controversies in Architecture*, Routledge, London 2016.
[57] F. Dei, *Antropologia culturale*, Il Mulino, Bologna 2016.
[58] G. Harman, *Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics*, Re Press, Melbourne 2009, p. 44.
[59] D. Moreno, M. Quaini, *Per una storia della cultura materiale*, «Quaderni storici», 31, 1976, p. 9.
[60] G. Lucas, *Understanding the Archaeological Record*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
[61] *Ibidem*, p. 196.
[62] *Ibidem*, p. 204.
[63] L. Prussin, *African Nomadic Architecture*, Smithsonian, Washington, DC 1995, p. 42. Si veda anche V. Buchli, *An Anthropology of Architecture*. A&C Black, London 2013.
[64] Paolo Boccagni è direttore del centro di ricerca *Homing*, presso l'Università di Trento: homing.soc.unitn.it.
[65] C. Renfrew, P. Bahn, P. Bahn, cit., p. 576.
[66] P. Bourdieu, *Per una Teoria della Pratica*, Raffaello Cortina, Milano 2003. (1972).



Eugène Atget
Staircase, Montmartre
albumen silver 218x178 mm,
1921. (J. Paul Getty Museum,
Los Angeles).

Marianna **Ascolese**

Frammenti di un discorso urbano

Ogni utopia cresce sulle macerie di un passato, ogni speranza inizia con una rinuncia, e ogni vita è il frutto di un lutto.

A. Baricco, *Quel che stavamo cercando*, 2021[1]

Il periodo di pandemia che abbiamo vissuto e i segni postumi che in parte condizionano il nostro modo di vivere presente, incerti di un'immediata evoluzione e seppure a una breve distanza temporale, hanno posto nuove riflessioni sull'evoluzione e la trasformazione delle città spesso oscurate da richieste più emergenti, o accantonate perché bisognosi di investigare più urgenti campi di interesse e di ricerca. Nei giorni di completo isolamento in cui milioni di persone sono rimasti chiusi nelle proprie case, disabituati a vivere uno stesso luogo per così tante ore, l'intorno e l'esterno si sono palesati attraverso una miriade di finestre aperte e desiderose di esplorare – con quel fare un po' voyeristico – l'altro. Attraverso logge, balconi o terrazze si è posta dinanzi a noi un'immagine nuova e inusuale di un mondo ormai vecchio che si è trasformata in un'occasione per una riflessione più approfondita sul modo di osservare e vedere la città. Si è esplicitata così la necessità a esercitare lo sguardo e imparare a ri-guardare quelle stesse cose, forse attraverso altre lenti o semplicemente rielaborandole mediante differenti forme di lettura.
Fino a pochi mesi fa le città erano osservate a velocità incessanti, immagini fugaci, racchiuse in tempi troppo stretti, cancellavano le differenze per cogliere le uniformità. I grandi edifici oscuravano la vista del contesto più generale, l'omogeneità dell'insieme celava la difformità e la variazione degli spazi intermedi, di incontro e di comunità. Da un aereo o da un'automobile si afferravano immagini che mostravano visioni complessive di frammenti di territorio in cui la geografia del mondo era colta in quella 'complessità del tutto' sotto il nome di città. Già nel 1983 Franco Battiato preannunciava un ritorno alla *moda sedentaria, dei viaggi immaginari*[2]: così, gli eventi sopraggiunti si sono rivestiti di un velato richiamo alla lentezza, a un pensiero 'lento' che si sofferma sugli 'orizzonti perduti' e che propone una rielaborazione più profonda sul senso del tempo. Riflessioni che hanno avuto un impatto immediato sulle città che si sono scoperte ai nostri occhi come luoghi nuovi, privi di automobili e caos, ri-naturalizzati, invasi da inusuali suoni e più consapevoli della necessarietà della presenza dei corpi. Quest'ultimo aspetto ha reso riconoscibili le possibili relazioni tra l'uomo e lo spazio utili a definire rinnovate condizioni urbane esplicite nell'interazione tra le cose, ossia proprio negli interstizi che scandiscono gli edifici e si manifestano negli spazi aperti che definiscono l'ambiente urbano.
Queste osservazioni non intendono, in uno spazio così ristretto e soprattutto toccando tematiche molto complesse, provare a dare risposte a temi fin troppo articolati, né si ha la pretesa di definire immagini di una città futura, o valutare impatti sociali e ambientali di eventi così disastrosi. Si intende, invece, proporre una possibile lettura dello spazio delle città inevitabilmente investite da queste condizioni e invitare a nuove forme di educazione del pensiero che siano in grado di leggere i fenomeni urbani, reinterpretarli e tradurli in forme leggibili dell'architettura. Nell'immaginare questi frammenti di pensiero come possibili esercizi di lettura dello spazio urbano sembra utile riconoscere le 'macerie' di quel passato come materiale da continuare, ricomporre e trasformare. Materie che richiedono però una ri-sistematizzazione in una visione urbana più inclusiva che sia capace di riconoscere e integrare quei beni necessari, ma spesso 'impensati', come l'aria[3], beni sfuggiti alla materialità che appaiono quasi superflui alla costruzione di una vita urbana e sociale; tuttavia, necessari per vivere ed esperire lo spazio che ci circonda. Aspetti che compongono in maniera 'naturale' quell'apparato funzionale alla costruzione di un 'vivere bene' quotidiano; di cui gli ultimi eventi ne hanno sollecitato l'urgenza di includerli in un ragionamento più articolato, non scontato, che riguarda e che guarda i fatti della città al fine di provare a tracciarne un discorso urbano a partire proprio da brevi frammenti.

Primo frammento: Disegnare come pratica del camminare

Con il termine scrivere[4] si esplicita l'azione del 'segnare' le lettere e le parole, ma anche del raschiare, incidere, scavare, e con l'apposizione del prefisso 'de (de-scrivere)' il termine assume il significato di figurare con il disegno o con lo scritto, tracciare, copiare. Se dal significato delle parole la 'descrizione' ha molte assonanze con il 'disegno', per leggere i luoghi e gli spazi della città, descrivere e disegnare sono i primi strumenti di conoscenza e di avvicinamento alla comprensione dei fatti urbani.
La pratica della descrizione è una delle prime azioni per indagare il 'fenomeno', conoscere la natura e la struttura

delle città e rivelarne le componenti dello spazio vissuto. Come nel campo della letteratura, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Georges Perec – tanto affini al modo di guardare dell'architetto – utilizzano la descrizione per raccontare personaggi e ambienti di vita vissuta e per arricchire lo scenario della comprensione, in architettura descrivere gli spazi significa cogliere e sorprendere attività, ricordi, emozioni, riconoscere dettagli, schemi e strati di significato che non si manifestano in una narrazione solo oggettiva delle cose. In alcune opere letterarie la descrizione diviene l'espediente che anima un processo conoscitivo di avvicinamento e scoperta di tutte quelle cose che non sono immediatamente visibili mettendo alla luce, così, il sostrato di un racconto non narrato. Questo è quello che accade quando l'architetto osserva un luogo, ovvero quando entra in relazione con esso, e avvia una descrizione che include gli aspetti materiali e immateriali del fenomeno osservato, innescando un processo percettivo e conoscitivo che non solo riconosce un complesso sistema di interazioni spaziali e sociali ma è, in realtà, un momento di preparazione al riconoscimento di una visione progettuale capace di cogliere quello che ancora non è presente ma che potrebbe manifestarsi. Gli spazi attraversati vengono così esplorati attraverso il disegno, che traduce lo sguardo in segni grafici che raccolgono dettagli, nomi, misure, particolari esperiti in un giorno o in quelle azioni ripetute quotidianamente.

La descrizione diviene nel processo sotteso alla lettura urbana un momento di conoscenza dello spazio. Alla fine degli anni sessanta del Novecento, gli aspetti che legano la percezione alla comprensione dei fatti urbani rappresentano una prima e sperimentale pratica per lo studio e l'analisi di parti di città esistenti e base utile alla costruzione del progetto di nuove parti. Kevin Lynch, Bernard Rudofsky, Gordon Cullen, Peter e Alison Smithson propongono diversi modi di approcciare alla lettura urbana, interessanti non solo per i temi trattati ma soprattutto per la metodologia operativa e comunicativa in cui il disegno e la fotografia rappresentano nuovi e inediti strumenti per esplicitare le molteplici visioni urbane: le sequenze descrittive dei paesaggi attraversati vengono restituiti attraverso immagini, diagrammi e schemi; invece, i racconti di viaggio assumono le sembianze di diari e appunti. Se per l'approccio anglo-americano la componente esperienziale costituisce un dato sostanziale nella comprensione dei fatti urbani, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni e Aldo Rossi riconoscono la descrizione come uno strumento utile a investigare la struttura compositiva delle forme costruite della città. Ed è proprio Rossi, che soffermandosi sull'importanza della descrizione nell'analisi urbana, considera il metodo descrittivo *estremamente corretto*[5]: *una analisi positiva che condotta a fondo può dare luogo non solo alla raccolta di un materiale notevole ma anche a un materiale ordinato, la cui lettura può risultare particolarmente viva*[6]. Quest'ultima posizione ha influenzato il modo di pensare e progettare nuove parti di città, dove la conoscenza e l'analisi rappresentano il supporto necessario per la trasformazione.

Il modo di osservare, vivere e immaginare le città negli ultimi decenni è rapidamente mutato. L'iper-digitalizzazione, la realtà aumentata, l'intelligenza artificiale hanno modificato il modo di guardare e osservare lo spazio urbano mettendo in discussione, prima fra tutti i rapporti di interazione tra l'individuo e lo spazio fisico condizione che snatura fortemente quella relazione che riconosceva la città *nello stesso tempo, oggetto di natura e soggetto di cultura; individuo e gruppo; vissuta e sognata; cosa umana per eccellenza*[7]. Nonostante i nuovi software aprono possibili nuovi modi di costruire, progettare e riprodurre luoghi reali e immaginari, le relazioni – fisiche e sociali – rappresentano ancora il fondamento per la costruzione di una rete di interazioni locali in cui la descrizione costituisce quell'azione utile a evocare le specificità dei luoghi che *diventa più urgente che mai*[8]. Le parole di Klaske Havik[9] ci rimandano a un approccio[10] che fonda la lettura urbana *sull'esperienza, sull'uso e sull'immaginazione del luogo*[11]. Qui, il disegno assume un ruolo decisivo nella restituzione della realtà osservata in una forma fisica in cui si colgono tanto le caratteristiche materiche che emergono proprio nella differenza tra il bianco e il nero tracciato sul foglio che gli aspetti impalpabili che sottolineano l'interazione delle cose nello spazio, l'atmosfera tra i corpi (materiali e immateriali) manifesti solo attraverso un'esperienza fisica. Questi ultimi sono riportati in differenti livelli con tratti più leggeri e sovrapponibili completano, arricchiscono e amplificano il significato della prima traccia e rendono possibile la lettura di movimenti, usi e azioni che lo spazio accoglie. L'osservazione si può considerare proprio come il punto di inizio e fine del processo descrittivo, sintesi del camminare e del pensare che accomuna la fisicità e l'immaterialità, i fattori tangibili e intangibili che costituiscono la complessità della città. Osservare, e quindi descrivere e disegnare, è un'azione di indagine, scoperta, conoscenza e appropriazione dello spazio che mette in luce i *caratteri particolari, assolutamente suoi, peculiari e irriducibili*[12].

Secondo frammento: Vedere i luoghi attraverso le immagini

Le immagini possono essere definite come il *medium* che lega l'uomo al mondo visibile e agli aspetti immateriali a esso connesso. Tra le numerose teorie[13] che a partire dal XIX secolo hanno investigato il campo della rappresentazione, la percezione sensoriale e lo sguardo, indagando il mondo visibile e simbolico, le immagini, pur avendo assunto diversi significati e ruoli nella cultura contemporanea, preservano la capacità di *presentificare l'assente e rendere visibile l'invisibile*[14], riescono a veicolare significati, tramandare credenze e riti, costruire memorie, mantenendo un costante legame tra il corpo, la mente e lo spazio abitato e attraversato.

Dagli anni novanta del Novecento, l'evoluzione della tecnologia digitale ha consentito un'elevatissima divulgazione delle immagini, che se da un lato ha raggiunto un numero smisurato di utenti grazie a una più libera e accessibile circolazione tra i media, dall'altro ha indotto un processo di smaterializzazione fisica dell'immagine stessa.

I nuovi dispositivi di realtà aumentata, l'uso *social, app* e *software* aprono a nuovi scenari tanto nella lettura dello spazio che nella sua restituzione bidimensionale stravolgendo tempi, luoghi e forme tradizionali di spettacolarità.

Se prima l'immagine era un mezzo per conoscere i luoghi, per acquisire informazioni sullo spazio urbano, ora è divenuto uno strumento comunicativo plurale, sostituendosi alla forma scritta o verbale. L'immagine è capace di essere evocativa e di raggiungere un pubblico estremamente ampio, di raccontare e descrivere lo spazio urbano. Le immagini prodotte dai *social network* sono spesso costruite attraverso precisi parametri, che inevitabilmente influenzano la descrizione dello spazio e delle architetture. Processo che se in parte strumentalizza luoghi fisici e spazi costruiti, è portatore di uno straordinario potere comunicativo che può costruire singolari racconti di visioni urbane e architettoniche e proporre specifiche modalità di interpretare i luoghi. All'immagine, quindi, non viene riconosciuto solo il ruolo percettivo e mnemonico ma è soprattutto uno *strumento del pensiero*[15]. L'immagine è 'dato' di osservazione e di conoscenza: l'atto del vedere consente di descrivere la realtà fisica costruendo una lettura[16] dello spazio osservato.

In questa particolare e specifica elaborazione tra mente e mano, gli spazi della città sono pensati e riprodotti attraverso le immagini, la cui costruzione ha da sempre affascinato l'architetto che attraverso diversi strumenti provano a cogliere e spiegare significati che vanno spesso aldilà delle forme visibili. La fotografia è forse il primo, quasi immediato, prodotto di questa osservazione. *Una fotografia* – scrive John Berger – *non è soltanto un'immagine (come lo è un quadro), un'interpretazione del reale; è anche un'impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale, come l'orma di un piede o una maschera mortuaria*[17]. Nella contemporaneità questa 'impronta', si traduce in uno strumento ampiamente usato (o abusato) non solo per descrivere i luoghi ma prima ancora per osservarli. La fotografia, infatti, grazie all'ampia diffusione dei dispositivi digitali che ne consentono uno scatto immediato e fin troppo agevole, non è solo un mezzo di restituzione ma uno strumento attraverso cui guardare il mondo. Se da un lato il rischio di un abuso di produzione allarma una *overproduction* di materiali digitali, dall'altro non si possono sottovalutare le potenzialità delle immagini capaci di restituire nuove relazioni tra l'osservatore e lo spazio osservato. In questo caso, infatti, la fotografia si trasfigura in uno strumento di conoscenza, di esplorazione di avvicinamento e di scelta. La città di Parigi attraverso l'occhio di Eugène Atget[18] coglie e riproduce 'l'aura'[19] di cui parla Walter Benjamin, incorporando il senso proprio della realtà espressa in una forma di lontananza quasi eterea. Nel lavoro di Thomas Struth, la fotografia è *uno strumento di origine scientifica per l'esplorazione psicologica*[20] con cui descrive l'atmosfera degli spazi della città che vengono restituiti come luoghi in attesa di un accadimento, in una condizione di quiete quasi apparente.

Le immagini della città rappresentano una selezione del mondo esterno in un processo dialettico tra il soggetto e l'oggetto che danno vita alla scenografia della città contemporanea. Raccontano di ambienti abitati da gente, edifici e oggetti, paesaggi urbani di esperienze umane.

Terzo frammento: Esperire il corpo dello spazio e i corpi nello spazio

Pur vivendo in un'epoca in cui predomina l'egemonia visiva che affida agli occhi l'atto di osservare le cose, bisogna riconoscere la lettura del mondo visibile come un *campo di interazione*[21] dove la percezione è l'esito di un contatto tra il proprio corpo e il corpo della città.

Esperire i luoghi è un'azione connessa con il provare, lo sperimentare, l'attuare e si esplicita con l'esperienza diretta degli spazi. Lo spazio vissuto, secondo Henri Lefebvre, *abbraccia loci di passione, di azione e di situazioni vissute, e quindi implica immediatamente il tempo. Di conseguenza, può essere qualificato in vari modi: può essere direzionale, situazionale o relazionale, perché è essenzialmente qualitativo, fluido e dinamico*[22]. Esperire un luogo significa entrare profondamente in contatto con quel *fenomeno qualitativo "totale"*[23].

La condizione di isolamento che abbiamo attraversato ha avuto senza dubbio una forte ripercussione tanto nel vivere ed esperire la città fisica quanto nella riscoperta dell'altro. Questo ha posto in campo una serie di questioni connesse alla definizione dello spazio pubblico, ovvero quello spazio capace di riconoscere i 'diritti plurali'; eppure, questa stessa situazione di emergenza ha messo in evidenza con maggiore forza la diseguaglianza fisica e culturale e la difficoltà di garantire proprio nello spazio fisico della città gli 'eguali' diritti per tutti. Queste condizioni di restrizione inducono le comunità o parti di essa a esprimere con maggiore insistenza un invisibile sistema di 'alleanza' che parte dal basso, che si esplicita in gruppi capaci di aggregarsi e costituire realtà più forti e unite che manifestano, occupano e abitano proprio gli spazi pubblici, di 'tutti', trasformandosi e adattandosi in nuovi assetti formali. Le città antiche nella loro storia hanno assorbito cambiamenti e trasformazioni con un susseguirsi di stratificazioni che hanno contribuito a definirne una forma urbana soggetta a cambiamenti e, di volta in volta, disponibile ad adattarsi a nuove consistenze fisiche e sociali ancora capaci di assorbire ulteriori modificazioni. Questa flessibilità, propria delle forme urbane della storia, invita a porre una particolare attenzione a come quegli spazi pubblici erano composti, analizzarne le caratteristiche fisiche ma anche quelle sociali e comportamentali degli abitanti che oggi abitano questi stessi luoghi. Aspetti che divengono particolarmente leggibili negli spazi aperti della città che, nella propria articolazione tra vuoti e pieni, rendono possibili specifiche azioni spontanee dei corpi nello spazio: *e quando poi la folla fuoriesce dalla piazza verso le strade laterali o verso i vicoli, fino ai quartieri in cui le vie non sono neanche asfaltate, in quei casi accade qualcosa in più*[24].

L'isolamento e l'estraniamento si sono contrapposti a un sentimento di reci-



Álvaro Siza, *quaderno 373, luglio 1994, Venezia*, schizzo tratto da: R. Cremascoli (a cura di), *Álvaro Siza. Inside the human being*, Electa, Milano 2014, p. 24.



Álvaro Siza, *marzo 2007, Venezia*, schizzo tratto da: R. Cremascoli (a cura di), *Álvaro Siza. Inside the human being*, Electa, Milano 2014, p. 29.

procità e di condivisione, ma soprattutto hanno evidenziato la necessità di riscoprire la sfera pubblica[25] intesa proprio come quello spazio 'autentico' della *polis* che si ritrova 'tra le persone'. Lo spazio virtuale si è opposto allo spazio fisico generando una condizione del 'tutto è possibile': incontrare persone di diversi continenti, lavorare comodamente seduti alla propria poltrona di casa, raggiungere più luoghi contemporaneamente, riconoscersi improvvisamente come poliedrici e versatili. La comodità di fare 'tutto insieme', ancorato al confort domestico che ha sostituito una vita troppo frenetica, ha in realtà mostrato la "stanchezza"[26] della nostra società. Questi aspetti sociali e comportamentali invitano a un'ulteriore riflessione sui sistemi di interazione e di reciprocità – con radici ben radicate – che riconoscono *lo spazio – il mio spazio – […] che è innanzitutto il mio corpo […] è l'intersezione mobile tra ciò che tocca, penetra, minaccia o gratifica il mio corpo da un lato e, dall'altro, ogni altro corpo*[27].

Ed è forse proprio la ri-scoperta dei corpi nello spazio che ha destato l'attenzione dei più stanchi e impigriti alla ricerca di una rinnovata relazione con lo spazio della città, con i luoghi dello spazio pubblico. Lo spazio urbano che viviamo ogni giorno, di cui conosciamo ogni frammento, non è fatto solo di edifici e oggetti ma sono i corpi nello spazio che esprimono un *potere performativo di rivendicare la sfera pubblica […]. E tale performatività non è solo linguistica: essa consiste in una serie di richieste che si esprimono attraverso l'azione corporea, la gestualità, il movimento, l'aggregazione, la persistenza, l'esposizione alla possibile violenza*[28].

Sono i corpi nello spazio che interagiscono con e tra le cose e determinano l'umore della città, che, come scrive Bollnow, *non è qualcosa di soggettivo "in" un individuo né qualcosa di oggettivo che si possa trovare "fuori" nel suo ambiente, ma riguarda l'individuo nella sua unità ancora indiviso con l'ambiente circostante*[29]. La città, fatta del suo spazio, non può essere assimilata a una mera elencazione di fatti costruiti ma piuttosto a una complessa relazione di corpi – umani e non – che interagiscono impercettibilmente.

La necessità del fraseggio urbano

Nel riconoscere la differenza tra la città e la campagna, Jean-Christophe Bailly descrive la città come *un brusio costante, una sorta di spessore, in cui, certo risaltano lo stridente o l'assordante ma in cui tutto, malgrado tutto, sembra immerso in un bagno unificante dai movimenti aleatori ma permanenti*[30]. Una differenza colta attraverso immagini mutevoli e mutanti che ritornano in un ritmo lento a descrivere e a riconoscere le specificità dell'una o dell'altra. Una narrazione urbana raccontata attraverso un'osservazione acuta delle diverse componenti atte a costruirne la completezza e la ricchezza delle differenze che le distinguono.

Gli esercizi di lettura che si propongono provano a ravvisare, in questa uniformità complessa, i fatti necessari e utili a definirne 'l'umore'. Esercizi che invitano in primo luogo a un avvicinamento progressivo, ma necessario, per la conoscenza del corpo dello spazio fisico della città. In secondo luogo, alla costruzione di propri specifici 'attrezzi' che lo studente architetto dovrebbe costruirsi al fine di riconoscere quelle condizioni urbane che definiscono il carattere della città esaltandone le specificità.

Questo avvicinamento progressivo all'ambiente fisico, con un adeguato equipaggiamento e a piccoli passi, ha come meta il riconoscimento delle parole che costituiscono il 'fraseggio urbano' che consiste in un *permanente aggiustamento di un tipo sull'altro*[31]. Come tra i frammenti un discorso è necessario cogliere le pause, i silenzi che rendono le parole più ricche e significative, nella città di oggi, è necessario riconoscere gli spazi del mezzo, i luoghi dimenticati, le parti accostate per ritrovare quell'equilibrio necessario a definire un più articolato discorso urbano. Leggere e capire l'esistente è quindi il fondamento per comprendere e così attivare nuovi scenari. In queste distanze temporali tra un avvenimento e l'altro, tra un edificio e l'altro, tra l'esistente e il progetto si manifesta il 'tempo' come elemento elastico che si contrae e si dilata, incrocia e sovrappone cose antiche e future, adatta e amalgama riti arcaici e nuovi in una città fatta di segni *indissociabili dal tempo e dal luogo che li accordano*[32].

La descrizione dei luoghi, la composizione di immagini di parti di città, la riscoperta di un valore plurale degli spazi urbani sono questioni che si compenetrano e si intrecciano e nella loro discretizzazione aiutano a riconoscere le pause e i silenzi di questo discorso urbano che si scompone e si ricompone nella continua e incessante ricerca di un equilibrio tra il nuovo e il vecchio, tra il fare e il disfare, tra il reale e l'immaginario. In questo scenario, lo studente architetto è chiamato ad allenare lo sguardo per cogliere le condizione e le consistenze che caratterizzano il nostro tempo fatto di cambiamenti repentini e di trasformazioni silenti che richiedono una riflessione e una maggiore apertura anche verso l'esperienza del fare basata soprattutto sulla costruzione di questo continuo e necessario fraseggio della città che è – riprendendo Bailly – *questa frase infinita che ogni passante al tempo stesso incontra e recita, sarebbe l'insieme discordante di tutti questi frammenti di città e/o di frase e l'accordo di tutti questi scostamenti, il mistero di una tonalità, malgrado tutto, di una tonalità locale, precisa come la somma di inflessioni che forma gli accenti*[33].

[1] A. Baricco, *Quel che stavamo cercano*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 12.
[2] Testo della canzone *Tramonti occidentali*, tratto all'album del 1983 *Orizzonti perduti*, di Franco Battiato.
[3] T. Ingold, *Siamo linee*, Treccani, Roma 2020, p. 109.
[4] La parola scrivere deriva dal latino *scribere*, ovvero segnare lettere e parole con lo stilo sopra le tavole incerate.
[5] A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, a cura di R. Bonicalzi, CLUP, Milano 1975, pp. 284-285.
[6] *Ibidem*, pp. 287-288.
[7] C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960-2018, pp. 117-119.
[8] K. Havik, *Urban Literacy. A Scriptive Approach to the Experience, Use, and Imagination of Place*, TU Delft Library, Delft 2012, p. 15.
[9] Klaske Havik è professoressa di "*Methods of Analysis and Imagination*" alla Delft University of Technology. Ha sviluppato un distinto approccio di ricerca che mette in relazione l'esperienza e l'uso dell'architettura e dello spazio urbano con il linguaggio letterario, in particolare nel libro "*Urban Literacy. Reading and Writing Architecture*" ha proposto un approccio letterario all'architettura e allo spazio urbano.
[10] Un approccio di avvicinamento alla città con chiari ed espliciti riferimenti a Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard e Henri Lefebvre, dove l'approccio fenomenologico indaga l'esperienza come un sistema di relazioni che lega l'uomo, il corpo e il mondo.
[11] K. Havik, cit., p. 15.
[12] Giancarlo Paba, *Luoghi comuni. La città come laboratorio di progetti collettivi*, FrancoAngeli, Milano 2006, p. 57.
[13] Nell'Ottocento sono state sviluppate numerose teorie hanno investigato il campo dell'immagine, in cui uno dei precursori è stato Konrad Fiedler. È stato con la fenomenologia di Edmund Husserl prima e Merlau-Ponty poi, che la percezione del mondo visibile ha assunto un ruolo determinante nella definizione e nella costruzione dell'immagine, cfr. A. Pinotti e S. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.
[14] *Ibidem*, p. 25, (Introduzione).
[15] *G. Didi-Huberman* in U. Eco, M. Augé, G. Didi-Huberman, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 58.
[16] Mieke Bal, *Leggere l'arte?*, in A. Pinotti e S. Somaini (a cura di), cit., p. 223.
[17] J. Berger, *About Looking*, Londra 1980, ed. it. M. Nadotti (a cura di), *Sul guardare*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano 2003, p. 56.
[18] Si fa riferimento al lavoro del fotografo francese sulla vecchia città di Parigi, iniziato nel 1897 e continuato fino alla sua morte.
[19] W. Benjamin, *Breve storia della fotografia* (1931) in *Opere complete*, vol. IV, Einaudi, Torino 2002, p. 485.
[20] C. Wylie, *A History of Now: The Art of Thomas Struth*, in Dallas Museum of Art (a cura di) *Thomas Struth 1977-2002*, Yale University Press, New Haven, Connecticut 2002, p. 168.
[21] G. Paba, cit., p. 62.
[22] H. Lefebvre, *La prodution de l'Espace*, Edition Anthropos 1974, ed. it. *La produzione dello spazio*, Moizzi Editore, Milano 1976, p. 95.
[23] C. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Paesaggio, ambiente, architettura*, cit. in M. Zardini (a cura di) *Sense of the city. An alternative approach to urbanism*, Canadian Centre for Architecture and Lars Muller Publishers, Montréal 2005, p. 23.
[24] J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, F. Zappino (a cura di), Nottetempo, Milano 2017, p. 116.
[25] *The public realm can be simply defined as a place where strangers meet. The difference between public and private lies in the amount of knowledge one person or group has about others; in the private realm, as in a family, one knows others well and close up, whereas in a public realm one does not; in¬complete knowledge joins to anonymity in the public realm. The public realm is, moreover, a place*, R. Sennett, *The public realm*, in G. Bridge, S. Watson (a cura di), The Blackwell City Reader, Wiley, Hoboken, NJ 2010, p. 261.
[26] Cfr. B.-C. Han, *La società della stanchezza*, Nottetempo, Milano 2012.
[27] H. Lefebvre, cit., p. 184.
[28] J. Butler, cit., pp. 109-110.
[29] *Bollnow* in T. Ingold, cit., 2020, p. 123.
[30] J.-C. Bailly, *La frase urbana*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 151.
[31] *Ibidem*, p. 153.
[32] *Ibidem*, p. 160.
[33] *Ibidem*, p. 156.

01 L'AQUILA



Cristiano Tosco
Piani terra di un'area del Centro Storico di L'Aquila, stato dell'arte (sinistra) - *prefigurazione* (destra).
Elaborazione di C. Tosco, 2017.

Cristiano Tosco

Restituire la permeabilità del tessuto storico: alcune note metodologiche

Il ridisegno della città storica attraverso la sezione orizzontale a una quota prossima al piano di campagna comporta alcune rinunce e molteplici opportunità dal punto di vista della comprensione dello spazio urbano e architettonico e delle proiezioni progettuali.
A proposito delle rinunce, la prima tra tutte è l'incompiutezza della rappresentazione. Il disegno, infatti, risulta parziale, non fornisce informazioni a proposito dei piani superiori, degli eventuali interrati, della forma delle coperture. La pratica del ridisegno dei piani terra di una parte di città porta con sé notevoli incertezze (al netto della disponibilità di documentazione cartografica e di rilievo da supporre quanto più aderente allo stato materiale dei luoghi) che si tramutano spesso in improvvisazioni del segno, in ipotesi di tratto che, in base all'esperienza di chi disegna, possono verosimilmente accostarsi a una realtà conosciuta.
Eppure, se si è costretti a selezionare un unico elaborato grafico disegnato per riprodurre un pezzo di città storica, la scelta ricade molto spesso sui piani terra, proprio perché essi forniscono strumenti interpretativi preziosi che vanno al di là della mera riproduzione di uno stato delle cose. Ridisegnare i piani terra è una pratica che richiede impegno manuale e sforzo mentale, richiede di osservare quanto più possibile i luoghi oggetto di interesse, di percepirne le regolarità, le ripetizioni, le anomalie e le variazioni fino a comporre un grande *puzzle* mentale con tessere sempre mancanti. Tali mancanze sono colmate appunto dal disegno il quale, se inteso non come dispositivo fotografico per riprodurre un'istantanea della città (in tal caso risulterebbe certamente fallimentare), quanto come mezzo di lettura interpretativa degli spazi e delle architetture, arricchisce di contenuto la materia dei luoghi. Disegnare i piani terrà è quindi un'occasione per arricchire la realtà, sovrapponendo un livello di conoscenza che sfrutta le competenze dell'architetto, l'occhio del progettista e la cultura dello studioso al fine di ottenere una sintetica – ma non per questo inefficace – 'realtà aumentata'. Le informazioni ulteriori che quest'ultima offre sono in effetti molteplici, tra le quali il rapporto tra spazi serventi e serviti, tra interni ed esterni, tra verde e minerale con tutte le sfumature intermedie che possono verificarsi.
Ridisegnare i piani terra richiede tempo. Il tempo trascorso sul supporto che si è deciso di adottare (dalla matita al mouse alla penna per tablet) è un intervallo di lavoro dove si ripetono azioni e si operano scelte. La ripetizione delle azioni, come la sezione incerta di un muro o la precisa localizzazione di una finestra, sono spesso dovute a una volontà di omologazione della città: rischio latente nella mente di un progettista, il quale però dovrebbe rifuggire ogni forma di speculazione sulla restituzione interpretativa della conformazione di una città (in particolare se storica) se la motivazione risiede unicamente in ristrettezze temporali o visioni astratte di un modello di città ideale indifferentemente applicabile. È bene pertanto attenersi alla documentazione reperibile per aderire al meglio allo stato dei luoghi, accettando il margine di errore e lo spazio per l'invenzione che sempre esistono in questo tipo di attività. Ed è proprio in questo caso che subentrano le scelte. Queste sono una caratteristica intrinseca, quasi tacita[1], del processo nel quale chi disegna procede intuitivamente secondo una propria esperienza e 'discretizzando' alcuni segni e alcune forme per via delle lacune di informazioni e per coerenza della narrazione. I disegni sono in ultima analisi dei racconti, facilmente leggibili perché sintetici e allo stesso tempo chiavi di accesso alla sfera del potenziale e del progetto: strumenti preziosi che, a partire dalle modalità di esecuzione, influiscono sulla progettazione.
Il caso aquilano è stato ridisegnato a campione, in ambito di Tesi di Laurea Magistrale, su tre aree differenti per morfologia urbana e tipologia. I tre siti prescelti riguardano aree di dimensioni confrontabili (nell'ordine di 50-75 x 120 m) con caratteristiche di alta densità architettonica nel caso dell'area ad angolo tra corso Giuseppe Verdi e via Vittorio Emanuele, con la presenza del sagrato di un edificio religioso nel caso di piazza San Pietro Coppito (figure a sinistra) e di un tessuto più rado e con maggiore presenza di verde nel caso in via dei Giardini. Per i tre siti si è adottato lo stesso principio metodologico e il medesimo set di strumenti atto a fare emergere la "grana"[2] del costruito. L'obiettivo di queste rappresentazioni (le quali, in realtà, sono il prodotto di piani di sezione che si sfalsano rispetto al tradizionale livello di campagna in funzione di restituire la continuità, ove presente, degli spazi pubblici e privati) è appunto quello di rappresentare sincronicamente le potenzialità intrinseche del tessuto urbano, con un'attenzione precisa nei confronti dello spazio che dalla strada o dalla piazza conduce all'interno delle residenze. Per materializzare graficamente questa superficie variabile fatta di pavimenti, rampe, scalini, passaggi sopraelevati, corridoi e androni si è quindi scelto di utilizzare tessiture visibili per le superfici calpestabili, privilegiando dunque il racconto di come lo spazio 'esterno' si intrufola all'interno dei lotti costruiti e, al contrario, di come i passaggi 'interni' non si limitano propriamente a dei confini dati ma spesso ne fuoriescono.
Il disegno planimetrico assume quindi direzioni preferenziali, sguardi orientati verso precisi obiettivi e semplificati dalla sintesi del segno, dalla rapidità di comprensione. L'efficacia di un buon disegno planimetrico si misura in chiarezza e se un disegno è chiaro può finalmente fungere da mezzo e strumento per conoscere, trasmettere e riflettere attorno alle forme e alle trasformazioni che un centro storico come quello di L'Aquila conserva sotto i suoi tetti, entro i suoi muri e tra quel che resta delle sue rovine.

[1] L'accezione 'tacita' è associata alla conoscenza non esplicita già teorizzata in ambito cognitivista da Michael Polanyi e poi variabilmente studiata nelle pratiche relative all'architettura come modello di trasmissione del sapere non riconducibile a codici o norme scritti. Per approfondire gli aspetti taciti che collegano occhi, mano e mente nel disegno d'architettura si consiglia: J. Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, John Wiley & Sons, Southern Gate 2009, pp. 70-87.
[2] La definizione di grana da un punto di vista urbano è offerta da Antonio Cappuccitti affrontando la questione del tessuto urbano e affermando che: *la grana […] indica il grado di frammentazione/unitarietà della trama edificata che compone il tessuto, e viene definita sulla base della dimensione media dei corpi edilizi continui in esso presenti, o dei lotti […]. La definizione del tipo di grana non dipende dalla dimensione complessiva degli isolati, né dall'altezza degli edifici, ma unicamente da dimensioni in pianta di edifici o lotti* (A. Cappuccitti, *Tessuto urbano*, in C. Mattogno (a cura di), *Ventuno parole per l'urbanistica*, Carocci, Roma 2008, pp. 289-290). Come pare esplicito dalla descrizione, il significato della grana è squisitamente grafico, sostanziandosi 'unicamente' nella rappresentazione planimetrica.

INTRA MOENIA

2009 2021

Alessandro Chiappanuvoli

Quel giorno lontano così vicino

ACCESSO

2009 2021

Mi metto in un punto preciso,

non nello spazio ma nel tempo, e mi sdoppio, a distanza di dodici anni quasi precisi. Il me ventottenne va a un appuntamento con due ragazzi statunitensi, due *couchsurfer*[1] che stanno visitando l'Italia attraverso località poco note come la mia città, L'Aquila. È il 4 aprile 2009. L'altro me ha quarant'anni e va allo stesso appuntamento, ma è l'estate del 2021 e in centro non lo attende nessuno.

Mi divido tra il giovane inconsapevole che ero e l'adulto forse consapevole che sono. Il terremoto, infatti, crea consapevolezza ma, come ho scritto ormai tante volte, non lo fa devastando case, chiese, strade, monumenti e montagne, persino, il terremoto da consapevolezza perché ha la forza e l'irruenza di scalfire gli animi, di segnare le vite anche senza intaccare i corpi. Il terremoto interrompe il tempo e così fa erompere riflessione, poiché spacca l'esistenza in un 'prima' e in un 'dopo'. D'improvviso cambia tutto e la popolazione si polarizza. Travolte dagli eventi, si formano due categorie di persone: chi si mette alla ricerca di un nuovo equilibrio e chi fa di tutto per tornare all'ordine pre-esistente, a 'dov'era e com'era' prima della scossa.

Questo racconto fa leva proprio su questa spaccatura: chi ero e com'era L'Aquila dodici anni fa, chi sono e cosa è diventata oggi la mia città. Riaprirò ferite e, pure, farò finta di non averne affatto.

Vivo nella stessa casa.

Dalla periferia mi avvicino al centro dell'Aquila lungo la SS 80. Dopo sette anni di studio fuori sede, questa è la prima volta che faccio il 'turista' nella mia città, anche se come guida di due non-turisti. Il bivio per l'ospedale San Salvatore, i resti archeologici della metropolitana di superficie mai ultimata, il viale alberato, Adamo il demolitore e le sue carcasse di auto, case da un lato della strada e campi dall'altro; la Statale è poco trafficata e molto anonima, porta ai distributori di carburante e al casello autostradale, come in ogni altra città. Il Motel, un grigio albergo per commessi viaggiatori, segna l'inizio della periferia urbana, del traffico vero, e la vista del centro storico, compresso dentro le antiche mura cittadine, che sta lì, rialzato sul colle, come una meta da raggiungere. La Statale si fa viale Corrado IV senza apparente mutazione, conduce a un grande svincolo detto 'Rotonda' senza essere davvero una rotatoria. Superati McDonald's e Blockbuster, ormai chiuso, si sceglie l'accesso: la salita di Via Roma, sempre congestionata seppur deturpata dai binari della metropolitana, o viale della Croce Rossa, che aggira l'ostacolo e prende il centro alle spalle, o via XX Settembre col suo dolce declivio, ideale per raggiungere i vicoli vicino piazza Duomo dove ho appuntamento.

Oltre a motivi economici, in me c'è una specie di radicamento presuntuoso, una vocina: 'da qui andrò via solo quando io vorrò'. La Statale è la stessa, ma costellata di nuove rotatorie; è tutto un eterno circumnavigare, aiuole, statue, totem, spartitraffico in plastica. Il viale alberato permane, Adamo il demolitore è sparito con le sue carcasse. Su quegli stessi campi, oggi, c'è un mercato ortofrutticolo già chiuso e una 'follia' diventata realtà: piazza d'Arti, uno spazio che accoglie una dozzina di associazioni cittadine sociali e culturali. E, attigue, alcune scuole di plastica, i MUSP, moduli a uso scolastico provvisorio, asili, scuole elementari, medie, superiori, diventate perennemente provvisorie. Solo una di esse è tornata nel cemento, le altre continuano a conservare studenti che cementeranno il loro sapere tra schiocchi di lamiere che si ritirano col freddo e che si allargano col caldo.

L'accoglienza cittadina – perso il grigiore del Motel diventato il My Suite dal colore rosa fluorescente – la dà un'immensa rotonda oggi in costruzione. In essa, distribuite su quattro corsie, confluiscono i mezzi provenienti da questa parte di provincia, da strade e autostrade. È un gorgo, a certe ore del giorno, e una storta di monito: sei sicuro di voler entrare all'Aquila?

Poi, le quattro corsie si fanno accesso, e dove quasi si perde speranza appare la città, rialzata e circondata dalle mura, ma costellata da miriadi di croci: le gru della ricostruzione.

Delle tre vie d'ingresso una s'è persa: via Roma esiste ma è ignorata, porta nel limbo d'una zona rossa. Le altre due, tra cartelli di edifici in vendita e logore strutture usate in tempo d'emergenza e poi abbandonate, e spiazzi e parcheggi e crateri di edifici mai ricostruiti e cantieri voraci e futuristici balconi, offrono una normalità spicciola, precaria, stanca, arresa. Un giorno, inoltre, tutto questo potrebbe di nuovo cambiare per dare spazio a Porta Barete, antico accesso cittadino riscoperto di recente, oggi potenziale progetto già criticato. La precarietà è solida economia. C'è però lo *skatepark* 'Maurane Fraty' di piazza d'Armi, lì dove nel 2009 fu adibita la più grande tra le 160 tendopoli destinate agli sfollati: il park è la sola speranza di tutta la periferia.

C'è il sole, è una giornata come le altre che non fa presagire i giorni a venire.

Senza difficoltà lascio l'auto tra i vicoli del Quarto San Giovanni. Le piazzette, come quella di Santa Maria di Roio, sono parcheggi privilegiati. All'Aquila, da sempre, non si cammina, si posteggia il più vicino possibile alla meta, ed è facile farlo. Le zone a traffico limitato sono più un vezzo che una minaccia. Del resto, mica abbiamo un centro storico come Siena o Perugia o Ferrara o Mantova, qui da noi il centro è vissuto dai residenti e dagli studenti, il turismo non ci tocca, chi sta tra le mura ha, gli stessi confort di chi vive altrove. Un po' di bagordi il giovedì e il sabato notte, ma nulla di più. La bellezza è cosa addomesticata, abitudinaria, ignorata. Praticità e vivibilità sono gli unici temi cittadini.

Imbocco due vicoli ombrosi e sono in piazza San Marciano. La chiesa ha la porta aperta come ad accogliere calore, il pavimento esterno in pietra, invece, inizia a stiracchiarsi dopo il gelo e la neve invernali. La fontana scorre libera; le alghe respirano nuove possibilità, nessuno le disturberà mai.

Scrostate e luride le mura dei palazzi, un tempo nobiliari, mi osservano placide, quasi altezzose. Ghignano *Immota manet*, come insegnò loro lo storico Salvatore Massonio[2] prendendo in prestito la locuzione dalle *Georgiche* di Virgilio, anche se, ormai da quattro mesi, tremano. Viviamo infatti in una sequenza sismica, ma solo qualche giorno fa, alla scossa più forte, la Protezione Civile ci ha detto che queste sono 'scosse buone', positive, che dissipano un'energia altrimenti distruttiva. Così siamo tutti tranquilli e anch'io ho animo di sorridere a Elisabeth e Jason che mi vengono incontro, sicuro che non succederà nulla. Escono da Palazzo Rustici, dove sono ospiti in uno dei pochi B&B del centro. Sono estasiati, vedono attorno a loro una bellezza che io e i miei concittadini ignoriamo, placidi, ignari, quasi altezzosi, come i palazzi fragili attorno.

Passo sotto al Ponte Belvedere, uno monolite di cemento armato danneggiato dal terremoto e mai più ripristinato. Del futuro progetto di demolizione e ricostruzione conosco ogni polemica legata agli stralli, allo *skyline* cittadino in mutazione, al palazzo del civico 29 che un giorno dovrebbe essere delocalizzato e un altro salvato. L'auto inizia a tremare per i sanpietrini. Ai lati, palazzi dipinti di recente sonnecchiano disturbati dagli escavatori e dai demolitori che sventrano i palazzi vicini; i cantieri meno celeri. La città è un puzzle al quale mancano pezzi, un alternarsi di nuovi edifici e di aggregati in abbandono, tra i quali si aprono crateri lunari, ampi spiazzi in attesa di prossima ricostruzione.

In piazza Fontesecco, davanti alla fontana chiusa, devo abbandonare l'auto. Le strade che pensavo di poter percorrere sono ostruite da cantieri e da auto parcheggiate. Così risalgo a piedi via Sant'Antonio Pinto e incrocio via Cesura. Intorno un silenzio d'apocalisse ed erbacce alte un metro. Le rovine e il ferro diventano estensioni del mio corpo, una gabbia. Sebbene sia estate e il caldo quasi torrido, il freddo dell'abbandono geme e reclama attenzione al mio stomaco. Ulula come un lupo della steppa, ricorda che *l'uomo (e le cose sue) non è forma fissa e permanente* […], *ma un tentativo, una transizione*[3]. E qui la transizione si è fatta condizione, sovraumana, un eterno ritorno alla normalità che mai pare arrivare. Declino o rinascita fagocitano tutto e tutti, poiché, dopo dodici anni, nessuno ha più il polso di quel che L'Aquila è come processo e di quel che sarà come obiettivo.

Quando arrivo in piazza Santa Maria di Roio, m'attende un altro cantiere, una barriera di container e una struttura d'Innocenti sotto cui passare. I sanpietrini mancanti sono compensati con l'asfalto, l'arancione delle reti di plastica abbonda. Il violetto dell'unico edificio ristrutturato prende in giro la chiesa squartata e due palazzi ingessati. È come *sentirsi forti nei corridoi degli ospedali*[4], una cara catastrofe. E io, che osservo impotente, mi sento in colpa per non essere né malato né dottore.

Ma i nuovi abitanti, poiché dei vecchi c'è rara traccia, dove sono? come si sentono? Me li figuro come argonauti alla riconquista del Vello d'oro, d'una residenza dorata che mai tornerà come prima: cupa, muffita ma serena, un tempo, ormai invece nuova, sfavillante ma inquieta e vuota.

Inciampo in questo nuovo spazio. Non cado. Inseguo piazza San Marciano e i volti felici dei miei amici americani. Il tempo del 'prima'.

FULCRI

2009 2021

Saluti, subito complimenti per la città e siamo già in marcia. Porto Elisabeth e Jason in piazza Duomo: non possono perdere il mercato cittadino che per loro è come per un italiano vedere un mercato di bestiame nel paese più sperduto dell'Atlas marocchino. Vestiti e scarpe, biancheria intima e polli allo spiedo, verdura di campo e uova sfuse, è un mondo, anzi, una comunità che grida o bofonchia sotto il sole alto; persone e famiglie fatte di lavoro all'alba e di relazioni intessute nel tempo, portatori sani d'identità.

I portici ci salvano dalla calura e ci conducono ai Quattro Cantoni. Lì svoltiamo a destra, entriamo nei portici del periodo fascista e poi scendiamo in via Fortebraccio: la mia idea è di far risalire ai ragazzi l'imponente scalinata di San Bernardino. Nulla o poco di quel che vediamo cattura la nostra attenzione; io non so quasi niente del centro storico, il logorio e i colori stinti fanno il resto, quasi che l'unica cosa viva e di rilievo siano le scritte di vernice spray che tappezzano la via senza distinzione alcuna tra palazzi storici e moderni. Beviamo alla fontana e ci prepariamo alla salita, facendo un piccolo slalom tra le auto parcheggiate.

La Basilica di San Bernardino con la sua facciata rinascimentale impressiona, come immaginavo, i miei ospiti. Finalmente si ammutoliscono, anche per la fatica, poi riprendono fiato e fanno la solita domanda: *Come è possibile che la bellezza dell'Aquila sia pressoché sconosciuta?* E io non posso che rispondere: *That's Italy!*

Così arriviamo al parco del Castello Cinquecentesco e so che non possono minimamente sospettare l'imponenza che li attende solo cento metri più in là: il fossato, i bastoni, il ponte e la violenta scritta *Ad reprimendam audaciam aquilanorum* che scuote i loro animi *yankee*. Negli Stati Uniti, attorno a un castello del genere, costruirebbero una narrazione turistica dirompente e vivrebbero di vagonate di visitatori. Qui no, qui non siamo scafati, qui il turista è un invasore, chissà da dove viene, chissà di chi è figlio, chissà cosa vuole. Che se ne stia a casa sua e non sconvolga la tranquillità 'provinciale' della nostra città, e non sovverta, soprattutto, i nostri affari.

Quando cerco di spiegare loro questa cosa colgo non un disappunto, ma completa incredulità. E gli aquilani, ai loro occhi, d'improvviso diventano davvero come allevatori marocchini dell'Atlas più sperduto.

Il giro prosegue alla Fontana Luminosa, bella e decadente come sempre, entra nel corso Stretto e gira verso via Garibaldi e piazza Santa Maria Paganica. Scendiamo a piazza Palazzo, davanti al Municipio, e ci infiliamo nei vicoli per tornare in piazza Duomo. Elisabeth e Jason sono carichi d'entusiasmo. Io un po' meno. È bello, certo, mostrare la propria bellezza a chi sa apprezzarla, ma è un piacere che dura poco; in fondo so che non porterà a nulla. Tutto qui resterà così com'è per sempre, 'immoto'. Solo un cataclisma, penso, potrebbe cambiare l'ordine delle cose aquilane. Forse.

Al centro di piazza San Marciano,

a ridosso della fontana oggi secca, c'è un silos da cantiere. Come il resto degli edifici ancora da ristrutturare, è recintato da transenne. La chiesa è abbracciata da imbragature ormai stanche. Un lato della piazza è nascosto da impalcature, l'altro ha qualche geranio ai balconi. La mia ombra mi precede verso piazza Duomo. Anche dove la ricostruzione ha preso entrambi i lati della strada il senso di vuoto non mi abbandona, e lo testimoniano cartelli di vendita e di affitto, insegne di B&B. Lo testimonia il senso di freddo che ancora emanano mura, capitelli, portoni, finestre, inferriate.

Aggirato il palazzo storico delle Poste fermo da dodici anni, giungo in piazza. Le auto l'accerchiano nonostante si parli da tempo di isola pedonale. Ci sono persone sedute sotto ogni lampione, c'è una giostrina, delle casette di legno dove qualcuno vende *souvenir* e oggetti fatti a mano. I palazzi sono nuovi e splendenti, ma pochi sono i negozi aperti al pianterreno e non tutti gli appartamenti ai piani superiori sono abitati. Permane vuoto, freddo, anche se più remoti. La chiesa di Santa Maria del Suffragio con la cupola del Valadier, restaurata con i fondi del governo francese, è aperta, accoglie turisti che vogliono vedere il miracolo della ricostruzione. La cattedrale di San Massimo, il Duomo, attende ancora, priva di tetto, sventrata.

Intorno alla piazza noto dei tavolini nuovi, deve aver aperto un altro locale. Solo qui saranno cinque o sei. In tutto il centro sono decine e decine, molti di più di quanti ce n'erano prima. Sono le uniche attività che quasi funzionano, pub, bar, ristoranti, pizzerie. Dipende da dove apri, dal flusso di persone che c'è in quella via. Tanti, infatti, hanno chiuso dopo poco, senza lo zampino del Covid. Questo, oggi, è il centro storico dell'Aquila, una Disneyland per le uscite con gli amici, dove invece i negozi, quelli normali, faticano ad arrivare a fine mese.

Per gli aquilani è normale così, o meglio, questa è la normalità: un centro incompleto dove rilassarsi. Lo vedi andando in giro, gli aquilani sono quelli che non si guardano intorno, non alzano il naso al cielo per vedere la ricostruzione o le tracce di distruzione come fanno invece turisti; turisti che da qualche anno hanno iniziato a visitare questo Frankenstein urbano.

Proseguo lungo il corso passando sotto i portici riaperti da poco. S'interrompono a metà, dove sono arrivati i cantieri. La *movida*, da qualche tempo diventata bene necessario e male intollerabile, mi sfiora. Sotto i portici in stile fascista, i ragazzi stanno invece seduti a chiacchierare come quelli della mia generazione. La cosa mi mette nostalgia, subito smorzata dal disgusto per le nuove telecamere che mi osservano.

In via Fortebraccio i palazzi sono quasi tutti ricostruiti. Guardandoli, ogni aquilano saprebbe dire chi ci abbiamo perso dentro, tacendo però una speranza: che quel che è accaduto non accada mai più. Ma che la città sia stata ricostruita a dovere è solo una speranza, per la certezza serve un altro terremoto.

Sul lato opposto della strada le scritte che tappezzano le mura sono le stesse di dodici anni fa, ma sbiadite, sembrano ormai pitture rupestri. Arrivo alla fontana che dissetò me e i due americani e la trovo transennata, come gran parte delle fontanelle che scandivano il rumore nei vicoli.

Però qualcosa è cambiato. A occupare la scalinata di San Bernardino c'è un palco e qualche migliaio di sedie che risalgono fino in cima. È la struttura che ospita molte iniziative culturali estive e, soprattutto, *I Cantieri dell'Immaginario*, rassegna ideata da una decina d'anni per il rilancio sociale della città. Presto, però, lo spazio sarà transennato, perché gli eventi sono a pagamento; qui come durante la *Perdonanza Celestiniana*, evento storico-religioso voluto da Papa Celestino V nel 1294.

Gli eventi sono diventati la cifra dell'Aquila, facendo leva sulla grande tradizione culturale della città ma in particolar modo sui fondi *Restart*, provenienti dal 4% degli introiti della ricostruzione. Una cifra che tuttavia non porta solo proventi e ripresa sociale, ma anche a una gestione spesso familistica e propagandistica di un bene che dovrebbe essere collettivo: la cultura, appunto. E quanto tutto questo sarà sostenibile in futuro senza i fondi della ricostruzione, quanto resterà di questo *eventificio* alle prossime generazioni, sono i dubbi che molti di noi già oggi si pongono.

Salgo la scalinata tra le sedie vuote e mi dirigo verso il Castello. Il parco, ristrutturato di recente, è bellissimo, è sempre pieno di persone che fanno attività fisica, che portano i figli all'area giochi, che passeggiano e consumano una bevanda nel piccolo *bistrot* aperto dopo il sisma. Ma è anche un'area di spaccio incontrollato, dove non di raro si tirano fuori i coltelli. Manca cura, manca attenzione, e lo testimonia proprio il Castello: un immenso cantiere di cui non si hanno notizie certe sulla sua ultimazione. Un cartello con il disegno di un mammut, ispirato allo scheletro che qui è custodito nella sede originale del Museo Nazionale d'Abruzzo, chiede *sorry* per il disagio. Almeno lui ha un minimo di decoro.

Dall'altro lato del Parco, verso la Fontana Luminosa, spicca un dono prezioso che ha arricchito l'architettura cittadina, l'Auditorium del Parco disegnato da Renzo Piano. È costruito interamente in legno colorato e fu finanziato dalla Provincia Autonoma di Trento. In questi anni, ha svolto un ruolo decisivo per una città in cui ogni spazio culturale era, e in molti casi continua a essere, danneggiato, ma a vederlo oggi, così sbiadito per la completa mancanza di manutenzione, fa quasi tristezza. Fa pensare che gli aquilani non siano capaci di prendersi cura dei tanti doni ricevuti per la tragedia che ci ha colpito.

Entro nel corso, giro in via Garibaldi e mi infilo in via Ardinghelli. Raggiungo l'omonimo palazzo nobiliare che da un paio di mesi ospita la sede aquilana del museo Maxxi. Oggi è chiuso poiché apre solo nel fine settimana, ma volevo finire qui il mio racconto.

La piazza, al cui centro sorge un'installazione temporanea che ospita gli incontri culturali del museo, è la sintesi del fardello che porta e che porterà ancora a lungo in dote la mia città: una precarietà contrastante. I tavoli dei locali sul suolo pubblico, la auto parcheggiate in modo disordinato, le finestre che chiaramente segnalano le case abitate, quelle vuote e quelle da affittare o in vendita, l'ennesima fontana chiusa, e poi la discrasia dei palazzi, da un lato un palazzo ricostruito in stile ultramoderno che confina e che cozza con lo stile barocco di Palazzo Ardinghelli e, dall'altro, la chiesa di Santa Maria Paganica, ancora distrutta, bombardata, imbragati da ferro ormai inutile ed esposta, nuda, alle intemperie. È questa, mi dico, la misura della realtà dell'Aquila, un imperituro mutamento indeterminato che, anzi, fa del caos e dell'acredine e dell'indifferenza che produce la forza del suo stesso governo, del suo potere.

Tutto ciò sarebbe un abominio in una città normale, ma non all'Aquila. Qui l'abominio è di casa, qui il contrasto, la precarietà, la fragilità, l'attesa sono diventati cultura, identità cittadina, stile di vita, in un costante 'ritorno alla normalità', in una perpetua 'ripartenza', in un 'eterno presente' che altro non che fanno che svincolare tutti, governanti e governati, dalla responsabilità del domani. Senza un'idea di futuro, senza un concreto orizzonte, la città vegeta, e lentamente muore. Mentre quel giorno che immaginiamo ancora così lontano è, invece, già vicino, quel giorno è già domani.

Postilla

Vorrei poter dire che la situazione urbanistica e sociale dell'Aquila sia cambiata nei tre anni che mi separano dalla scrittura del brano, ma non è così. Le cose, anche per via di una gestione a dir poco inopportuna dei fondi del PNRR e del PNC (Piano Nazionale Complementare destinato alle zone terremotate), sono anche peggiorate, a mio parere. La precarietà e la mancanza di una strategia continuano imperversare, creando danni economici, sociali e architettonici sempre più gravi e irreparabili.

[1] *CouchSurfing* (letteralmente 'fare *surf* sui divani') è un servizio di scambio di ospitalità gratuita e servizio di rete sociale tramite il sito internet www.couchsurfing.com

[2] Salvatore Massonio fu un medico, letterato e storico aquilano vissuto tra il XVI e il XVII secolo.

[3] H. Hesse, *Der Steppenwolf*, 1946, ed. it. ID, *Il lupo della steppa*, Mondadori, Milano 1979, p. 42.

[4] V. Brondi, *Cara Catastrofe*. Le luci della centrale elettrica, (cfr. https://www.youtube.com/watch?v=2Dnkc_-7tHo), in *Per ora noi la chiameremo felicità*, La Tempesta Dischi, Pordenone 2010.

Storia di una resistenza urbana. Dal sisma alla ricostruzione materiale e immateriale

La narrazione di questa storia nasce da un progetto di ricerca, di empatia e di lavoro sul campo; in una parola ‘un progetto di resistenza urbana’, che vede coinvolta L’Aquila. Una ricerca che testimonia come una città, attraverso un lavoro costante, materiale ed immateriale, trova la forza di resistere e rigenerarsi. Il progetto prende avvio da una ricerca storica e fotografica del luogo e approda alla ricostruzione, al riprogettare i luoghi non solo come azione fisica nel ridisegnare gli spazi ma nell’attribuire a questi un nuovo valore sociale, partendo da un piccolo brano di città.
Le prime foto illustrano il centro della città al 6 aprile 2009, post terremoto; seguono altre scattate dal 2010 al 2014 che raccontano la città della ‘zona rossa’ invalicabile che attende di essere ricomposta, riabitata. Segue infine un report che documenta l’avvio della ricostruzione fra il 2014 e 2018.
Dalla città lo sguardo transita poi su di un piccolo aggregato urbano posto nel cuore del centro storico, un lotto vincolato come bene architettonico[1] interposto fra corso Vittorio Emanuele e via Poggi Picenze che, dopo i lavori materiali di ricostruzione, ha visto vivere nelle sue corti una serie di eventi informali, ricchi di socialità. La resistenza e resilienza di questo brano di città è testimone di una composizione più ampia e complessa, mostrando come questa L’Aquila, ferita e fragile, sia al tempo stesso determinata e testarda.



Foto alla p. 44 – 47: L. Nardis, L’Aquila 1, 2009.

















Foto alla p. 48 – 49: G. Mastrangelo, L. Nardis, L'Aquila 2, 2010-2014.









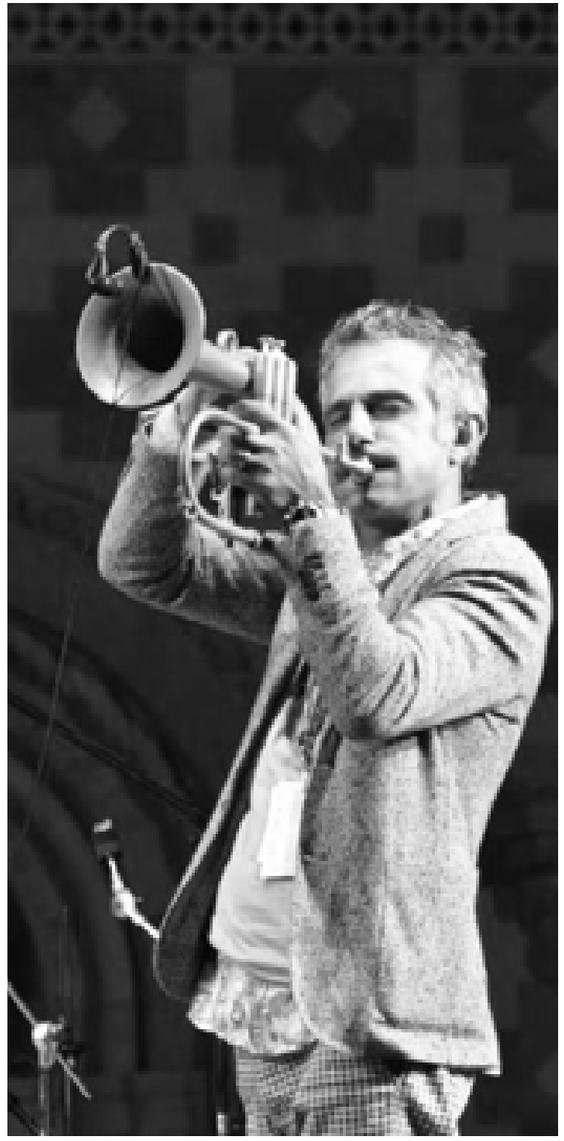


Foto alla p. 50 – 51: G. Mastrangelo, L. Nardis, L'Aquila 3, 2014-2018. Fra gli eventi: *Jazz italiano per le terre del sisma, 2015-2018.*

PARTIZIONE 1306

Progetto di riparazione, adeguamento sismico e restauro della partizione 1306 dell'aggregato 1871 a cura di Leonardo Nardis, Lorenzo Nardis con Giuseppe Mastrangelo, Rossella Simonelli.

La particella 1306 si trova interposta fra il corso Vittorio Emanuele e la via Poggi Picenze da dove si accede, lasciando l'affaccio sul corso al solo commercio. L'isolato compreso fra la via Giuseppe Verdi e il vicolo Cavalieri di Malta è contraddistinto dalla presenza di palazzi signorili che nascono dall'accorpamento di antiche cellule (è il caso di Palazzo Burri in corso Vittorio Emanuele 111) o dalla completa riorganizzazione di più lotti medievali (come i due palazzi di testata su corso Vittorio Emanuele). L'isolato si completa poi con quei lotti (come la particella 1306) che per dimensioni – nel caso specifico 16 m di affaccio su via e 39 m di profondità – non hanno avuto lo spazio sufficiente per trasformarsi in un nuovo tipo, stratificandosi nel tempo su se stessi.
Per i quasi 3 m di dislivello fra il corso Vittorio Emanuele e la via Poggi Picenze il piano terra delle attività commerciali sul corso si estende lungo il lotto utilizzando come magazzino l'intera superficie utile sino alla via sottostante. Le residenze si articolano all'interno del lotto alla quota superiore in cinque unità a manica semplice che trovano accesso dai cortili e anditi interni. Un secondo piano inserito nella parte centrale utilizza lo spazio sottotetto.

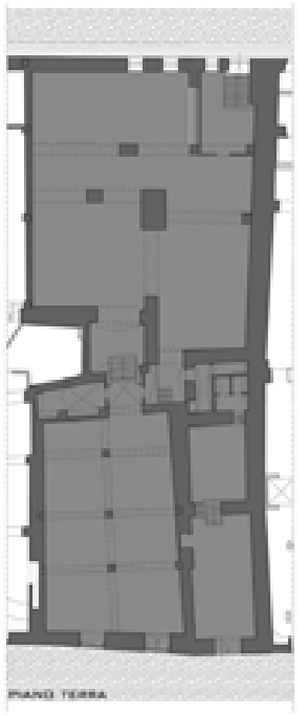
L'intervento strutturale di miglioramento sismico, parte dallo studio del quadro fessurativo conseguente al sisma che ha richiesto un intervento 'leggero' per la parte superiore del fabbricato (già oggetto di lavori ristrutturazione nel 2001) e interventi più consistenti in alcune porzioni al piano terra. Rileggendo infatti la storia dell'immobile si è deciso di indagare, e quindi intervenire, soprattutto al piano terra-seminterrato caratterizzato da una struttura mista ed eterogenea composta sia da murature portanti che da parti di strutture intelaiate di travi e pilastri in c.a., ma anche da pilastri in mattoni con sovrastanti travi in putrelle d'acciaio. Inoltre le fondazioni erano realizzate con plinti isolati. Pertanto l'intervento principale è stato la realizzazione di un nuovo piano fondale omogeneo per ricollegare le murature perimetrali e i plinti isolati, mediante cordoli armati di fondazione, e la realizzazione di un nuovo massetto armato spillato alle murature d'ambito. Le travi e i pilastri sono stati cerchiati con incamiciature in c.a. e con calastrellature metalliche. Le murature d'ambito di questo piano sono state in parte consolidate con iniezioni a base calce, mentre il muro di confine con l'altra porzione di aggregato attraverso la realizzazione di una rete in fibra di vetro sfioccata. Ai piani superiori le murature sono state consolidate attraverso iniezioni sempre a base calce, sono state chiuse in alcune nicchie previa riparazione delle lesioni con opportuni cuci e scuci. Gli orizzontamenti e le coperture non presentavano danni, visti gli interventi di cerchiatura già realizzati nell'ultima ristrutturazione; pertanto non sono stati effettuati interventi rilevanti se non il controllo e la ripassatura dei tetti. Il prospetto principale su corso Vittorio Emanuele è stato stonacato completamente, sono state riparate e risarcite le lesioni in facciata e restaurate le caratteristiche bifore del primo piano. Anche la cornice in pietra a torciglione, che divide orizzontalmente in due il prospetto, è stata restaurata e consolidata ri-ancorandone alcune porzioni distaccate alle murature portanti.
Il progetto architettonico si è incentrato sulla tutela e valorizzare del bene, con particolare attenzione all'uso di materiali e colorazioni compatibili con il contesto storico in cui si è operato e attraverso la rifunzionalizzazione di alcuni ambienti. Al piano primo l'Appartamento B è stato riorganizzato funzionalmente e spazialmente; è stata demolita la tramezzatura che divideva cucina e zona pranzo e sostituita con una parete in cartongesso caratterizzata da una grande bucatura, rivestita in legno, che funge sia da passaggio che da tavolo/bancone e mette in relazione e comunicazione i due ambienti. Nel salotto è stato istallato un termo camino rivestito con elementi in cartongesso colorati a smalto e canna fumaria in rame a vista, creando un elemento d'arredo che valorizza la visuale verso il fondo del salotto. Caso a parte all'interno del fabbricato è il corpo che affaccia su via Poggio Picenze (Appartamento E) che, data l'importanza dei danni murari riportati e la scelta progettuale di demolire e ricostruire il tetto, è stato oggetto di sostituzioni murarie molto importanti, con la relativa progettazione degli interni e delle facciate. Questa è stata l'occasione per una ricollocazione attenta e in tono con il contesto fatta eliminando un elemento incongruo nei confronti del resto del fabbricato. Sono state riallineate le bucature dei prospetti e rifinite con imbotti in intonaco trattati con una particolare velinatura che simula in maniera delicata la pietra. Nella ricostruzione di questo corpo di fabbrica si è cercato di disegnare un 'contenitore', un involucro costituito dalle pareti portanti e dal tetto e un 'contenuto' costituito dalle stanze dell'appartamento. L'obiettivo è stato quello di realizzare un volume più basso che, come una grossa scatola, si inserisce nella zona giorno e lascia libera la visuale della copertura lignea costituita da struttura in capriate con tirante metallico e tavolato con finitura noce. L'abitazione prima dei lavori era distribuita in maniera poco funzionale e razionale; dall'ingresso, con un lungo corridoio che lambiva longitudinalmente la zona notte dell'appartamento, si arrivava nella zona giorno e nei servizi. Nel progetto si è ribaltata la situazione ed eliminando il lungo corridoio si è realizzata all'ingresso la zona giorno cucina che, attraverso un piccolo disimpegno, porta alle camere da letto e ai servizi. Negli altri appartamenti, su specifica richiesta dei proprietari, sono state apportate piccole modifiche spaziali e funzionali per migliorare la fruizione degli ambienti. Le finiture, le pitture e le pavimentazioni sono state scelte accuratamente in modo da valorizzare gli ambienti ed essere adeguati al contesto.





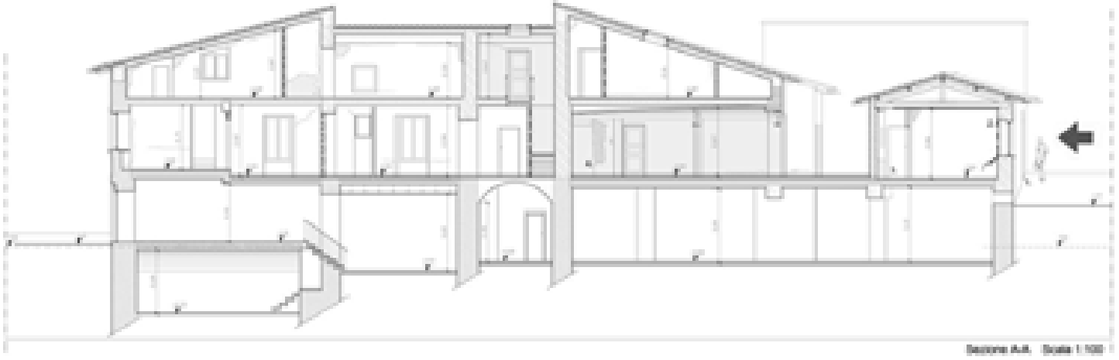
L'Aquila - Partizione 1306 individuazione del lotto.

[1] ai sensi del dlgs.n. 42 del 2004.

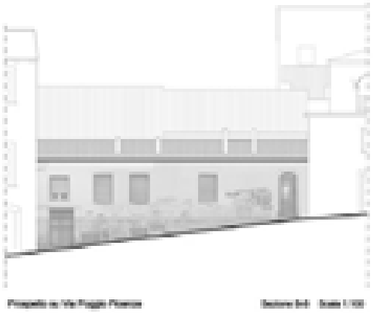


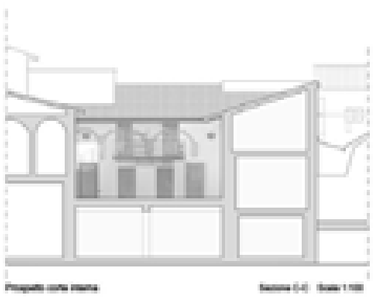


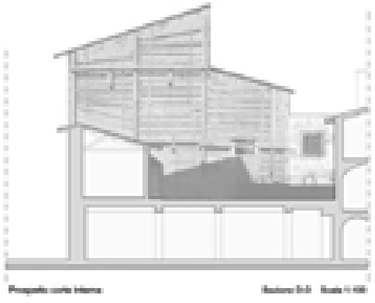


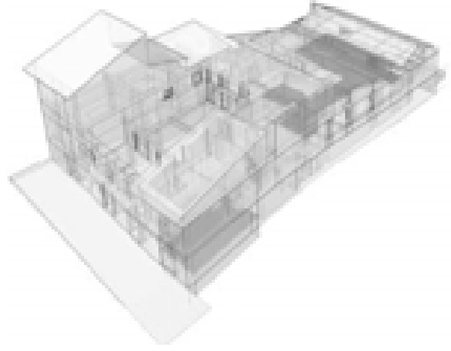












Alle pp. 54 – 55: L'Aquila - Partizione 1306. Piante, sezione, prospetti su via e interni alla corte e assonometria generale del lotto. Progetto Leonardo Nardis, Lorenzo Nardis con Giuseppe Mastrangelo, Rossella Simonelli, 2014.








Foto alla p. 56: G. Mastrangelo, L. Nardis, L'Aquila - Partizione 1306, il cantiere, 2014 - 2016.



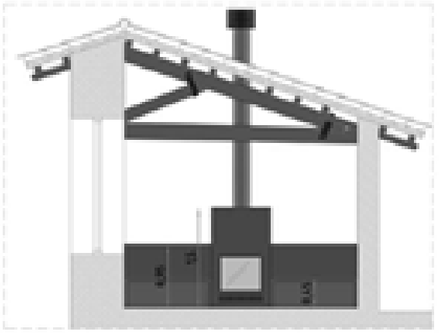
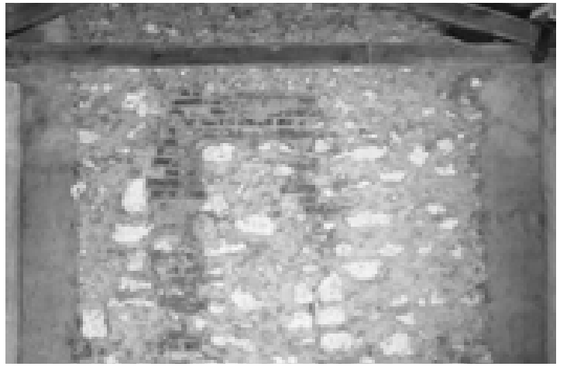
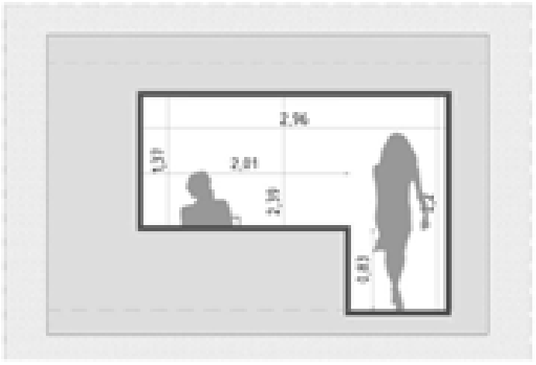
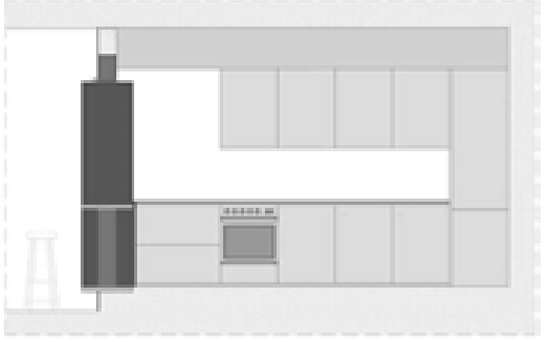





Foto alla p. 56 – 58: G. Mastrangelo, L. Nardis, L'Aquila - Partizione 1306, Appartamento B, 2016.











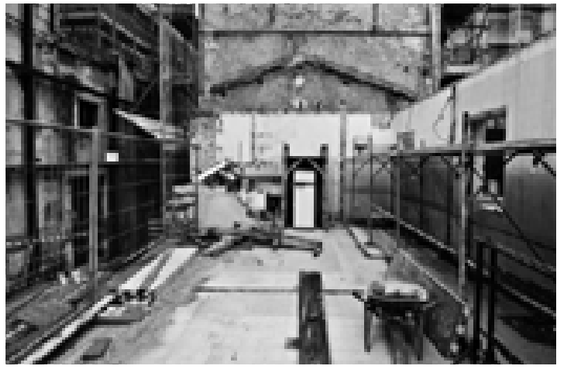


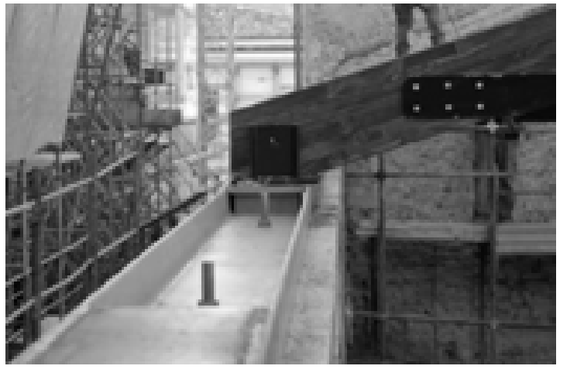












G. Mastrangelo, L. Nardis, L'Aquila - Partizione 1306, Appartamento E, 2016.



Foto alla p. 60 – 61: G. Mastrangelo, L. Nardis, L'Aquila - Partizione 1306, lo spazio privato si apre alla città, 2016.









Alessandra Campo

Conservazione come conversazione. Sempre la stessa Aquila, mai la stessa acqua

Noi trasmettiamo
alle generazioni future
ciò che ci interessa,
ciò che la nostra attenzione considera
e finanche disegna
alla luce della nostra evoluzione
passata,
ma non ciò che l'avvenire
avrà reso per esse interessante
attraverso la creazione di un nuovo
interesse,
attraverso una nuova direzione
impressa
alla loro attenzione

H. Bergson, *La pensée et le mouvant,* 1934, ed. it. ID, *Pensiero e Movimento,* Bompiani, Milano 2000, p. 37.

0. Preistoria

Immaginiamo, per un istante, l'intero passato accanto a noi: pressante, intatto, gonfio. Immaginiamo, l'istante dopo, ch'esso sia lì da sempre, e sempre si rinnovi grazie a ciò che il presente gli passa sottobanco, passando esso stesso con questo gesto. Con uno sforzo, cioè, immaginiamo che il passato difetti della caratteristica che lo battezza e non passi, ma si conservi integrale, inalterabile. Lui solo in grado di schivare i colpi della falce del tempo. Lui solo eterno, beato. Come ci apparirebbe un passato siffatto? Sarebbe ancora ciò cui, tutti i giorni, ci riferiamo col nome-aggettivo 'passato'?

Le cose, una volta venute al mondo, tendono tenacemente a restarvi. E talvolta, annota Freud, *verrebbe persino da dubitare che i draghi preistorici si siano davvero estinti* [1]. Ma allora a che pro preoccuparsi di recuperarle? A che serve ricostruirle una volta rotte? Se il passato si preserva da sé, che bisogno ha del nostro intervento per continuare a farci compagnia? È forse solo una certa specie di passato che si mantiene? Eppure, ogni cosa nell'universo persiste e, per il filosofo contemporaneo di Freud, Henri Bergson, l'universo intero dura. Che vuol dire, quindi, serbarne memoria, farne storia?

1. Restauro

Brandi ha dato due definizioni del restauro dense di implicazioni. In accordo alla prima restaurare è *rimettere in efficienza il prodotto di un'attività umana*[2] o, più precisamente, riattivarne la lettura al fine di trasmetterne intatta, alle generazioni a venire, l'identità. Restaurare, qui, significa ripristinare l'interpretazione di qualcosa al fine di assicurarne un apprezzamento permanente nel tempo. In accordo alla seconda, invece, restauro è *il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica, e nella sua duplice polarità estetica e storica*[3].

Le due definizioni, però, non si escludono e, anzi, affermano lo stesso: restaurare significa ristabilire la riconoscibilità di un prodotto dell'attività umana[4] – dunque di qualcosa di artificiale – per garantirne l'identificazione, sia fisica che estetico-storica, anche da parte della cultura del futuro. Il ché, ovviamente, presuppone che qualcosa abbia distrutto o alterato l'aspetto di quell'oggetto compromettendone la 'lettura': l'incuria del tempo, un atto vandalico o un cataclisma naturale. In ogni caso, *restaurarlo* vuol dire *restituirlo* per com'era prima che qualcosa disturbasse la sua quiete.

2. Ricostruzione

A L'Aquila, nel 2009, un terremoto ha distrutto vite e case, esistenze e palazzi, disturbando non poco la quiete di questa fiera, mistica, Sparta d'Abruzzo. Talvolta le ha buttate giù intere, talaltra solo in parte. Ma, ancora oggi, a distanza di più di quindici anni, la ricostruzione non può dirsi completa. Laddove è avanzata, agli occhi di chi l'ha vista e vissuta prima del fatidico 6 aprile, L'Aquila non pare la stessa. Il suo volto è cambiato: ora è bianca, smaltata; per certi versi più vuota, per altri più piena. Alcuni la dicono patinata. Molti hanno scorto nel nuovo colore la *chance* di una nuova vita.

Chi ha ragione? Chi, alzando gli occhi al sempre immenso cielo di questa terra che trema, esclama 'L'Aquila, eccoti di nuovo' o chi, un po' per nostalgia, un po' per risentimento, denuncia il fatto che i risultati attinti con la ricostruzione non ne permettono più il riconoscimento? Se 'ricostruzione', come 'restauro', fosse un termine monosemico sarebbe più facile rispondere. Ma non è così: nella lingua di Freud, e non solo in quella, 'Konstruktion' significa tanto 'costruzione' che 'ricostruzione', allo stesso modo in cui 'restauro', dice sia il far nuovo sia il rifar come il vecchio.

3. Sostanza

Per il monaco-architetto Tommaso Maria Napoli, restauro è quell'azione che *toglie qualcosa, la cambia o aggiunge agli edifici antichi affinché siano riportati ad un aspetto più conveniente e più bello; che ripara le parti pericolanti, innalza quelle cadute riportandole nella condizione originaria*[5]. Ma che significa 'più conveniente'? E cosa definisce 'originaria' una condizione? Il dibattito è antichissimo e, prima di essere interno all'architettura, anche monacale, fu interno alla filosofia. Gli architetti lo riconoscono quando fanno del paradosso della nave di Teseo il paradosso del restauro.

La vicenda della nave di Delo è riportata da Plutarco nelle *Vite* e da Platone, sia nel *Fedone* che nel *Simposio*, senza sostanziali differenze, nel senso che la sostanza, in questa vicenda in cui ne va proprio di quel che una sostanza è, non cambia. La nave in legno sulla quale viaggiò il mitico eroe greco Teseo si conservò intatta nel corso degli anni grazie alla sostituzione dei pezzi che via via si deterioravano. Dopo molto navigare, giunse un momento in cui tutte le parti usate in origine per costruirla si trovarono sostituite e, tuttavia, la nave conservava la sua identità: era sempre il vascello di Teseo.

4. Paradosso

Ragionando su tale situazione – la nave è stata completamente sostituita ma, allo stesso tempo, la nave è rimasta la nave di Teseo – la questione che ci si è posti, oggi come ieri, è la seguente: la nave di Teseo si è conservata o no? Ovvero, l'entità-nave, modificata nella sostanza ma senza variazioni nella forma, è ancora la stessa entità o le somiglia soltanto? Il paradosso, in altre parole, esprime la questione metafisica dell'effettiva persistenza dell'identità originaria per un'entità le cui parti sono cambiate nel tempo: resta la stessa? Possiamo considerarla autentica? E se sì, in che senso?

Ora, benché la vicenda della nave costituisca *la testimonianza* ante litteram *di un caso di restauro eseguito*[6]: è facile intuire che, senza un chiarimento filosofico di cosa i termini 'forma', 'materia', 'sostanza', 'identità' e 'riconoscimento' indichino, è difficile risolvere il suo enigma. Ma non basta. Trattandosi della persistenza degli oggetti nel tempo, il quale, per molti, è sinonimo di mutamento, per scioglierlo è necessario, altresì, chiarire cosa 'tempo', 'mutamento' e 'persistenza' significhino.

Ed eccoci daccapo: che cos'è il passato? Cos'è che passa? Cosa, invece, resta?

5. Conservazione

Arrovellarsi su questo rompicapo non è accessorio se si parla di L'Aquila. Il suo sempiterno motto è un invito a farlo. Cosa significa, infatti, che rimane immobile – *immota manet* – se non che immobile, identica possiamo tradurre, non lo è ma, appunto, deve restarlo? E cosa significa restare identici se non conservarsi nel tempo, restare gli stessi al variare dei giorni e al trascorrere, inesorabile, delle stagioni?[7] Cosa vuol dire conservarsi se non serbarsi nel proprio durante lo scambio con l'improprio, l'estraneo, ossia durante il commercio con l'alterità fuori, attorno e dentro di noi?

Il conservatorismo condensato nell'imperativo di virgiliana memoria è paradossale: restare immobili vuol dire, in qualche misura, avere da essere quel che si è. L'identità è un risultato, non un dato. Ed è il risultato di un'evoluzione che, quindi, in un modo che dovremo chiarire, è creatrice. Progredire, da questo punto di vista, significa conservarsi perché l'opera di conservazione non si effettua nell'immobilità. Essa rinvia alla trasformazione e *conatus* è il nome che Spinoza ha dato a quest'opera, o sforzo, con cui ogni cosa si preserva nel proprio essere: l'unica forma auspicabile di mutamento.

*

0. Trauma

Il post-sisma, qui a L'Aquila, ha reso palpabile lo scarto che v'è tra due dimensioni del tempo: quella pubblica – oggettiva e misurabile – della ricostruzione e quella privata – soggettiva e non quantificabile – del dolore. Per un verso, il tempo del 'dopo', e questo stesso 'dopo' come tale, è trascorso in finanziamenti da chiedere, risorse da investire e mattoni da innalzare; per l'altro, è rimasto assoluto, irrelato, alla stregua di uno strano 'tempo senza tempo': bloccato fintanto che a muoversi è il tempo volgare delle lancette; muto finché la sola lingua parlata è alfanumerica.

L'esperienza del sisma, come di ogni trauma, è l'esperienza di una frattura: frattura del tempo, anzitutto, ma anche del senso, dell'abitudine, della continuità. 'Crisi della presenza', per riprendere l'espressione di Ernesto De Martino. Ma il *continuum* non si coglie mai come tale, in sé. Lo si coglie in sé solo dopo che qualcosa lo ha interrotto, grazie alla discontinuità. Il trauma è questo taglio che, spezzando le trame delle nostre vite, ne palesa l'esistenza proprio come trame: flussi ininterrotti di vissuti. Quasi a ricordarci che, in fondo, facciamo esperienza della continuità solo 'in quanto' perduta.

1. Evento

Il trauma non è un fatto ma è, nel fatto, ciò che lo eccede. Un evento, dunque. E, come tutti gli eventi, è impersonale, neutro e inatteso. Esso accade, ma nessuno sa in anticipo quando. In caso contrario, non vi sarebbero né evento né rottura, ma solo conferma o smentita di un'aspettativa ad opera di un fatto; solo metodo sperimentale. Nulla, però, è traumatico in sé: tutto, insegna Freud, lo è in relazione a un soggetto. Per fare un trauma occorrono infatti sempre due tempi: il tempo fuori dal tempo in cui qualcosa arriva e il tempo che inaugura il tempo in cui quello stesso qualcosa inizia a significare, modificare[8].

Che il sisma del 2009 fosse un trauma si è visto dopo perché il vedere, quando è sapere, non è amico dell'evento. L'evento ci colpisce nel buio di un'impressione e diviene traumatico appena la comprensione si rende disponibile: *après-coup*, dopo il colpo, tardivamente[9]. A volte passa qualche istante. Altre volte, come mostra la clinica dell'isteria e la sua versione 2.0, il fenomeno del 'Me Too', è questione di anni, perché tra l'ordine dell'accadere e del conoscere la differenza è di natura e non di grado. Non c'è nessun genere comune entro il quale il colpo e la sua significazione stanno assieme.

2. Differenza

L'evento sta al significato come il vivente al morto e l'elaborazione di un trauma, per questo, è un compito sovraumano: dare senso al non senso, voce al silenzio, forma alla forza, memoria all'immemoriale. In breve: misura al senza misura. Ma che rapporto può essere quello col senza rapporto? Che legame si dà tra i due corni di un'alternativa tale per cui, quando l'evento accade, non c'è nessuno che ne fa esperienza (il trauma è l'esperienza del venir meno dell'esperienza), mentre, quando lo si esperisce, esso non c'è più, anche se questo non significa che abbia smesso di agire?

La differenza di natura dice la non commensurabilità tra conoscenza ed efficacia, riflessione e vita per riprendere la coppia attenzionata dal Nietzsche 'inattuale'[10]. Riflettiamo quando non agiamo e non agiamo, esitiamo, quando non capiamo; quando qualcosa si mette di traverso e fa ostacolo, enigma. Assenza di rapporto, tuttavia, non significa dualismo. La differenza di natura è causa del rapporto. È perché c'è qualcos'altro rispetto alla coscienza che questa s'avvia. Il lavoro del lutto lo prova: esso inizia non malgrado la morte di una persona cara sia insensata, bensì proprio perché lo è.

3. Realtà

Il post-sisma ha reso palpabile la differenza tra due dimensioni del tempo, ma queste due dimensioni non sono solo dimensioni del tempo. L'intera nostra esistenza è *just one exertion two sided*[11]. Quando le cose filano lisce e l'Io dorme sogni tranquilli, percepiamo un lato solo: il lato visibile o quantitativo; lato attuale, oggettivo; lato che si vede e fa vedere. E ne percepiamo uno solo perché la visibilità si organizza escludendo un agente invisibile. Lo si chiami inconscio, Dio, natura, Altro o corpo non importa. Vediamo, percepiamo e conosciamo sulla base della sua evacuazione.

Se così non fosse, come mostrano, ad esempio, gli stati d'angoscia, non vedremmo alcunché, né potremmo proferire parola (i limiti del campo visivo sono i limiti del linguaggio). La nostra 'realtà' è un ansiolitico costruito cosmeticamente eliminando le interferenze. *Facciamo della realtà con il piacere*[12], ovvero lasciando fuori ciò che non piace e che, quando ritorna, ritorna come l'indesiderato, lo sgradevole: ciò che perturba e inquieta. 'Reale' è il nome psicoanalitico per quest'altro rispetto alla realtà che, quando appare, appare come il difficile da realizzare; come l'impossibile, l'irreale.

4. Reale
Il linguaggio comune coglie nel segno: quando diciamo 'non realizzo' siamo nei pressi del reale. Il reale è il 'da realizzare', quantunque realizzarlo richieda uno sforzo penoso. Il reale non è la realtà. Il reale è fuoco, *tsunami*, terremoto; incendio, inondazione, scossa. E il lavoro del lutto – che Freud oppone al non lavoro del malinconico[13] – consiste proprio in questo sforzo di stabilizzare l'oscillazione realizzando il non reale, al fine, selezionato dall'evoluzione come vantaggioso, di ricostituire la presenza smembrata della realtà (il reale è mobilità ma una mobilità vertiginosa, che inchioda).
Nondimeno, realizzare il reale è, solo di rado, un'attività con cui, nel mentre si cerca di interpretarlo – questo vuol dire stabilizzare – ci si impegna altresì a tenerne memoria. Più di frequente realizzare vuol dire dimenticare, esorcizzare, azionare l'estintore. Affinché l'omeostasi sia ripristinata a seguito di una frattura, tutti i rumori devono essere convertiti in segnali perché in caso contrario, quella forma standard e riduttiva di comunicazione che è la trasmissione di un messaggio o significato da un mittente a un destinatario – la confortante chiacchiera quotidiana – non può (ri)cominciare.

5. Chirurgia
Secondo la teoria standard, la comunicazione si risolve nel passaggio o trasporto di dati da una fonte a un ricevente e, per essere efficace, necessita della mediazione di un codice condiviso. Affinché lo scambio di informazioni sia ottimale, il soggetto parlante e l'ascoltatore devono avere a disposizione lo stesso *schedario di rappresentazioni prefabbricate*[14]. L'ego-mittente sceglie una di queste possibilità precostituite per codificare il messaggio e l'ego-destinatario attinge al medesimo set o archivio di possibilità prestabilite per decodificarlo (comprendere, qui, è dedurre, decriptare).
L'opera di codifica del mittente è però un'opera eugenetica di pulizia. Il suo prodotto è un pacchetto di informazioni come un bambino estratto dall'acqua sporca del senso e del contesto. L'acqua è gettata affinché brilli solo il significato, ma questo si ricava silenziando il brusio che ci circonda e che non smette di circondarci anche quando crediamo di averlo soppresso. La chirurgia che confeziona l'informazione iniziale non è mai compiuta. Unico e irripetibile, l'ambiente o sfondo delle comunicazioni è anche insopprimibile, come l'attrito avversato da Galilei.

**

0. Fallacia
L'assenza di ostacoli è un caso limite che si dà in condizioni ideali ma, ciò nonostante, essa è assunta come regola della comunicazione ordinaria e della scienza sperimentale. A rendere standard la prima e moderna la seconda è la fallacia della 'concretezza mal posta'. Alfred North Whitehead la definisce lo scambio del significato o concetto prodotto dell'analisi (l'astratto) con l'attività con cui lo si elabora (il concreto). Uno scambio, aveva chiarito Bergson, dovuto al carattere linguistico della nostra intelligenza, la quale, in luogo di lasciarsi prendere dal reale, lo prende prima che ci incontri.
I teorici del modello standard della comunicazione, al pari dello scienziato classico, anche einsteiniano[15], danno torto alle cose e ragione alle idee, la cui stabilità, del resto, ha sempre esercitato un notevole fascino sul mutevole animo umano. Per costoro vale il detto *operari sequitur esse*: ma un essere come un'essenza astratta rispetto alla cosa di cui è essenza e che, pur tuttavia, è posto alla base di ogni determinazione di quella cosa. L'essenza, cioè, rende possibile l'esistenza della cosa, perché il tratto caratteristico della scienza-intelligenza è la *mathesis*: il calcolo anticipatorio del reale.

1. Scienza
Mathesis è l'atto con cui si scavalca l'esistenza concreta per raggiungere l'essenza ideale. *Mente concipere*, scrive Galileo: figurarsi la realtà col pensiero, trasfigurare la realtà nel pensiero. Al principio della scienza, sia antica che moderna[16], c'è un principio che parla di qualcosa che non c'è: una determinazione della cosa che non si ricava dall'effettiva esperienza della cosa ma che ne regola l'apprensione. Codificata matematicamente, la natura coincide con l'ambito delineato da un progetto: uno schema o diagramma predefinito e uniforme che è, egualmente, *medium* e messaggio.
La natura matematica è conoscenza: non più l'interna e incandescente potenza dei corpi ma la continuità omeostatica con cui si sanano le loro imperfezioni. Eppure, finché il significato, il *caput mortum* di ogni comunicazione, anche scientifica, è assunto come il suo principio, lo scambio vivente che l'ha generato è ricostruibile solo a partire dal suo cadavere. Quello che così si ottiene è una mera contraffazione della reale attività: la natura con cui dialoga lo scienziato è *formaliter spectata*, ridotta all'immagine mentale che di essa si fa. In che senso, allora, si può dire che risponda alle sue domande?

2. Pragmatica
In un dialogo ben diverso da quello *Sopra i due massimi sistemi*, Leopardi presenta una natura muta e indifferente alle umane preghiere[17], gettando implicitamente un sospetto sul fatto che lo scienziato intento a raffigurarla sulla carta parli davvero *con* essa anziché *su* di essa. Cosa facciamo, in effetti, quando comunichiamo con un altro o con quel grande 'Altro' che è la natura? Comunicare significa davvero confezionare un pacchetto di informazioni in un luogo, secondo certe regole date, e inviarlo da lì, intatto, in un altro luogo? O non vi è, piuttosto, dell'altro negli scambi con l'alterità?
La risposta a queste domande è offerta dalla pragmatica, quella branca della semiotica che studia i segni in relazione ai loro utenti, al contesto e al comportamento attraverso cui, concretamente, si realizza il processo di significazione. La pragmatica non si occupa della lingua in quanto astratto sistema di segni, ma osserva 'come' e per 'quali' scopi la lingua viene utilizzata, 'come' e 'quali' esigenze soddisfa. Al livello primitivo o elementare, la lingua è azione e, come ogni azione, dipende da una pluralità di fattori extra-linguistici (sociali, ambientali e psicologici) che non si possono sottovalutare.

3. Campo
I linguisti, gli psicoanalisti e i filosofi più accorti usano distinguere tra due dimensioni della comunicazione, anch'esse eterogenee per natura: l'enunciazione e l'enunciato, l'atto del proferire e il proferimento, il fatto 'che' si dica e il 'che cosa' è detto. La fallacia epistemologica consiste nel fare del secondo il presupposto del primo, ossia nel credere che il significato preceda la sua applicazione in contesti situazionali. Nondimeno, se il dire può svanire così dietro al detto è anche perché, in quanto contesto, esso è, al pari del senso, l'orizzonte incircoscrivibile che permette ogni circoscrizione.
Parlare è delimitare, percepire è ritagliare, ma i confini del campo linguistico sono indicibili per lo stesso motivo per cui quelli del campo percettivo non si possono percepire. Nessuno, dice Wittgenstein, guardando vede il proprio occhio. Nessuno, traduce Nietzsche, può vegliarsi le spalle da solo. La visione è sempre visione di ciò che è davanti, di contro. Solo che, in ciò che così appare, c'è tutto tranne l'apparire (il trauma è, nel fatto, ciò che lo eccede come evento). Esso resta un passo indietro, come la vita rispetto alla conoscenza della vita. E da dietro, è certo, nessuno lo vede arrivare.

4. Giudizio
Il senza tempo del trauma e dell'evento è il segno del suo eterno presente. Per questo non ha un'essenza. L'essenza è il passato, il dato, ciò che è stato. *Wesen ist was gewesen ist*[18]. Il sapere, di conseguenza, non morde su di lui. Non soltanto lo presuppone. Ma dipende da questo strabordante presente proprio per costituirsi come sapere: attribuzione di un predicato a un soggetto nella forma paradigmatica di ogni riconoscimento: *l'hoc est x* giudicante[19]. Il presente del trauma è troppo vicino a sé stesso, troppo saturo per sapersi: è dal futuro che può giungergli la rivelazione di ciò che fu.
La copula del giudizio determinante pertiene allo sguardo storico, lo sguardo del testimone, l'*histor*: colui che ha visto e sa ciò che è stato. Ma, affinché si sappia, occorre che l'evento faccia qualcosa. Fintanto che è stretto a sé, la distanza minima richiesta dal vedere non si dà. L'evento deve ruotare fuori di sé per conquistarsi il diritto a un'essenza, anche se questo non significa che difetti di qualcosa. Che ruoti vuol dire solo che si muove, che non è un punto fermo ma un campo: l'atmosfera nella quale siamo immersi e di cui, linguistici come siamo, non riusciamo a scorgere i confini.

5. Illusione
All'animale loquace la contemporaneità con l'accadere è interdetta: la parola sorge al posto dell'evento e il ritardo è la sua infermità naturale. 'Al posto di' vuol dire 'dopo di'. Astratti, i simboli di cui la nostra intelligenza si serve per realizzare il reale lo sono perché posteriori, supplenti rispetto a ciò di cui sono simboli. Essi subentrano alla cosa-evento con una sostituzione che è il contrario dell'espressione. Ma l'intelligenza, credendo solo a ciò che conosce, li assume come origine dell'accadere di cui sono il risultato. La sua logica è retrospettiva e, ciò che esiste attualmente, le pare esistere dall'eternità.
L'intelligenza guarda perennemente indietro e resta vittima dell'illusione che Bergson chiama *moto retrogrado del vero*[20]. Per il fatto di accadere, ogni evento proietta la sua verità - spiegazione dietro di sé in un passato lontano che, così, 'sembra' preesistere sottoforma di possibile alla sua realizzazione. Retroagendo, la verità genera retrospettivamente le sue cause, risignifica l'intero processo che l'ha prodotta 'come se' fosse orientato alla sua realizzazione e contenesse da sempre l'idea, o unità, *in nuce* nella totalità dei dati considerati al momento attuale. Ma, appunto, 'come se'[21].

***

0. Abitudine
La rappresentazione del processo percettivo-comunicativo mediante una linea che dal soggetto va all'oggetto è dovuta a una ricostruzione *ex post* dello stesso processo fatta con gli elementi che, a mano a mano che accade, esso stesso, in quanto processo, rende disponibili. Soggetto e oggetto, trauma e significato, sono alcuni di questi elementi. Essi, pertanto, non esistono a priori come astratte condizioni di possibilità del processo, perché è solo verificandosi e convalidandosi che una tesi, o un'idea, verifica e convalida anche le sue premesse. L'intelligenza, però, crede il contrario.
Le nostre abitudini intellettuali, spiega Bergson, ci impediscono di percepire che *il possibile è il reale con, in più, un atto dello spirito che ne rigetta l'immagine nel passato*[22] una volta che il reale si è prodotto. L'intelligenza è infatti questo stesso rimbalzo: l'atto di assunzione del possibile, una volta emerso, come causa formale e materiale del movimento che lo ha reso tale, ossia possibile, e di quelli a venire (è la *mathesis* come previsione: riduzione del nuovo al vecchio; anticipazione). Essa si concentra sulle cose compiute: fatti, tracce o documenti[23] che, come i morti, con i vivi hanno poco a che fare.

1. Rotazione
Davanti alla mobilità vivente delle cose, l'intelligenza prende nota e si preoccupa solo di segnare stazioni, partenze e arrivi. Il movimento non la interessa. La sua funzione è organizzare la nostra azione nel mondo e la nostra azione si esercita solo su punti fissi, siano essi simboli, significati, concetti o essenze. A questi punti l'intelligenza si rivolge come fossero persone, tutori. E tuttavia, se grazie al loro aiuto può respingere nel passato, come possibilità, ciò che sorge solo nella realtà presente, non è solo perché misconosce che qualcosa sorga o si crei, e che il tempo sia efficace.
Ruotando su sé stesso[24], il presente stesso si 'passatizza' sdoppiandosi a ogni istante in due getti simmetrici: *il primo ricade nel passato, l'altro si slancia nell'avvenire*[25]. Eppure, benché sia contemporaneo al presente come l'ombra lo è al corpo che la proietta, il passato ci pare bloccato tra il presente che è stato e quello rispetto al quale lo diciamo 'passato'. Da qui due false credenze: che si costruisca *dopo* esser stato presente e *grazie* al nuovo presente di cui è passato. Ma come potrebbe arrivare un nuovo presente se il precedente presente non passasse mentre è presente?

2. Durata
Se il presente non fosse passato mentre è presente non potrebbe passare. Se il passato non fosse contemporaneo al presente che è stato non si formerebbe, né potrebbe essere ricostruito partendo dal presente successivo. Il processo non è lineare e la persistenza degli oggetti nel tempo non risulta da un'addizione di parti disgiunte. Passato e presente non sono due momenti successivi della fantomatica *time's arrow*, bensì due elementi coesistenti di cui l'uno è il presente che non cessa di passare, l'altro è il passato che non smette mai di essere e grazie a cui tutti i presenti passano.
Ogni presente, piegandosi su di sé, rinvia a sé come riflettendosi in uno specchio. Il passato è questo specchio: il *miraggio del presente*[26]. Se gli è contemporaneo è perché non è ancora passato quando il presente si presenta sforzandosi di entrare nel futuro. 'Durata' è il nome bergsoniano per il loro avvicendarsi incessante: *quel che si è sempre chiamato 'tempo', ma il tempo percepito come indivisibile*[27]. La durata, cioè, è memoria: non un *puzzle* ma un flusso continuo in cui il passato si salda al presente in vista del futuro creando senza sosta qualcosa di nuovo, imprevedibile, con esso.

3. Continuità
Ciò nondimeno, se ci pare impossibile che il passato sopravviva e si conservi integralmente da sé senza necessitare della carità del ricordo per tornare a essere, non è unicamente perché il passato è il presente che non ci interessa più e scartiamo in quanto inutile. La conservazione automatica del passato è assurda finché la durata è pensata come divisibile e le scansioni simboliche sono assunte come reali. L'intelligenza, però, cerca fissità e con queste si spiega il mutamento. Con la conseguenza che, più che spiegato, ricostruendolo con le parti in cui lo ha smembrato, le risulterà insensato, irreale.
La continuità è ciò che l'intelligenza non riesce ad accostare senza, preventivamente, dividerla, senza ricorrere alla discontinuità. Abituata a collocarsi nell'immobile, dove trova un punto d'appoggio per la pratica, l'intelligenza pensa lo svolgersi a partire dallo svolto e il movimento come la traiettoria di un mobile da un punto-mittente a un punto-ricevente. Le idee che più le servono sono quelle che stima più chiare ma, filtrata dai suoi raggi, è la durata che si oscura essiccandosi in grani di sabbia sconnessi: vedute-scialuppe estratte *ad hoc* dalla sua corrente per non esserne trascinati.

4. Movimento
Quando è colto in sé, il movimento non rivela nessun mobile, nessun supporto. Non ci sono, dice Bergson, *sotto i cambiamenti, delle cose che cambiano*[28]. Il movimento non è un accidente della sostanza. Lo crediamo tale finché applichiamo al reale la forma grammaticale del giudizio: soggetto+predicato facendo del movimento la qualità di una sostanza supposta immobile, e dunque, di fatto, ammettendo solo un falso movimento. Tuttavia, se ci sintonizziamo con la durata dell'universo con un'*auscultazione spirituale*[29], troviamo che il supposto movimento 'di una cosa' è, in realtà, solo *un movimento di* movimenti[30].
La durata è una melodia, ed è dismettendo l'approccio visivo a vantaggio di quello uditivo, la vigilanza in favore della distrazione, che riusciamo a cogliere il mobile come una macchia colorata riducibile, in sé stessa, a una serie di oscillazioni rapidissime ('elettrone', in fisica, è il nome di un comportamento della materia!). Solo che la vista è il 'divin senso', e la sicurezza che procura l'opera di ritaglio con cui preleva figure relativamente invariabili dal *panta rei* della natura non è barattabile. *Non abbiamo alcun interesse pratico ad ascoltare l'insistente ronzio della vita profonda*[31].

5. Esitazione
La durata però è là. E noi con essa, perché *we live in durations, not in points!*[32]. In punti ragioniamo, calcoliamo ma non ci muoviamo né viviamo. Paghiamo l'aumento di salienza prodotto dal rapprendersi della durata in *membra disiecta* con la diminuzione della pregnanza e un aumento dell'incertezza dell'azione. *Un fiore* – fa notare Whitehead – *si volge alla luce con maggior certezza di un essere umano, e un sasso si conforma alle condizioni del suo ambiente esterno con maggior certezza di un fiore*[33]. E 'maggior certezza' vuol dire con meno esitazione, più incoscientemente.
'Esitazione' è un altro nome della coscienza: più ampia è la prima, dice Bergson in *Materia e Memoria*, più ampia è la seconda. C'è coscienza, e dunque memoria, dove c'è un'indeterminazione della risposta motrice e la nostra azione conosce un'interruzione. Riflettiamo quando lo stimolo non si prolunga immediatamente nella risposta. Ma questa *défaillance* non è una sciagura. Non soltanto – è la grande scoperta di Freud – l'inconscio s'annuncia 'nella' e 'come' faglia della coscienza. Se, inoltre, è così arduo 'realizzare' che il passato non passa, è perché siamo troppo impegnati a rispondere, a reagire.

****

0. *Déjà-vu*
Dello sdoppiamento nel presente, ovvero della contemporaneità tra percezione e ricordo, corpo e ombra, colpo e registrazione, ce ne accorgiamo quando siamo stanchi o sbadati, quando l'attenzione alla vita si rilassa e il perfetto incastro tra stimolo e risposta subisce un inceppamento. È in queste circostanze, infatti, che si fa l'esperienza, inquietante ancorché ordinaria, della continuità 'in quanto' continuità, perché l''in quanto', ciò che rende una cosa quello che è, si lascia afferrare solo quando la cosa smette di funzionare, solo nell'inciampo.
Il *déjà-vu* è una visione del genere: l'esperienza della continuità in quanto tale mediata da una discontinuità d'altro ordine rispetto a quella introdotta dall'intelligenza nell'indiviso. Già visto, il presente lo è perché si sdoppia, in quanto presente, nel passato, perché cioè si rivela una scissione in atto, *diaphorà* dice Platone nel *Parmenide*. Come gli atti mancati e i motti di spirito oggetto della psicopatologia quotidiana di Freud, anche il *déjà-vu* è quindi un'eccezione che fa luce su una regola: il normale funzionamento del presente, il quale passa, 'in quanto' presente, 'mentre' è presente.

1. Ricordo
Normalmente, la formazione del ricordo ci pare successiva a quella della percezione. Protesi verso il futuro, anticipanti come sentinelle, è dopo la percezione che ci collochiamo e, dal dopo, il ricordo sembra seguirla come un'eco attenuata. Nel *déjà-vu*, invece, il ricordo non segue la percezione perché non è un ricordo del passato ma uno strano ricordo del presente: *passato quanto alla forma, presente quanto alla materia*[34]. Eppure, proprio quest'attualità doppiata in virtualità ci perturba ed è difficile da realizzare: in essa qualcosa attenta alla sicurezza della viva e libera presenza del sé a sé. Già visto, il presente non è primo, non è originario. Vivente, lo è in quanto vissuto, morto. Doppiato nella sua immagine riflessa esso non è un inizio ma una ripetizione e, se ci sentiamo spossessati, è perché ci vediamo agiti da qualcosa o qualcuno: un sosia, un doppio, un egli. Per un attimo ci percepiamo come attori che, nel presente della decisione, recitano un copione. È l'angoscia. Ma dura poco. Di tutti i ricordi che affollano la soglia della coscienza, quello del presente è il più inutile. Abbiamo *l'oggetto reale*, dice Bergson, cosa ce ne facciamo della sua immagine virtuale?

2. Arte
Solo gli artisti, naturalmente distaccati come sono dall'impellenza dell'azione, *lasciano la preda per l'ombra*[35]. Disinteressati, costoro non percepiscono per agire ma per percepire: per niente, per il piacere. Al contrario, regolata dall'attenzione alla vita, la nostra abituale percezione è sempre interessata. Il suo obiettivo è la *fitness* e, per raggiungerlo, deve impegnarsi costantemente a produrre la reazione funzionale al mantenimento dell'equilibrio con l'ambiente[36] perché, nonostante è con tutto il passato che sentiamo e desideriamo, è solo con una piccola parte di esso che ci adattiamo.
Nietzsche ne ha fissato le proporzioni. Ma anche il cervello, *ça va sans dire*, le conosce. Selettivo, questo centro di smistamento serve a diminuire il passato e a impiegarlo: non a conservarlo per il piacere di averlo lì contemplandoci contemplarlo. Tuttavia, per asservirlo, deve semplificarne la natura scindendo ciò che, negli stati di semi-veglia, è unito. La vita procede nella sua direzione naturale solo se la duplicità dell'esistenza non fa segno di sé, il doppio essendo il principio antivitale per eccellenza: ciò che paralizza l'azione piuttosto che avviarla (il reale è mobilità ma una mobilità che inchioda).

3. Blocco
Nel *déjà-vu* il nuovo è già vecchio, e noi ci vediamo là, in quel vecchio, 'morti mentre vivi, vivi perché morti'. Per qualche istante, anzi per l'istante stesso (il presente è una scissione in atto in quanto è una pura soglia), il futuro è chiuso, il movimento è arrestato. Il doppio è qualcosa che trascina il presente all'indietro interrompendone il naturale slancio in avanti. L'interruzione stacca la percezione dall'avvenire con cui fa corpo ordinariamente e dall'azione che ne sarebbe la conclusione normale. Sicché, in luogo di riconoscere la nostra vita come nostra, la vediamo altra, *come fosse un quadro*[37].
Colta in immagine, vista più che riconosciuta, la vita è strana, straniata[38]. Ma a stupirci, nel *déjà-vu*, non è solo il fatto di trovarci là, nel quadro, spettatori più che attori. A stupirci è anche il fatto di percepirci a un tempo là e qua, fuori e dentro il quadro, imprigionati in un'oscillazione tra due punti di vista su noi stessi indiscernibili: personale e impersonale, vissuto e sognato. Anziché trascendere quell'immagine in vista dell'azione, l'attenzione è bloccata, contro la nostra volontà, in un'asfittica immanenza: quasi fossimo marionette prive di iniziativa; quasi fossimo automi più che umani.

4. Diplopia
Alla percezione simultanea dell'oggetto e del suo riflesso siamo soggetti quando siamo stanchi o ci distraiamo e, nello sforzo per adattarci ad essa, miriamo alla terraferma. Questa, però, s'individua per così dire da sé. La differenza di natura tra passato e presente, ricordo e percezione, garantisce per la loro distinzione e, così, anche per la nostra possibilità di discernere, nel campo percettivo, tra 'cose' inerti e 'azioni' esercitate nello spazio da queste cose. Se questa capacità non viene mai meno, neppure quando i due piani si danno insieme, è perché essi sono contemporanei 'in quanto' irrelati e non 'nonostante' lo siano.
La distinzione foriera di dualismi è allora, se non arbitraria, almeno relativa all'estensione del campo visivo abbracciato dall'attenzione alla vita: un campo variabile come l'intervallo compreso tra le braccia di un compasso. La filosofia, che, come l'arte, non serve a niente, lo espande al massimo perché non deve scegliere tra i due lati dell'esistenza. Disinteressata, può concedersi l'ambiguità di una visione sfocata e ritrovare il reale, che è differenziazione creatrice, sotto le immagini in cui lo reifichiamo. Ma il restauro? Può questionare il primato dell'utile e coltivare l'infedeltà della diplopia?

5. Riconoscimento
Il restauro è *il riconoscimento dell'opera d'arte 'in quanto' tale*[39] ma 'riconoscimento' si dice in molti modi. Nel saggio che gli dedica, Bergson presenta il *déjà-vu* come un falso riconoscimento, suggerendo, con ciò, che ve ne sono di 'veri'. Il falso riconoscimento è diverso sia da quello automatico che caratterizza la materia[40], sia da quello attento proprio della coscienza o spirito. Dal primo perché non produce familiarità ma straniamento, sebbene sia irriflesso, puntuale e immediato, perfettamente compiuto al primo istante come questo; dal secondo perché il suo risultato non è una confortevole somiglianza.
Per Bergson a tutti i livelli della natura percepire è ricordare, raffrontare, trovare somiglianze, ma non a tutti in pari modo. Vi è un ricordare automatico, tipico della memoria-abitudine, in cui il passato si prolunga senza sforzo, ciecamente, meccanicamente nel presente, e un ricordare attivo, tipico della memoria-immagine. Esso è provocato da un'esitazione e consiste nella risoluzione del problema che ha causato l'interruzione della risposta motrice. In ciascuno, tuttavia, è l'attenzione alla vita a guidare il processo che culmina nel riconoscimento di una somiglianza tra dimensioni differenti per natura.

*****

0. Somiglianza
La somiglianza può essere percepita o concepita. Quella tra l'erba e il nutrimento è percepita, ma non concepita, dall'erbivoro che ne fa incetta. Per l'erbivoro percepire è agire, riconoscere è usare. E non v'è dubbio che anche l'acido cloridrico riconosca il carbonato di calcio con la stessa facilità con cui la pianta riconosce il sole e noi la terra su cui camminiamo. Questa forma di riconoscimento si realizza ovunque nella natura perché riconoscere, qui, vuol dire reagire, rispondere. La somiglianza, in questo caso, *agisce oggettivamente come una forza*[41], giacché è una qualità, vissuta, della natura.
Quando è concepita, invece, la somiglianza è prodotta da uno sforzo ermeneutico di sintesi che aggiunge qualcosa al dato da interpretare. Riconoscere, ora, non è reagire ma inferire, congetturare. Se nella memoria-abitudine il presente si conforma al passato con una specie di tropismo (la maggior certezza del fiore evocata da Whitehead), nella memoria-immagine il passato si lega al presente in vista del futuro con un lavoro. Colto 'in quanto' passato, rappresentato, il passato è trovato-ritrovato più che eseguito perché inferire non è dedurre: la somiglianza è costruita-ricostruita con una lettura simile a una divinazione.

1. Balzo
Realizzare il reale vuol dire tradurre la sua influenza in presenza, la sua forza in forma, portando in chiaro lo scuro in cui, spossati, ci capita di sprofondare. Ma, per riuscire nella risoluzione del suo enigma o problema, bisogna anzitutto installarci in esso. Interpretiamo il reale, ciò che ci viene detto e un'opera d'arte, nello stesso modo in cui troviamo un ricordo: con un salto, dice Bergson, prima nel passato o senso in generale, poi nelle sue regioni via via più determinate. Se così non fosse, l'interpretazione non sarebbe creatrice, né aggiungerebbe qualcosa di nuovo[42]: sarebbe riproduzione.
In altre parole, lo sforzo richiesto dall'interpretazione è lo stesso imposto dall'apprendimento di una nuova lingua o dal recupero di un nome dimenticato[43]: per ottenere il risultato bisogna prima immergersi in un territorio sconosciuto, un ambiente sonoro ma non significante. Come quando, è l'esempio di Bergson, per fare una foto si fa un passo indietro per mettere a fuoco ciò che è davanti, così, per riconoscere attentamente occorre balzare nel passato puro, vago. Esso non è il triste becchino del presente cui allude il Nietzsche che riflette sulla storia, ma il gaio interpretante che fa la sua gloria.

2. Crescita
La logica che regola la divinazione non è quella dell'A=A, ma dell'A=X e poi dell'X=B. Che non vi sia rapporto tra i differenti per natura vuol dire che non c'è scala, né corrispondenza 1:1 tra loro. In caso contrario il nome non sarebbe dimenticato-ricordato, la lingua non sarebbe sconosciuta-appresa e il reale non sarebbe problematico-risolto. Non vi sarebbe avanzamento, ma replica. Tutto sarebbe dato, noto. Viceversa, se l'atto ermeneutico ingrossa il dato facendolo progredire è perché il dato stesso è, fin dall'inizio, un tentativo di sintesi, un'interpretazione 'in fieri': una memoria concreta.
All'origine del riconoscimento attento v'è l'oggetto con l'immagine che, subito, viene a ricoprirlo, perché in nessun momento si può distinguere dove il corpo della percezione finisce e comincia l'ombra del ricordo. Perciò, se l'oggetto riconosciuto sarà sempre anche cresciuto, è perché l'interpretazione non è un processo lineare di giustapposizione di segni sconnessi dal senso o fatti scissi dai loro eventi. La memoria non è un museo. Essa è revisionista e procede per dissociazioni ricalcolando l'antico in vista del nuovo. E anche noi siamo simili, concrete, memorie. Ogni cosa, nell'universo, lo è.

3. Permanenza
Nell'universo tutto è durata e una durata è una ripetizione foriera di novità. Ogni organismo è uno sforzo di persistere nel proprio essere, ma la conservazione di sé è una paradossale forma di mutamento. Ogni cosa permane, ma ogni cosa è anche, ogni giorno, una cosa nuova: *a new fact with its measure of change*[44]. Quasi morisse ogni notte, ma fosse sempre lei a morire ogni notte; quasi si bagnasse ogni giorno nello stesso fiume, ma non fosse mai la stessa acqua a sfiorarla. La durata è un *perpetuo perire*[45]: l'attività di subire un'alterazione in modo permanente.
Ogni cosa che vive è un certo rapporto tra moto e quiete, efficienza e lettura, evento e significato. Essa, cioè, è sé stessa in quanto altra da sé. A che pro, allora, chiedersi se è la stessa mentre muta e dopo che è mutata? Se l'indiscernibilità è il dato ultimo del reale, perché distinguere tra il prima e il dopo? Perché cercare l'identità dietro le differenze? Bergson insegna che è solo finché ci preoccupiamo di sopravvivere che separiamo le cose dai

movimenti a loro inerenti cercando un genere che 'dica' la contemporaneità tra irrelati in luogo di 'esperirla'. Ma, se siamo già morti in quanto vivi, perché farlo?

4. Essenza

I palazzi, le pietre, le persone a volte subiscono mutamenti tali da divenire irriconoscibili. Ma quest'alterazione colpisce le loro parti o la loro essenza? E che cos'è l'essenza di una cosa che muta? Per Spinoza 'essenza' è un altro nome dello sforzo con cui ogni cosa persevera nel suo essere. Quindi, essenza=sforzo. Ma siccome sforzo=essere, esistere nel tempo, lo sforzo è la funzione esistenziale dell'essenza, la sua espressione nell'esistenza. Non, però, per un vizio di forma, bensì perché la forma stessa è il vizio della materia: il carattere, o identità, che agendo, comportandosi, ogni cosa assume. 'Come' una cosa diviene, dice 'ciò' che quella cosa è[46]. Riconoscerla è avvertire, nel suo evento o fluire temporale, un oggetto o fattore che non vi partecipa. L'essenza è questo oggetto o elemento della natura che non diviene e può essere 'di nuovo': la sua parte 'fissa', 'eterna'. Riconoscere, infatti, è paragonare, ma non si paragonano mai gli eventi, unici e irripetibili come sono. Si paragonano gli oggetti, che agli eventi ineriscono come i ricordi alle percezioni, la storia alla vita, il soggetto al trauma, il messaggio al medium. O, anche, come la lettura all'efficienza, il 'monere' al 'mentum'.

5. Conversazione

Ogni cosa testimonia di sé ma, Brandi *dixit*[47], la morale comanda la trasmissione dell'autenticità come *restitutio ad integrum*: comunicazione risultante dalla codifica-decodifica del contesto ridotto a testo, del monumento ricalcato sul documento. Tuttavia, la morale non è l'etica e l'autenticità, Barthes l'ha mostrato una volta per tutte, è un mito occidentale legato a una metafisica della 'persona'[48] ben diversa da quelle metafisiche dei 'personaggi' che sono le filosofie degli organismi e dei processi di Whitehead e Bergson: due etiche nel senso di etologie, scienze delle maniere di 'divenire' e, dunque, dei modi 'd'essere'.

Qui ogni cosa vive ed è un sistema di tutte le cose: una società o 'conversazione'. Tale è ogni cosa che persiste nel tempo e che, durevole, è a sua volta analizzabile in sciami di oggetti durevoli. Quando se ne incontra uno, pertanto, non bisogna chiedersi 'cos'è?', ma 'in cosa consiste?', perché ogni cosa, dall'atomo al fiume, dall'Aquila all'identità, non è un fatto dato da qualche parte, ad esempio nella mente del restauratore, che attende solo di essere ripristinato, ma una cosa che si fa, che sta perché si sta facendo e si fa insieme, *cum-siste*: sta ferma, salda, 'immota', e così vive, dura.

[1] S. Freud, *Analisi terminabile e interminabile*, Boringhieri, Torino 2013, p. 37.
[2] C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, p. 3.
[3] *Ibidem*, p. 6. Il che significa che qualsiasi intervento di restauro presuppone l'avvenuto riconoscimento dell'opera *qua tale*.
[4] Sarebbe interessante, alla luce delle tesi che esporremo in questo saggio, ricalcolare la, pur ovvia, limitazione del restauro ai soli prodotti dell'attività umana. Se ogni cosa è una memoria vivente, dal marmo all'uomo, non solo la distinzione tra ciò che è vivo e si conserva da sé e ciò che è morto o amnesico va sfumandosi, ma lo stesso confine tra restauro di prodotti dell'attività umana e dell'attività naturale dovrebbe attenuarsi. D'altronde, la tutela del patrimonio ambientale, tema oggi quanto mai sensibile, non avviene forse attraverso atti di restauro-ricostruzione, siano essi mirati al ripristino delle faune, delle flore o dei microclimi compromessi? Cosa distingue, al livello, sia di progettazione che di realizzazione, una serra da un museo? E cosa distinguerebbe, qualora fosse possibile, la ricostruzione del *permafrost* da un atto di restauro architettonico? Non ne va forse, tanto rispetto ai prodotti della cultura quanto rispetto a quelli della natura, dell'applicazione del principio-guida della ricostruzione aquilana, il 'com'era, dov'era'? A ciò si aggiunga che le conquiste più avanzate nel campo delle scienze bio-molecolari e delle tecnologie legate all'AI questionano radicalmente le classiche partizioni – forma/materia, spirito/opera, artificiale/naturale – che limitano, invece, la proposta di Brandi.
[5] T. M. Napoli, *Utriusque architecturae compendium*, Roma 1688, p. IX.
[6] F. Tomaselli, *Il paradosso della nave di Teseo. Considerazioni sul concetto di autenticità e sulla crisi contemporanea del restauro architettonico*, in: A. Aveta, M. Di Stefano (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Arte Tipografica Edizioni, Napoli 2013, p. 77.
[7] Il paradosso della nave di Teseo è emblematico anche di quello dell'identità diacronica della persona.
[8] L'aforisma 125 de *La gaia scienza*, 'L'uomo folle', è prezioso al riguardo: *Fulmine e tuono – dice Nietzsche – vogliono tempo, il lume delle costellazioni vuole tempo, le azioni vogliono tempo, anche dopo esser state compiute, perché siano vedute e ascoltate*, tratto da: F. Nietzsche, *La gaia Scienza*, in: *Opere*, vol. 5.2, Adelphi, Milano 1965, p. 130.
[9] Per un'analisi della teoria freudiana del trauma in due tempi e della rivoluzionaria concezione della temporalità che sottende mi permetto di rinviare al mio: A. Campo, *Tardività. Freud dopo Lacan*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
[10] Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in: *Considerazioni inattuali*, Rusconi, Milano 2020.
[11] E.K. Emilsson, *Plotinus on intellect*, Clarendon Press, Oxford 2007, p. 27.
[12] J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino 2008, p. 265.
[13] Il riferimento è al saggio *Lutto e malinconia*, in S. Freud, *Metapsicologia*, Boringhieri, Torino 2008, pp. 125-143.
[14] R. Jacobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 25.
[15] Bergson sviluppa queste tesi sulla scienza – primato dell'ideale sul fisico, deprecazione del tempo reale in favore dell'eternità concettuale – in quasi tutti i suoi lavori, dal *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889) a *L'evoluzione creatrice* (1907). In *Durata e Simultaneità* (1922) ne mostra però la validità esclusivamente in relazione alla teoria della Relatività ristretta.
[16] Heidegger, diversamente da Bergson, fa della *mathesis* il tratto caratteristico della sola scienza moderna e non della scienza *tout court*. Cfr. M. Heidegger, *La questione della cosa*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 61 e ss.
[17] Il riferimento è al *Dialogo della natura e di un islandese*, del maggio 1824, contenuto nelle *Operette Morali* (1835).
[18] Hegel si esprime così nella sezione dedicata alla 'certezza sensibile' della sua *Fenomenologia dello Spirito* (1807).
[19] Brandi definisce l'atto di riconoscimento di un'opera d'arte un *giudizio d'artisticità*, in: C. Brandi, cit., 2000, p. 5.
[20] Bergson, *Il moto retrogrado del vero*, in H. Bergson, *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000, pp. 3-21.
[21] A proposito del restauro-riconoscimento dell'opera d'arte, Brandi parla di *ristabilimento dell'unità potenziale*, in: C. Brandi, cit., 2000, p. 8, ma se potenziale=possibile, l'unità è solo il risultato di un'illusione retrospettiva, perché non c'è nessuna unità supposta *ex ante* nella forma di un'essenza o significato definiti e fissi che non sia l'esito di una ricostruzione *ex post*. Viceversa, se potenziale=virtuale, se cioè l'unità è qualcosa che insiste nella molteplicità delle parti che la 'compongono' e attraverso cui si fa come un tema latente ma vivo, uno sfondo implicito, è possibile mantenere l'aggettivo.
[22] H. Bergson, *Il possibile e il reale*, in H. Bergson, *Pensiero e movimento*, cit., 2000, p. 92. Non ce ne accorgiamo perché nessuna mente finita può abbracciare la totalità delle cose trascorse – cioè effettivamente accadute – con uno sguardo di sorvolo.
[23] 'Tracce' è un riferimento al concetto-chiave della filosofia di Jacques Derrida da cui ha attinto, nella costruzione della sua ipotesi 'icnologica', Maurizio Ferraris. Cfr. M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009 e il più recente *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*, Laterza, Roma-Bari 2020. I documenti cui ci riferiamo nel passo sono infatti una specie del genere 'traccia'. In entrambi questi lavori, Ferraris afferma il primato della registrazione sulla comunicazione, primato in cui riecheggia quello, stabilito da Derrida, della traccia sull'impressione originaria. Questo primato, però, tradisce quello, risultante dalla fallacia epistemologica della concretezza mal posta, del possibile sul reale e quindi della morte, o assenza, sulla vita, o presenza. Sul punto, cfr. il mio *Tardività*, cit., 2018, pp. 238-256.
[24] Ernst Bloch parla di rotazione del presente in E. Bloch, *Experimentum mundi*, Queriniana, Brescia 1980, pp. 43 e ss.
[25] H. Bergson, *Il ricordo del presente e il falso riconoscimento*, in: *L'energia spirituale*, Cortina, Milano 2008, p. 109.
[26] Cfr., ad esesempio, H. Bergson, *Moto retrogrado del vero*, cit., 2000, p. 18 e ID, *Il possibile e il reale*, cit., 2000, p. 93.
[27] H. Bergson, *La percezione del mutamento*, in: *Pensiero e movimento*, cit., 2000, p. 140.
[28] *Ibidem*, p. 137.
[29] H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, in H. Bergson, *Pensiero e movimento*, cit., 2000, p. 165.
[30] H. Bergson, *La percezione del mutamento*, cit., 2000, p. 139.
[31] *Ibidem*, p. 140.
[32] A. N. Whitehead, *Simbolismo*, Cortina, Milano 1998, p. 36.
[33] A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas*, New American, New York 1933, p. 159.
[34] H. Bergson, *Il ricordo del presente*, cit., 2000, p. 112.
[35] *Ibidem*, p. 118.
[36] Il *ristabilimento della funzionalità* dell'opera d'arte in: C. Brandi, cit., 2000, p. 4. in gioco nel restauro è di questo tipo?
[37] H. Bergson, *Il ricordo del presente*, cit., 2000, p. 120.
[38] Per un confronto tra questo straniamento e quello teorizzato da Viktor Šklovskij – ma impiegato massicciamente anche da Brecht nel suo teatro – cfr. R. Ronchi, *Bergson. Una sintesi*, Marinotti, Milano 2011, pp. 153 e ss.
[39] C. Brandi, cit., 2000, p. 6.
[40] Se la materia si conserva, il primo assioma della teoria del restauro di Brandi – *si restaura solo la materia dell'opera d'arte* (*Ibidem*, p. 7) – andrebbe, evidentemente, ripensato. Esso presuppone una concezione rudimentale, anti- o pre-scientifica della materia che la meccanica quantistica ha superato mostrando che anche un pezzo di ferro è un'attività.
[41] H. Bergson, *Materia e Memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 133.
[42] Sebbene contrapponga la materia allo spirito facendone un ché di statico, identico negli anni, ancorché esposto alle devastazioni del tempo – circostanza paradossale che resta inspiegata se la si suppone statica –, anche Dewey riconosce che l'interpretazione è creatrice: *un'opera d'arte – scrive –, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte quando vive in qualche esperienza individualizzata. In quanto pezzo di pergamena, di marmo, di tela, essa rimane* [soggetta, però, alle devastazioni del tempo] *identica a sé stessa attraverso gli anni. Ma come opera d'arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente*, in: J. Dewey, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 130. Per Brandi ciò significa che *fino a quando questa ricreazione o riconoscimento non avviene, l'opera d'arte è tale solo potenzialmente (…) non esiste*, in: C. Brandi, cit., 2000, p. 5. In questo passo, come si vede, ciò che esiste solo potenzialmente, solo, si potrebbe tradurre, come possibilità, è detto 'non esistere'.
[43] Sull'analogia cfr. R. Ronchi, *Io non mi ricordo*, in: *Come fare. Per una resistenza filosofica*, Feltrinelli, Milano 2015.
[44] A. N. Whitehead, *Process and reality. An essay in Cosmology*, The Free Press, New York 1979, p. 136.
[45] In *Process and Reality*, Whitehead elabora una concezione 'epocale' del tempo tale per cui '*time is perpetual perishing*'.
[46] Cfr. A. N. Whitehead, *Il processo e la realtà. Saggio di cosmologia*, Bompiani, Milano 1965, p. 78.
[47] C. Brandi, cit., 2000, p. 34.
[48] R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, pp. 75 e ss.



Lorenzo Nardis
Chiesa delle Anime Sante – L'Aquila aprile 2009

Giuseppe **Mastrangelo**

Progettare all'Aquila, progettare L'Aquila. Traiettorie pratiche di ricostruzione, la lacuna/mancanza nel progetto di restauro architettonico

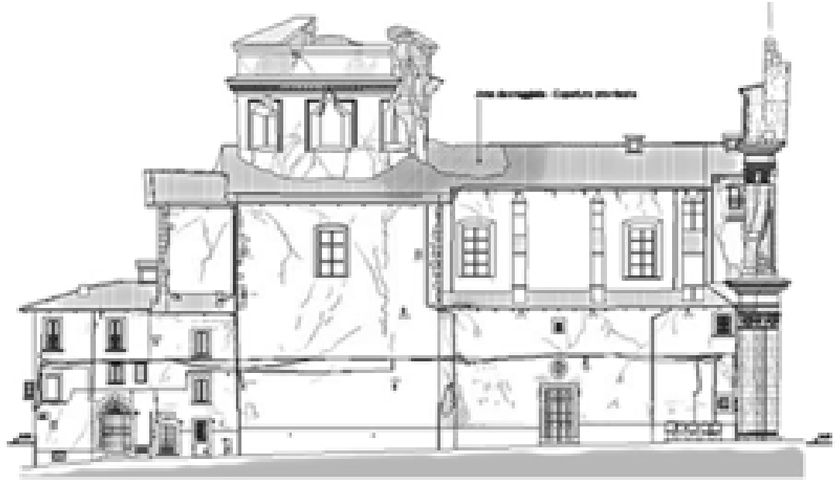
Premessa

Il presente lavoro descrive alcune pratiche di ricostruzione post-sisma, orientate alla ricerca del legame costitutivo tra l'edificio storico e il tessuto urbano e sociale della città dell'Aquila. I progetti qui presentati, seppur costretti normativamente in un campo dell'operare ristretto al singolo manufatto, mostrano una disposizione alla ricomposizione delle relazioni che questi singoli episodi monumentali intessono con l'ambiente urbano e una disponibilità all'ascolto delle istanze della comunità. L'assenza di una visione d'insieme del Piano di ricostruzione, e la presenza di un dispositivo tecnico-amministrativo che ha obbligato a procedere attraverso *una lettura della città sotto forma di un elenco di beni isolati*[1], ha determinato finora una ricostruzione poco orientata alla conservazione del paesaggio urbano storico e alle istanze sociali della comunità. Nonostante ciò, grazie ad alcune autorevoli figure di riferimento, come il prof. Giovanni Carbonara, una generazione esperta di funzionari della Soprintendenza e la qualità delle maestranze specialistiche messe in campo, gli interventi di restauro sul patrimonio architettonico maggiore, sono stati guidati da criteri prudenziali e un adeguato approccio critico e conservativo. A ciò va aggiunta l'esperienza, il sapere pratico e l'apparato teorico 'già consolidato' di alcuni studi professionali, coinvolti nella ricostruzione post-sisma aquilana. Tra questi lo studio che ha curato i due progetti proposti nel presente saggio, per il quale l'autore ha collaborato tra il 2014 e il 2020: Nardisarchitetti[2].
Gli interventi di restauro presi in esame, attualmente conclusi, riguardano due importanti manufatti storici, gravemente danneggiati dal sisma del 2009: la chiesa di Santa Maria del Suffragio, in piazza del Duomo, e il Palazzo Cipolloni Cannella, disposto lungo corso Vittorio Emanuele. A testimonianza di come le scelte operate interagiscano con la ridefinizione dell'ambiente costruito alla scala urbana, il lavoro si focalizza principalmente sugli interventi operati sulle importanti mancanze prodotte dai crolli, che dopo l'evento sismico si sono immediatamente configurate come lacune del tessuto urbano. Se nel caso della chiesa di Santa Maria del Suffragio, la perdita della porzione della cupola crollata, dall'elevato valore storico-artistico, simbolico e sociale, ha richiesto una reintegrazione dell'immagine conforme a quella precedente (senza rinunciare alla sua leggibilità storica), nel caso di Palazzo Cipolloni, invece, le perdite dello strato di finitura delle facciate, e parte degli apparati decorativi dal basso valore artistico, hanno suggerito un approccio maggiormente creativo, guidato sia dalla riscoperta della relazione percettiva tra la facciata del Palazzo e l'asse viario, che da quel sapere pratico acquisito per il quale: *anche la stesura della superficie di un intonaco rinnovato è atto creativo*[3].

La chiesa di Santa Maria del Suffragio dell'Aquila, detta delle Anime Sante

Il crollo della cupola della chiesa delle Anime Sante in diretta tv, nell'aprile del 2009, diventa immediatamente una scena iconica della forza distruttrice del terremoto e della vulnerabilità cui è soggetta la città dell'Aquila; agli occhi non solo degli abitanti ma del paese e del mondo intero. L'immagine fa il giro dei *social network* e delle diverse emittenti televisive, diventa in sostanza 'virale'. Si costruisce un'attenzione intorno a tale bene che va anche al di là delle istanze psicologiche della sola comunità aquilana, coinvolge il mondo intero, anche attraverso i riflettori costruiti *ad hoc* per il G8, tanto da indurre il Ministero dei Beni Culturali francesi a cofinanziarne il restauro, attraverso un accordo governativo Italia-Francia. La restituzione del valore culturale del manufatto e la risposta sociale che deriva da quella *fase calda del restauro che si attua in prossimità cronologica al danno subito*[4], come ha scritto l'architetto belga Nicolas Detry, diviene dunque un'urgenza che coinvolge non solo la comunità locale ferita – che necessita di una ricomposizione identitaria attraverso la ricostruzione simbolica e materiale di un monumento di riferimento – ma anche quella allargata, a scala globale, che attraverso l'operato di un partenariato transnazionale, può identificarsi nei valori di cooperazione e di presa in cura del patrimonio culturale collettivo. Alla luce di un fenomeno sociale di questa portata, la grande lacuna urbana della cupola progettata dal Valadier, così come quelle di altri monumenti importanti, ha posto delle domande sul piano della teoria del restauro e su quello della psicologia di una collettività ferita: tale mancanza va interpretata

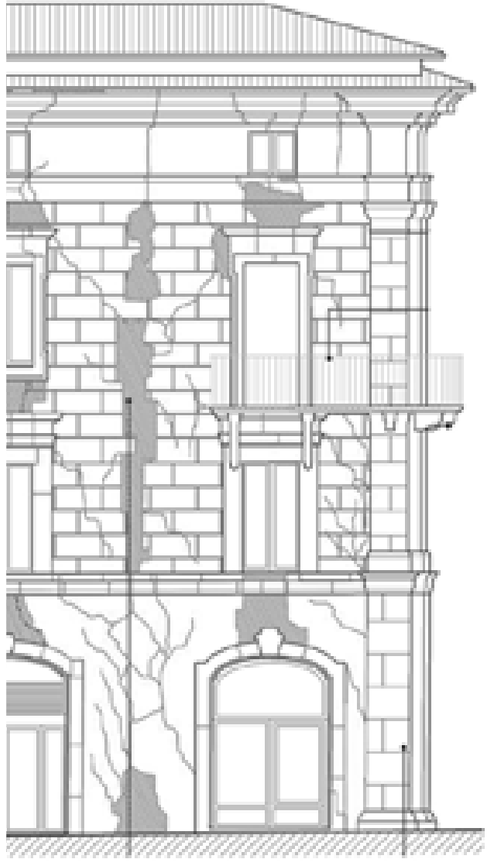
come vuoto da colmare e reintegrare? O si potrebbe accettare la legittimità della lacuna ad esistere in quanto tale, nel suo rapporto con il frammento superstite, in quanto in esso potrebbe essere contenuto l'intero?
Queste domande, che delineano i corni di un discorso più ampio, circolano in seno all'opinione pubblica e alle istituzioni cittadine nei mesi immediatamente successivi al 9 aprile 2009, ma il trauma della fase *post-disaster* pone la comunità in un rapporto problematico con il frammento residuale, che nella precarietà del momento è vissuto come segno drammatico da superare, negare o risolvere. Accade dunque che la necessità di una ricomposizione sociale intorno a riferimenti culturali forti e il bisogno di superamento del dramma collettivo, inducono la comunità a richiedere una *restitutio ad integrum* dei propri monumenti parzialmente crollati, reclamando a gran voce: 'dov'era com'era'.
È in questo contesto, delimitato da posizioni radicalizzate e spesso acritiche – da parte di una comunità non esperta ma che legittimamente reclama un ruolo[5] – che architetti e specialisti hanno operato le scelte di progetto.
Nel quadro delineato finora, il manufatto in esame presenta un legame costitutivo con la città, sia in termini storici che sociali e simbolici, e presenta inoltre un interesse internazionale, dovuto a condizioni eccezionali. Se ciò caratterizza uno sguardo 'a distanza' da parte della collettività e di tutti i soggetti coinvolti nella ricostruzione, i professionisti incaricati della progettazione ne implementano quello ravvicinato, uno sguardo rivolto alla causa di danno 'in atto' e alle esigenze di sopravvivenza e trasmissione del monumento nel tempo. Un approccio specialistico che in prima istanza ne ha indagato la vulnerabilità, lo stato di conservazione e la consistenza materica a fronte dei danni causati dall'azione sismica. È solo alla luce di questa eterogeneità di sguardi,





In alto: Quadro fessurativo facciata laterale e cupola (el. Nardisarchitetti, L'Aquila). In basso: Cupola dopo i lavori di restauro nel 2018 (è visibile, in maniera quasi impercettibile, la linea di crollo in sottosquadro (ph. G. Mastrangelo 2019).

e attraverso un'adeguata costruzione del cantiere della conoscenza, che ha trovato corpo il progetto di restauro, il quale ha proposto la 'reintegrazione della porzione di cupola crollata', attraverso una nuova struttura in muratura, compatibile con la meccanica delle apparecchiature murarie superstiti, e rinforzata con tecniche e materiali innovativi, per garantirne la sicurezza sismica che le normative recenti impongono. Il laboratorio di restauro *in situ,* così come previsto da progetto, ha poi consentito di lavorare alla reintegrazione degli apparati decorativi, attraverso il recupero, la catalogazione e lo studio di parte delle componenti originarie, con un approccio critico volto ad integrare la materia senza forzare l'accentuazione del carattere distintivo tra nuovo e antico, ma con un'attenzione a modulare grana e tonalità di colore e visibilità delle integrazioni in sottosquadro lungo la linea principale di crollo, garantendo la 'interrogabilità storica del manufatto'.
Il progetto di reintegrazione della cupola, se in prima istanza ha risposto ad esigenze manutentive per assicurare la sopravvivenza dell'intero manufatto, d'altro canto ha anche risposto ad un'istanza estetica di riconfigurazione dell'unità formale dell'opera e a quella psicologica della comunità. Al contempo, lasciando a un occhio esperto la possibilità di lettura della distinguibilità dell'intervento post-sisma, esso consente di interpretare l'intervento all'interno di un orizzonte di trasformazione storica, che si manifesta principalmente attraverso le vicissitudini che la storia sismica del luogo ha imposto a questo monumento, eretto ad inizio Settecento come simbolo di ricostruzione della città e in suffragio delle vittime di un altro importante terremoto, quello del 1703. Non risulta dunque difficile comprendere come il progetto e l'esecuzione dei lavori abbiano registrato un alto livello di apprezzamento e condivisione, configurando l'intervento di restauro come *un atto di cultura e al tempo stesso altamente specialistico*[6].
Il 6 dicembre 2018 la chiesa viene inaugurata alla presenza del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, e della ministra degli Affari Europei della Repubblica Francese Nathalie Loiseau, accompagnata dall'Ambasciatore della Francia a Roma, Christian Masset, attraverso una cerimonia simbolica fortemente sentita dalla popolazione.
Il progetto esecutivo di restauro e miglioramento sismico della chiesa delle Anime Sante, di proprietà dell'Arcidiocesi di L'Aquila, è stato affidato all'architetto Leonardo Nardis, l'ingegnere Antonio Ambrosi e Promedia s.r.l. e all'impresa esecutrice capogruppo, Italiana Costruzioni s.p.a., attraverso una procedura di gara in appalto integrato, con decreto di aggiudicazione nel 2013. La direzione lavori è stata affidata alla Soprintendenza, nella fi-







A sinistra: Quadro fessurativo facciata sul corso (el. Nardisarchitetti, L'Aquila 2014). A destra: Nuovo finto bugnato ad intonaco dopo gli interventi di restauro (ph. G. Mastrangelo, 2019).

gura dell'arch. Franco De Vitis, per un importo lavori pari a 7.815.334,77 €.

Palazzo Cipolloni Cannella

Se nel caso studio precedente il progetto di restauro interpretava la mancanza della cupola delle Anime Sante come una lacuna urbana da ricolmare, in vista di una ricostruzione dell'immagine del paesaggio storico urbano, nel seguente caso studio le mancanze presenti sulle facciate a finto bugnato di Palazzo Cipolloni-Cannella, diventano *spazio operativo di progetto che apre ad un approccio creativo*[7].
L'intonaco a bugnato ottocentesco di Palazzo Cipolloni, prospiciente il corso cittadino principale, caratterizza l'immagine della facciata attraverso il disegno seriale e la ripetizione degli elementi. Non vi si trovava in presenza di una superficie decorata o a un dipinto per il quale ogni singolarità delle componenti concorreva a dare forma unitaria e completezza all'immagine dell'opera, ma di una trama architettonica dal carattere plastico poco raffinato, una rigidezza del disegno geometrico e una finitura piatta, che ha riportato diffuse lesioni e numerosi distacchi a seguito del sisma.
La presenza del grave quadro fessurativo e lo scarso riconoscimento di valore d'arte degli apparati decorativi a intonaco, hanno suggerito di orientare il progetto verso il rifacimento di una nuova superficie architettonica, in accordo con l'istanza storica manifestata dal rimaneggiamento delle finiture della fase ottocentesca del palazzo, ma con una nuova valenza estetica, espressa dalla nuova plastica e dalla grana del nuovo apparato decorativo a bugnato. Ciò in una visione che non asseconda quell'esigenza ossessiva di ricolmare il vuoto lasciato da qualsiasi crollo e mancanza, ma reinterpreta la relazione che questa pelle decorativa intrattiene con la città, valorizzando le viste di scorcio che si ottengono dalla passeggiata lungo il corso.
I servizi di Progettazione e Direzione lavori, affidati all'architetto Leonardo Nardis ed espletati tra il 2014 e il 2019, hanno riguardato il restauro e il miglioramento sismico dell'intero aggregato. Nella presente descrizione l'attenzione è rivolta a una componente circoscritta dell'intervento: il finto bugnato a intonaco, caratterizzato da aggetto medio e smusso obliquo lievemente arrotondato, realizzato con malta naturale, composta da calce idraulica, aggregati silicei e pozzolana, applicazione finale di malta di rifinitura con pigmentazione su fondo ben tirato. La ricetta della malta proposta, ha garantito traspirabilità delle murature, evitando la formazione di umidità, condensa e depositi, mostrando una buona compatibilità fisico-chimica. Tali caratteristiche e le piccole differenziazioni formali delle bugne, realizzate da maestranze specialistiche con profonda conoscenza delle tecniche tradizionali, hanno conferito una raffinata dinamicità visiva alla nuova superficie architettonica, che interagisce con l'osservatore attraverso differenti riflessioni della luce, a seconda delle condizioni atmosferiche, dell'ora del giorno e del punto di vista.

[1] C. Bartolomucci, *La ricerca nel restauro come risposta al disastro. Il terremoto in Abruzzo: priorità, prospettive, sfide e occasioni (sinora) mancate* – SIRA, Edizioni Quasar, Roma 2017.
[2] Studio di architettura Leonardo Nardis, in viale della Croce Rossa n. 23 - L'Aquila. https://www.nardisarchitetti.com/
[3] R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza editore, Venezia 1948, p. 12.
[4] S. Gizzi, Intervista a Giovanni Carbonara, in «Confronti. Quaderni di Restauro», vol. 4-5, Giugno - Dicembre 2014. *La Lacuna nel Restauro Architettonico*, Arte'm, Napoli 2015, p. 15.
[5] A questo proposito si rimanda alla *Convenzione di Faro*, firmata il 27 ottobre 2005 e ratificata negli anni successivi dagli stati partecipanti, tra cui l'Italia, nel 2020, con la Legge n. 133/2020 (Ratifica ed esecuzione della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società).
[6] G.Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni editore, Roma 1976, p. 27.
[7] E. Morezzi, *La lacuna di Notre-Dame come paradigma della complessità*, «MDCCC 1800», vol. 9, Edizioni Ca' Foscari Venezia 2020, p. 77.



Scorcio sulla facciata restaurata dopo la pioggia. Il nuovo bugnato a intonaco reagisce in maniera naturale alla pioggia, assorbendo temporaneamente l'acqua e rilasciandola gradualmente fino a raggiungere nuovamente una colorazione più uniforme. Si configura come una superficie architettonica viva, percepita in maniera diversa a seconda dei punti di vista, le riflessioni e le condizioni atmosferiche (ph. G. Mastrangelo, 2024).

Federico Eugeni

Modellare il territorio per comprenderlo e ricostruirlo. L'esperienza di L'Aquila

Questo lavoro di ricerca nasce dalla volontà di strutturare un *modus operandi* innovativo volto a rappresentare un territorio con un approccio multiscalare, coerente con la modellazione vettoriale, che permetta di effettuare analisi dal punto di vista urbanistico e architettonico in modo sinergico. I dati di partenza sono di tipo GIS, quindi georeferenziati e associati a primitive geometriche (poligoni, linee, punti). L'intuizione giace nell'elaborazione di modelli tridimensionali di porzioni di territorio, di estensione variabile, realizzati attraverso una catena di operazioni, organizzati in maniera algoritmica tramite un linguaggio di programmazione visuale ed elaborati in un software di modellazione NURBS – *Non Uniform Rational Basis-Spline*. Il lavoro è stato sviluppato all'interno del Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile-Architettura e Ambientale (DICEAA) dell'Università degli Studi di L'Aquila in collaborazione con il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DAStU), del Politecnico di Milano. Viene qui definita una possibile metodologia atta a sopperire alla mancanza di informazioni dal punto di vista edilizio in aree colpite da calamità naturali, integrando queste elaborazioni con dati di altro tipo come verrà mostrato in seguito.

La metodologia applicata è stata ragionata cercando di perseguire il requisito della flessibilità operativa: rimane infatti invariata al variare dei dati di input, a condizione che questi siano organizzati seguendo una ratio predefinita. Il processo consiste nella fusione di dati geometrici e numerici. I dati che portano alla definizione della geometria del terreno sono file *raster* (immagini) derivati da rilievi indiretti con sorvoli prodotti a diverse quote, dal drone al satellite. È necessario calibrare la precisione del risultato all'aumentare dei dati di *input*: riparametrizzarli abbassando la risoluzione del *raster* per ottimizzare il flusso di dati in uscita in relazione alle tempistiche di calcolo da parte dei computer aumenta infatti la possibilità, da parte degli utenti, di utilizzare agevolmente questa metodologia. Le immagini a cui si faceva riferimento prima vengono vettorializzate e quindi trasformate in punti ordinati in una griglia quadrata. Dalla rete di punti è possibile ottenere la corrispondente superficie tridimensionale, rappresentante quindi l'orografia della porzione di territorio scelta. Per ciò che riguarda gli elementi antropici come strade ed edifici è invece necessario attingere ai portali cartografici regionali.

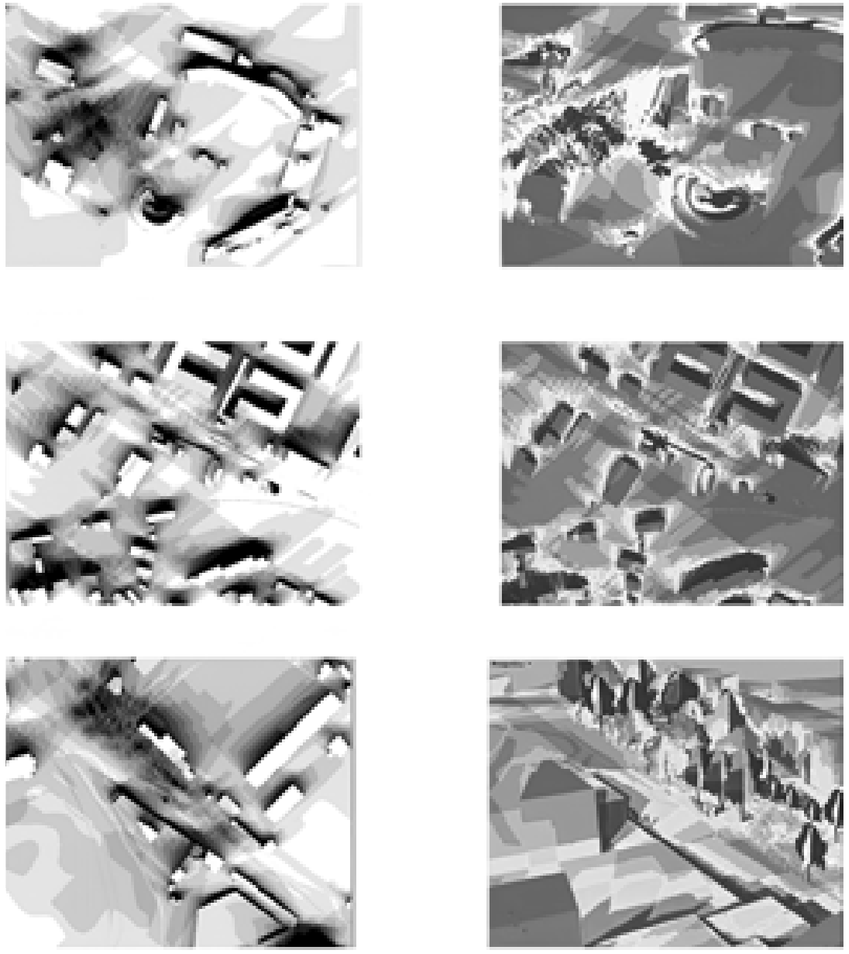
Il caso studio è il centro storico di L'Aquila. Il terremoto del 2009 ha danneggiato un numero considerevole di edifici e ha portato alla demolizione di un numero ancora maggiore di manufatti. La scelta è stata guidata dalla sperimentazione applicata su un territorio dove l'orografia diventa un fattore che non può essere trascurato nella definizione e nella rappresentazione dell'edificato. A livello procedurale, per ciò che concerne le pratiche di ricostruzione edilizia del patrimonio successivamente a calamità naturali è necessario ricostruire la coerenza amministrativa ancor prima della ricostruzione, recuperando la documentazione depositata presso gli uffici preposti. Quando questi documenti mancano, è necessario ricorrere alla memoria storica, raccogliendo testimonianze fotografiche degli edifici da fonti non ufficiali o private. Nel caso in cui nulla del materiale di supporto sia disponibile, è necessario affidarsi alla memoria dei proprietari dell'edificio per una ricostruzione, anche se approssimativa, dello stato degli immobili. Le sperimentazioni degli autori, sia in ambito accademico che professionale, hanno dimostrato che questo metodo ha un grado di affidabilità molto scarso. È stato quindi necessario utilizzare altre fonti di informazioni per ricostruire la configurazione geometrica degli edifici.

La ricchezza di dati georeferenziati, purtroppo non uniforme sul territorio nazionale, presenti sul database cartografico della Regione Abruzzo è stata fondamentale nella costruzione della metodologia. Tra questi sono stati utilizzati il modello digitale del terreno (DTM), con una risoluzione di 10 metri, e la Cartografia Tecnica Regionale (CTR) del 2007. Quest'ultima fornisce 'un'immagine' del territorio precedente dell'evento sismico del 6 aprile 2009 che ha profondamente danneggiato gran parte del patrimonio edilizio e monumentale nelle zone vicine all'epicentro. Questi dati, contenuti in *shapefile*, sono stati elaborati con un *software* GIS e poi in un modellatore tridimensionale NURBS collegato a un *plugin* in grado di gestire la parte di modellazione tridimensionale tramite un algoritmo. Il DTM rappresenta la superficie del suolo senza considerare gli elementi antropici e vegetazionali. Essendo un file raster tridimensionale è necessario elaborarlo in un ambiente GIS per estrarre i punti accompagnati dalle loro coordinate geometriche leggibili in un modellatore 3D. Viene infatti generato uno *shapefile* vettoriale che rappresenta una griglia di punti equidistanti con un passo di 10 metri georeferenziati secondo il sistema di coordinate UTM-WGS84. Una volta importati nel *software*, i punti vengono letti come una lista ordinata di elementi bidimensionali. I dati relativi alla quota altimetrica rendono possibile collocare ogni punto nella sua posizione reale nello spazio tridimensionale. A questo punto della procedura abbiamo ottenuto una nuvola di punti georeferenziati che rappresenta fedelmente una parte del territorio. Per la rappresentazione si è scelto di utilizzare il modello matematico noto come NURBS. Le entità appartenenti a questa famiglia sono state utilizzate principalmente per la sinergia con il *software* Rhinoceros e lo strumento di calcolo Grasshopper (Gh) che trovano nella manipolazione di questo tipo di elementi il suo punto di forza. Discorso similare è stato effettuato per i dati vettoriali, estratti dalla Carta Tecnica Regionale, come il perimetro dei tetti degli edifici. È possibile ricostruire la forma dell'edificio con precisione combinando il valore numerico delle altezze dei tetti sul livello del mare (presente in tabelle di dati incorporate in questo tipo di *file*) con la loro geometria ereditata dal *database* GIS. Questa precisione specifica è di fondamentale importanza nel caso di territori colpiti dal terremoto. In tali territori il rilevamento e la delineazione della forma, dell'estensione e della posizione degli edifici, può essere seriamente compromessa da una serie di fattori esogeni. Questi includono l'urgenza di demolire un edificio per motivi di



Il centro di L'Aquila prima dell'evento sismico del 6 aprile 2009, altimetria del suolo e consistenza volumetrica dell'edificato (F. Eugeni, 2021).

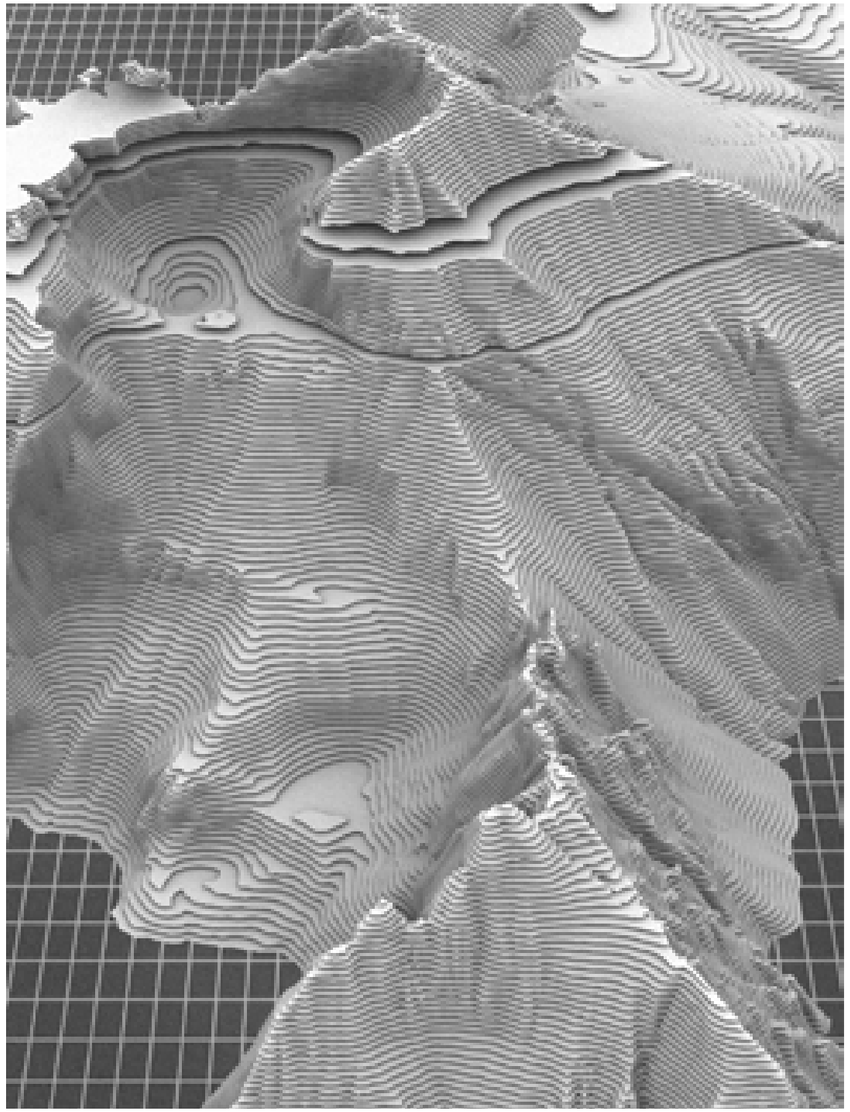
emergenza o di sicurezza pubblica.
La premessa che ha dato origine a questo lavoro di ricerca è, oltre a quelle già menzionate, la netta divisione tra la modellazione a scala architettonica e la modellazione a scala territoriale. I lavori relativi a questi due rami viaggiano solitamente a scale diverse, con strumenti diversi e sono generalmente eseguiti da professionisti diversi. Questa metodologia preconfigura, invece, crea un flusso di lavoro che fonde i due mondi e potrebbe fornire vantaggi sinergici poiché controllabile su entrambi i fronti. Realizzare un modello tridimensionale di porzioni anche estese di territorio rende possibile effettuare analisi di diverso tipo e rilevanti non solo dal punto di vista della rappresentazione ma anche da quelli della pianificazione strategica e del progetto multiscalare integrato. L'analisi della radiazione solare e dell'ombreggiamento, ad esempio, sono solitamente condotte sul singolo edificio con strumenti che lavorano alla scala architettonica. Il modello mostrato in figura realizzato con la procedura descritta, invece, può essere utilizzato per effettuare analisi energetiche degli edifici a scala urbana.
È possibile, attraverso la combinazione di strumenti parametrici come *Ladybug*, combinare *file Energy Plus* (EPW), contenenti dati metereologici, e il modello per una loro migliore comprensione visualizzando i risultati dell'analisi delle prestazioni degli edifici. Un esempio di base di questa analisi è mostrato nella figura allegata; più analisi energetiche e ambientali possono essere condotte con la stessa metodologia, all'interno dello stesso ecosistema digitale. La procedura è strettamente collegata al *database* contenuto nell'EPW che memorizza i dati giornalieri relativi alle temperature medie del suolo e alle posizioni del sole registrate dai sistemi di monitoraggio in determinate aree durante tutto l'anno. L'Italia non ha una copertura uniforme di stazioni di raccolta



Analisi ambientali svolte su tre spazi nel centro storico di L'Aquila (F. Eugeni, 2021).

dati meteo e in questo caso la più vicina è quella del Monte Terminillo (distante circa 40 km in linea d'aria da L'Aquila). L'algoritmo utilizzato per eseguire l'analisi basa la sua forza sulla proiezione di una *mesh* di un certo passo (più piccolo è il passo, di maggior precisione e dettaglio sarà l'analisi) sul modello 3D (1 m per il caso studio, i passi più corti richiedono tempi di calcolo maggiori ma garantiscono una maggiore precisione). *Ladybug* genera i vettori solari ricavando i dati dall'EPW per il luogo scelto e calcola le ombre proiettate da edifici e dal terreno di conseguenza. I colori nella figura rappresentano la 'quantità di ore' durante le quali quell'area è esposta alla luce diretta del sole in un determinato giorno o periodo di tempo di tempo (21 giugno in questo caso). In questo modo è possibile capire il comfort (o disagio) potenziale percepito all'aperto. Questo tipo di simulazione potrebbe essere utile per costruire un modello di pianificazione urbana e territoriale che tenga conto degli aspetti ambientali, con coscienza e consapevolezza dei fenomeni che avvengono a piccola e grande scala. La municipalità di Copenhagen è stato un precursore in questo senso. Dal 2011, secondo il *Master Plan* comunale, le nuove aree di sviluppo urbano sono state costruite in modo conforme ai requisiti di classe energetica 2020.

In questo caso sono state svolte analisi riguardanti 3 luoghi nodali della città di L'Aquila (2 nodi infrastrutturali importanti e la sede della facoltà di Ingegneria).
La problematica principale riscontrata è la necessità di integrazione tra modelli territoriali 3D e dati specifici relativi all'edificato data la presenza non uniforme di dati di questo tipo sul territorio nazionale e internazionale. Questo problema può essere parzialmente risolto tramite l'integrazione con strumenti *web* come Tabula e



Rappresentazione concettuale del Gran Sasso in tre dimensioni (F. Eugeni, 2021).

EPISCOPE, che categorizzano gli edifici residenziali in maniera speditiva in base all'involucro (identificandone indirettamente il sistema costruttivo), sistemi di fornitura di calore e consumi energetici medi. Questo ramo della ricerca è attualmente in corso di implementazione. Ulteriori sviluppi includeranno diverse analisi ambientali a scala urbana. I file EPW non sono infatti l'unica fonte di dati. I primi esperimenti si stanno concentrando sull'integrazione di immagini satellitari multispettrali nell'algoritmo per assemblare *database* ancora più ricchi, tenendo conto di dati sulla qualità del suolo, lo stato di salute degli alberi, la presenza di amianto sui tetti e materiali del suolo urbano (pavimentazioni, asfalti, ecc..).
La raccolta e la combinazione di dati multi-fonte è l'asse chiave di questa ricerca. L'obiettivo è quello di strutturare una rappresentazione del territorio quanto più dettagliata possibile nell'ottica di un progetto urbano consapevole dal punto di vista architettonico e ambientale in grado di relazionare agevolmente la scala territoriale e architettonica.

Bibliografia

S. H. J. Madsen, T. Hansen, *Cities and climate change. Examining advantages and challenges of urban climate change experiments*, in «European Planning Studies», 27/2, 2019, pp. 282-299.

D. Zhong, J. Liu, M. Li, C. Hao, *NURBS reconstruction of digital terrain for hydropower engineering based on TIN model*, in «Progress in Natural Science», 18/11, 2008, pp. 1409-1415.

D. D'Uva, *Handbook of Research. Form and Morphogenesis* in «Modern Architectural Contexts, IGI Global», Hershey, PA 2018.

R. Woodbury, *Elements of Parametric Design*, Routledge, London 2010.

Opendata. http://opendata.regione.abruzzo.it/ (consultato il 29 ottobre 2020).

A. Tedeschi, *AAD, Algorithms-Aided Design*, Le Penseur, Brienza (PZ) 2014.

E. Catmull, J. Clark, *Recursively Generated B-spline Surfaces on Arbitrary Topological Meshes*, in «Computer-Aided Design», 10/6, 1978, pp. 350-355.

L. Piegl, *On NURBS. A Survey*, in «IEEE Computer Graphics Applications», 11/1, 1991, pp. 55-71.

A. Bianchi, D. D'Uva, A. Rolando, *An Innovational Digital Tool in GIS Procedure: Mapping Adriatic Coast in Abruzzo Region to Support Design of Slow Mobility Routes*, in «The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences», XLIII/B4, 2020, pp. 533-537.

M. S. Roudsari, M. Pak, A. Smith, *Ladybug: A Parametric Environmental Plugin for Grasshopper to Help Designers Create An Environmentally Conscious Design*, in *Proceedings of the BS2013, 13th Conference of International Building Performance Association*, Chambery, August 2013, pp. 26-28.

D. D'Uva, F. Eugeni, *Mappatura Parametrica. Metodi di Rappresentazione Digitale del Territorio, dagli Open Data al modello Nurbs*, in M. Morrica (a cura di), *Paesaggi Instabili*, Aracne, Roma 2020, pp. 305-316.

Y. Yuchen, N. Vahid, *Assessing the impacts of climate change on the German building stock*, in Proceedings of the 16th IBPSA Conference, Roma 2–4 September 2019 (https://www.researchgate.net/publication/333756454).

02 TESI DI LAUREA





Silvia Gron
Attraverso 3
Ville Le Lac – Ginevra
21 gennaio 2016

Il racconto di anni di lavoro sul tema della lettura culturale del progetto

Il capitolo che segue raccoglie, in ordine non cronologico, alcune delle tesi di laurea curate dal gruppo di lavoro autore di questo volume. La volontà di raccoglierle nasce dall'esigenza di una prima valutazione dei risultati, rispetto a un processo di ricerca tuttora in corso.
Organizzata nel quinquennio 2017-2022, la collezione che segue rappresenta una sorta di base analitica per un progetto di ricerca che ha coinvolto anche diverse ricerche di dottorato e altre attività didattiche. Dopo cinque anni, è emersa la necessità di valutare l'efficacia dei dati prodotti, in funzione di programmare la prosecuzione del lavoro, alla ricerca di metodologie efficaci per interrogare l'ambiente costruito e rendere funzionali le attività di progettazione, nel rispondere alle sfide della contemporaneità.
Come si potrà facilmente notare, a tenere insieme il *corpus* proposto, non è la scala delle speculazioni progettuali o degli oggetti affrontati, né una ridondanza tipologica o la localizzazione geografica. La scelta fatta, assecondando uno spirito scientifico sperimentale, è stata quella di consentire ai candidati di proporre un tema di tesi, vincolandoli a un modo di procedere, una serie di passi da fare insieme, nella definizione delle ipotesi e nella produzione di un sapere confrontabile. L'approccio rispecchia quanto proposto in questo volume, nello spirito di un procedere progettuale che sia trans-disciplinare più che inter-disciplinare.
L'ipotesi, dunque indotta a priori, viene testata nei luoghi, attraverso una permanenza dei candidati che sono chiamati a raccogliere impressioni, ma anche dati, informazioni, costituendo un *corpus* conoscitivo misurabile e catalogabile.
In seguito, i candidati sono stati invitati all'individuazione di casi studio confrontabili con quello oggetto del loro lavoro, attraverso apparati metodologici ereditati dalle discipline della valutazione economica, questi sono chiamati a categorizzare i casi di studio attraverso parametri quantitativi e qualitativi. Tali *set* informativi sono stati poi confrontati secondo dei valori indice. Questi valori, ricercati nella capacità dei progetti presi in esame di produrre un cambiamento nell'ambiente costruito, rappresentano le proposte di valore dei casi studio, ovvero la loro capacità di innovare e produrre l'inatteso.
Proprio sulla base di queste proposte di valore, le tesi qui presentate, hanno provato a costruire delle ipotesi progettuali, testandole sui valori indicizzati.
Occorre ora considerare che, tale approccio, abbia avuto il merito di tentare di mettere in crisi le categorie tradizionali della disciplina. Questo non con un fine rifondativo o rivoluzionario, al contrario assecondando una volontà operativa fondata su due principali assunzioni, cui corrispondono due obiettivi:

1. Come in ogni ambito disciplinare, l'approfondimento teorico tende nel tempo a distaccarsi dalla prassi. È noto come, nella disciplina dell'architettura questo scollamento rappresenti una delle urgenze che molte scuole si sforzano oggi di affrontare. Come è naturale (in particolare nell'architettura) la maggior parte dei tentativi di ricucitura si concentrano su esigenze cogenti, grandi processi, interessi pubblici di scala. Nel nostro caso ci siamo spesso occupati dei margini, delle fratture, delle pieghe, ovvero di quelle cose che sfuggono ai grandi numeri, che appaiono spesso marginali anche dal punto di vista disciplinare, ma che nell'ultimo mezzo secolo hanno seguito processi trasformativi più spontanei, maggiormente definiti dalle pratiche di vita e non da progetti veri e propri. In questi luoghi l'inatteso fornisce strumenti interessanti per leggere il tempo presente, con l'obiettivo di rendere quanto più possibile eterodossa l'applicazione della composizione architettonica.

2. Occupandoci di architettura sappiamo quanto sia importante, come scuola, produrre della conoscenza che sia restituibile e testabile sul territorio. A tal proposito abbiamo deciso di concentrarci su luoghi che funzionano di per sé, dove la domanda di progetto non è esplicita, ma spesso un'urgenza muta, che richiede prima del segno che definisce una nuova forma, la comprensione di una forma esistente non così chiaramente definita. L'obiettivo, in questo senso, è stato quello di testare strategie progettuali deboli per luoghi in cui la debolezza della forma è stata una risorsa di adattamento.

In questi termini, il lavoro qui proposto, affronta il progettare come un'azione culturale, un'operazione narrativa, che si fonda su basi metodologicamente scientifiche.

Disegnare L'Aquila.
La rilettura attraverso il progetto e viceversa

Oltre gli accesi dibattiti che la ricostruzione aquilana ha aperto in ambito tanto specialistico quanto generalista, è possibile osservare il capoluogo abruzzese attraverso i suoi "fatti urbani" nel più intimo senso del termine e quindi nella sua dimensione fenomenologica più recente (dal 2009 a oggi), che, ammessa la dinamica dei rinnovamenti e reinvenzioni che storicamente hanno interessato l'edificato storico[1], permette di scoprire come la città con le sue pietre e i suoi mattoni, i suoi tetti e le aperture, si è trasformata nel breve periodo, offrendo spunti per una pianificazione di interventi, seppure alternativa, a come invece si è operato.

L'Aquila diviene quindi un'occasione di studio, occasione che può risultare effettiva – e non rischiare di comparire cinica e distaccata – se osservata dalla prospettiva consequenziale e mai lineare del trinomio lettura-disegno-progetto. È infatti essenziale in casi come questo – dove la rapidità delle trasformazioni post-sismiche ha coesistito con la permanenza di alcune tracce che, se osservate da vicino, possono rivelare molto della conoscenza costruttiva locale – procurarsi il tempo e l'opportunità di 'toccare con mano' la città, di vederla attraverso tutti gli occhi possibili che un progettista o uno studioso di architettura hanno a disposizione (la vista, appunto, ma anche la penna, il *mouse*, la tastiera, la macchina fotografica, ecc.). In questo senso è opportuno considerare che talvolta *l'apprendimento è una questione di comprensione in pratica anziché di acquisizione di cultura*[2] e che quindi la dimensione esperienziale diviene fondativa per conoscere. Ma conoscere questo tipo di fenomeni materiali difficilmente è un'attività fine a sé stessa: esiste sempre un obiettivo nella mente di chi osserva che può mirare tanto a verificare una tesi quanto a demolire o restaurare un determinato fabbricato. È questa forma velleitaria della conoscenza che lega a doppio filo la lettura (o "analisi") con il progetto, e il cotone di questo filo è, appunto, il disegno. La promiscuità di azioni che si intrecciano nella prassi investigativa del costruito è dimostrata dal fatto che *disegnare per progettare si manifesta al contempo come disegnare durante il progettare e progettare durante il disegnare*[3] ed è quindi un circolo senza fine entro cui immergersi significa sperimentare in continuazione.

Tale apparente complessità metodologica[4] è la via con la quale questo breve resoconto propone una lettura-progetto per L'Aquila. La città estesa nel suo territorio ai piedi del Gran Sasso palesa una serie di complessità e contraddizioni, quasi a richiamare assunti miliari sui valori dell'architettura come quello di Robert Venturi, per il quale: *a valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once*[5].

È infatti nello studio di questa combinazione simultanea di fenomeni (effetti a loro volta di eventi) che si sostanzia la faccia meno studiata del costruito. Se nel centro storico esistono forme insediative dense, nelle periferie le relazioni tra le case sembrano scomparire, in un vortice disaggregante, come spesso accade. Se nel centro antico di L'Aquila gli edifici invecchiano, come tutto d'altronde, nello stesso luogo alcuni restauri portano a vite nuove fiammanti le architetture, immortalando artificialmente una condizione presente o passata. Se le fabbriche e le vaste distese di abitazioni costruiscono ininterrotti prolungamenti urbani, poco distante la natura prospera sui pendii, ai piedi di vette a quasi 3.000 metri sopra il livello del mare. In questo contesto, così complesso, vasto e – proprio per questo – suscettibile di molteplici livelli di interpretazione, si è operata, come si diceva, un'analisi-progetto attraverso la rappresentazione.

Dall'osservazione della grande scala attraverso mappe tematiche lo studio ha proceduto indagando la scala architettonica (e micro-urbana) del tessuto residenziale fuori e dentro le mura. Da questo sono emersi sei differenti modelli architettonici (utili a discretizzare lo stato di fatto) che si fondano sui principi tipologici dell'architettura ma



L'androne d'ingresso a un aggregato aquilano nell'ipotesi di micro-intervento di riassemblaggio. Fotografia a modellino realizzato con differenti materiali. Elaborazione di C. Tosco, 2017.

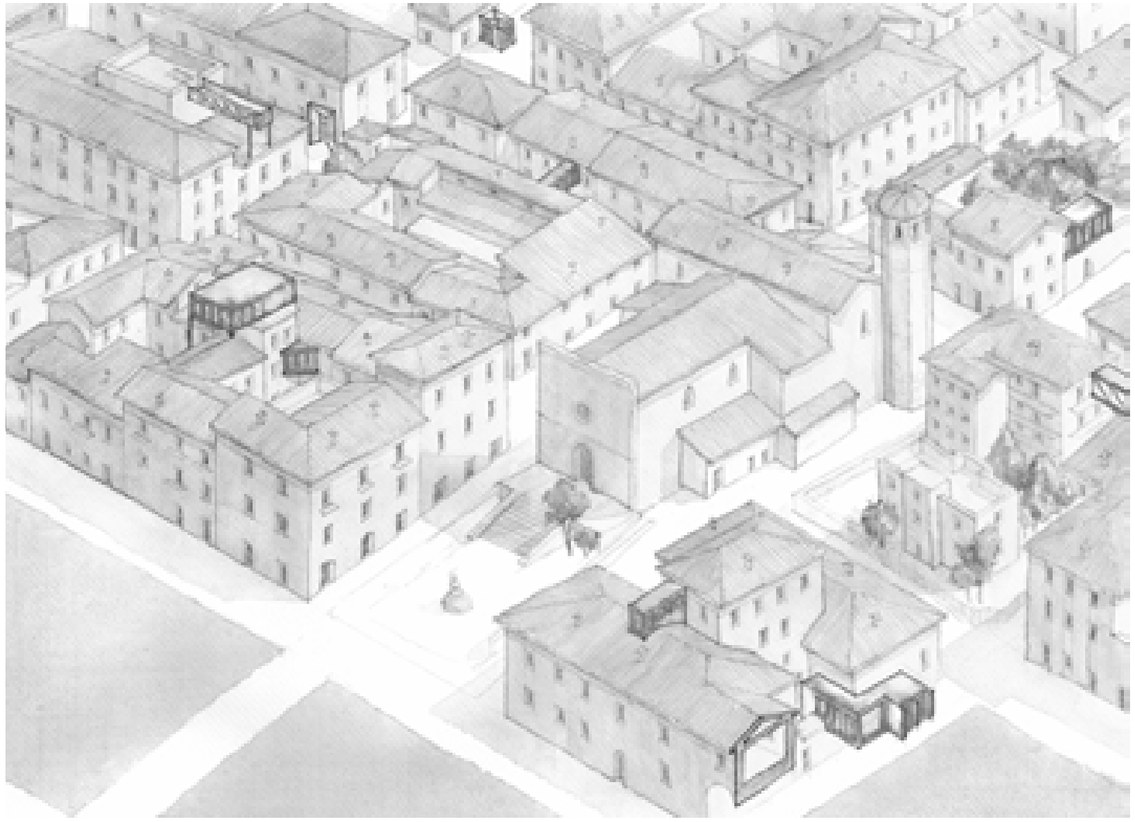


La corte di un aggregato aquilano nell'ipotesi di micro-intervento di riassemblaggio. Fotografia a modellino realizzato con differenti materiali. Elaborazione di C. Tosco, 2017.



L'Aquila. Centro storico. Porzione urbana densa nell'ipotesi di micro-intervento di riassemblaggio. Acquerello su carta. Elaborazione di C. Tosco, 2017.

li ibridano e li dettagliano con le forme d'uso dello spazio, in analogia con le strutture analitiche adottate negli studi storici di Giuseppe Strappa[6].
Questa categorizzazione produce uno sguardo ordinato dei dati raccolti. Essa è frutto di un'esperienza diretta del costruito che ha previsto l'avvicinarsi, l'entrare e l'interagire con gli edifici e con i loro – eventuali – abitanti. In questo modo è stato possibile procedere per passaggi e gradi di conoscenza, dove gli esiti della lettura hanno avuto il tempo per 'decantare', maturare ed essere infine selezionati. Nella fattispecie, il disegno e la rappresentazione dei dati (e quindi la loro semplificazione nell'atto stesso di tentare di comunicarli con linee, cartoncini e campiture di colore) ha individuato negli snodi di collegamento dello spazio residenziale un potenziale elemento strategico per ri-pianificare la costruzione aquilana attraverso un immaginario inedito.
Le immagini delle pagine precedenti mostrano uno scorcio dell'esito concepito di questo 'protocollo di ri-assemblaggio', frutto dello sforzo e del connubio lettura-disegno-progetto, ipotizzando che lo spazio tra le cose e quello tra le case possano divenire il perno per ricollegare l'intimità abitativa e la mutua *privacy* tra loro, in un processo di ri-identificazione dei rapporti tra gli abitanti che tenta di riqualificare quella frangia di spazio non ancora pubblico ma non sufficientemente domestico da essere realmente privato. Ed ecco che androni dei condomini, passaggi tra diverse cellule edilizie, scale, corridoi e perfino tetti sono divenuti territorio fertile per insediare una visione progettuale, frutto diretto – e probabilmente contemporaneamente causa e conseguenza – dello studio sul costruito esistente, uno studio che, prima che con gli occhi e con la scrittura, è stato fatto con le mani e la matita.
Come mostrano gli acquerelli, se applicato a porzioni maggiori di tessuto urbano, tale scenario non perturba la lettura del costruito, arricchendolo di frammenti che legano e intensificano l'interazione tra le parti degli ambiti urbani, in una visione sistemica di un processo di ricostruzione che ha visto altre modalità e altri esiti.



L'Aquila. Centro storico. Porzione urbana con Chiesa e sagrato nell'ipotesi di micro-intervento di riassemblaggio. Acquerello su carta. Elaborazione di C. Tosco, 2017.

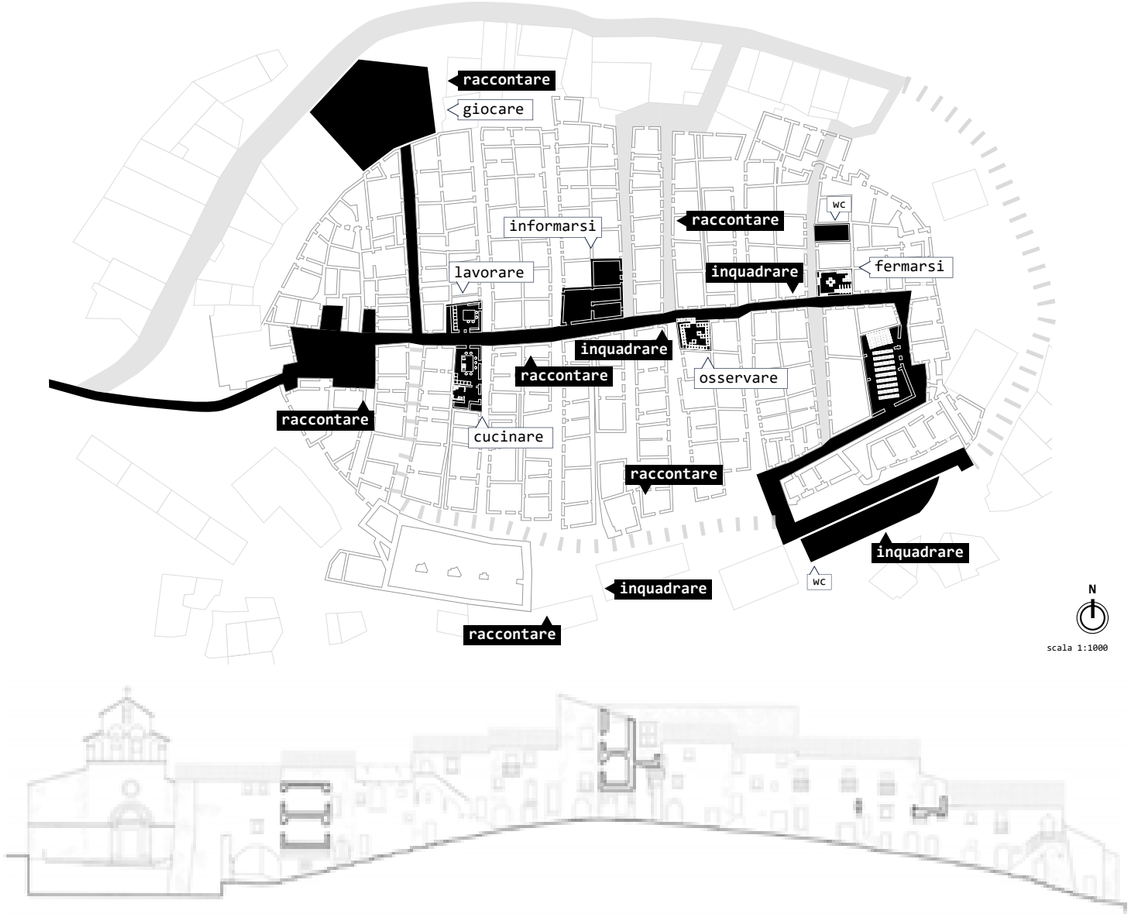
[1] Storia edificatoria fatta di grandi stravolgimenti e perturbazioni, pianificate e non, come riportato, ad esempio, da M. Centofanti, S. Brusaporci, *Il disegno della città e le sue trasformazioni*, in "Città e storia", n. VI, pp. 151-187, 2011.
[2] T. Ingold, *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, p. 35.
[3] T. Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 102.
[4] La complessità è apparente in quanto conoscere e utilizzare gli strumenti del disegno permette al processo biunivoco della lettura-progetto di divenire un automatismo, un 'sottofondo' quasi inconsapevole che guida le azioni di chi lo mette in pratica.
[5] R. Venturi, *Complexity and contradictions in architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1992, p. 16.
[6] G. Strappa, *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*, Dedalo, Bari 1995, pp. 90-91.

Riscrivere l'interno.
Indagine sulle nuove spazialità di Castelvecchio Calvisio

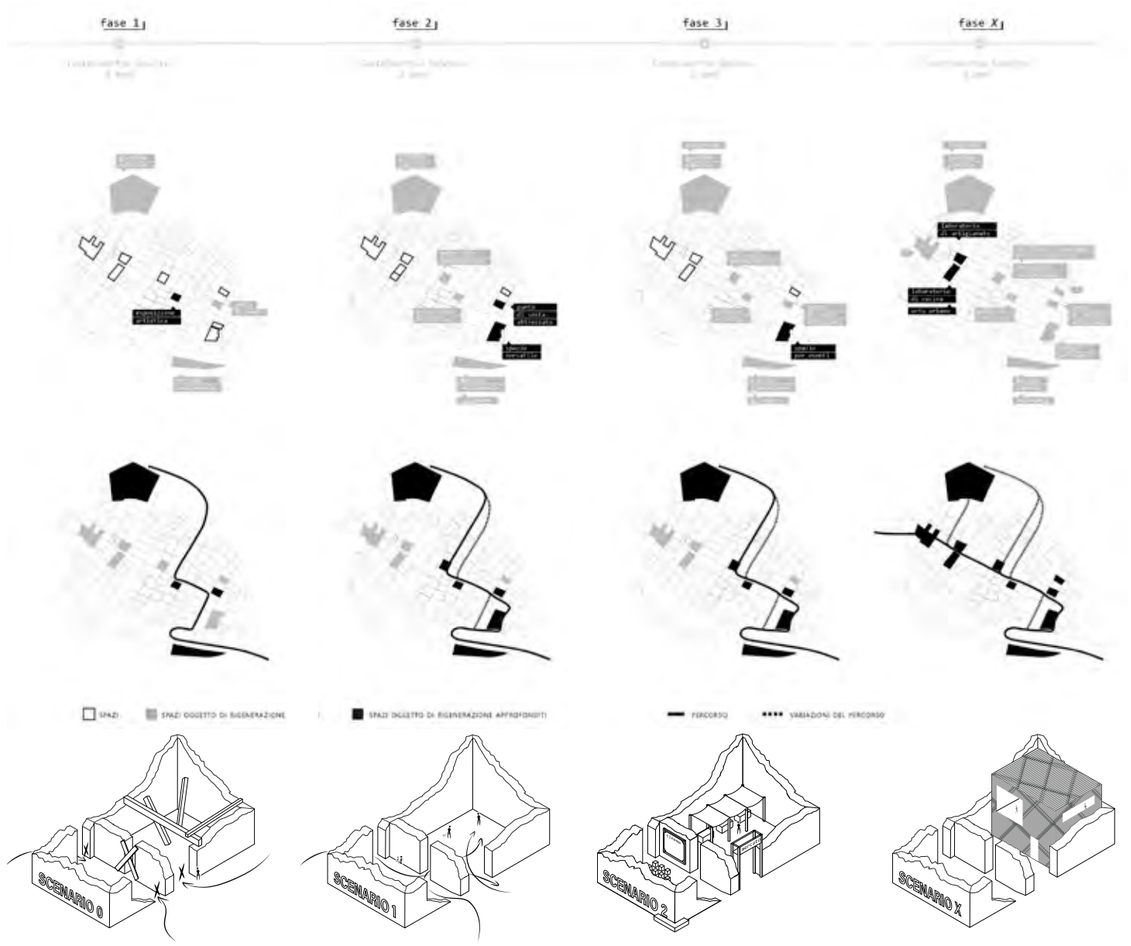
La questione delle Aree Interne e dei luoghi marginali è divenuta nell'ultimo decennio una questione che interessa un numero di territori in continua crescita. Comprendere l'importanza di questa tematica diviene fondamentale non solo per la sopravvivenza dei territori stessi, ma anche per il futuro delle grandi aree metropolitane che da essi inevitabilmente dipendono, se non a livello economico, sicuramente dal punto di vista produttivo, sociale e naturale.
La delicata questione delle Aree Interne coinvolge territori del Paese che sono fra loro profondamente diversificati, e, dal punto di vista sociale, urbano ed economico, si traduce in una serie di fenomeni di disagio diversi per ciascun territorio.
Quando poi le criticità dovute alla condizione intrinseca delle Aree Interne incontrano luoghi che sono stati sconvolti da catastrofi naturali, come nel caso del territorio aquilano in seguito al sisma del 2009, è chiaro che servirebbe un'attenzione maggiore nel tentativo di mettere in atto dei piani di riattivazione dei territori che tengano in considerazione le specifiche problematiche che affliggono i luoghi.
È stato così scelto uno specifico caso della provincia dell'Aquila, il borgo di Castelvecchio Calvisio[1], per il quale si propone una strategia di riattivazione che, partendo dallo studio dei lotti dismessi o in stato di rudere del centro storico, ne suggerisca una trasformazione temporale per uso collettivo, condizione resa possibile dal progetto di strutture di arredo urbano flessibili nella configurazione e negli usi. La questione della temporalità degli interventi rappresenta un tipo di approccio diverso da quello usuale, perché permette di tenere in considerazione i possibili cambiamenti dell'uso degli spazi che potrebbero diventare necessari in un futuro, quando le necessità degli abitanti saranno più consapevoli e strutturate.
Nell'ottica delle Aree Interne, proprio per la condizione critica in cui le stesse versano, è fondamentale considerare un qualsiasi progetto di riattivazione come un processo graduale nel tempo, per evitare di inserire in un contesto con dinamiche urbane e sociali già fortemente consolidate, un elemento estraneo al quale la popolazione potrebbe faticare ad abituarsi. Per questo motivo il progetto deve essere considerato come un processo temporale, elaborato per fasi e realizzato in un arco temporale tale da permetterne l'innesto nel contesto urbano ma soprattutto nel contesto sociale.
Per Castelvecchio sono state quindi immaginate delle fasi temporali, degli scenari di densificazione della presenza umana che, dalla condizione attuale degli spazi pubblici, conducano a un loro nuovo utilizzo e al loro reinserimento nel tessuto urbano. Se in una fase iniziale gli spazi appaiono come impraticabili a causa della presenza di macerie, detriti e vegetazione incolta, sicuramente una prima fase vedrà il loro svuotamento per renderli spazi fruibili e attraversabili dagli utenti. Si immagina che la restituzione di questi luoghi alla città possa rendere spontanea la necessità di occuparli, e che quindi in un secondo scenario gli spazi possano essere colonizzati da una serie di strutture temporanee e flessibili, che si adattino alle aree e ai diversi usi che potrebbero essere richiesti. La flessibilità in questo caso diventa un elemento fondamentale per accompagnare l'utilizzo temporaneo degli spazi verso un uso più stabile, permanente, che si ipotizza possa divenire necessario in un futuro quando le richieste degli utenti saranno maggiormente consolidate. In questo scenario finale si passerà quindi dal temporaneo al permanente, immaginando un vero e proprio progetto architettonico più definito nella forma e nella funzione.
Per Castelvecchio Calvisio sono state quindi ipotizzate quattro fasi temporali che vedono l'inserimento, il consolidamento e il cambiamento di funzioni e di percorsi all'interno del centro storico, e dopo aver definito un *masterplan* funzionale strategico che assegna a ciascuno spazio una destinazione d'uso in ciascuna fase temporale, sono state approfondite alcune aree precise, che sono state scelte come rappresentative di ogni fase.
Il progetto come metabolismo urbano dei vuoti si concretizza immaginando scenari di occupazione funzionale che siano misurati sul delicato contesto urbano e sociale, nell'ottica che solamente attraverso interventi pensati e realizzati su misura per i singoli territori si possa giungere a una valorizzazione e a un cambiamento effettivo.
Lo scenario di trasformazione dei vuoti di Castelvecchio Calvisio proposto in questa tesi vuole porsi come suggerimento, come suggestione e come immagine di un possibile cambiamento dell'uso degli spazi. La stessa flessibilità sulla quale l'idea progettuale ha il suo fondamento lascia intendere che ciò che viene proposto rappresenta solo una delle innumerevoli configurazioni possibili, non solo dello spazio



Vista di Castelvecchio Calvisio dalle alture circostanti (ph. F. Marafelli, 2021).

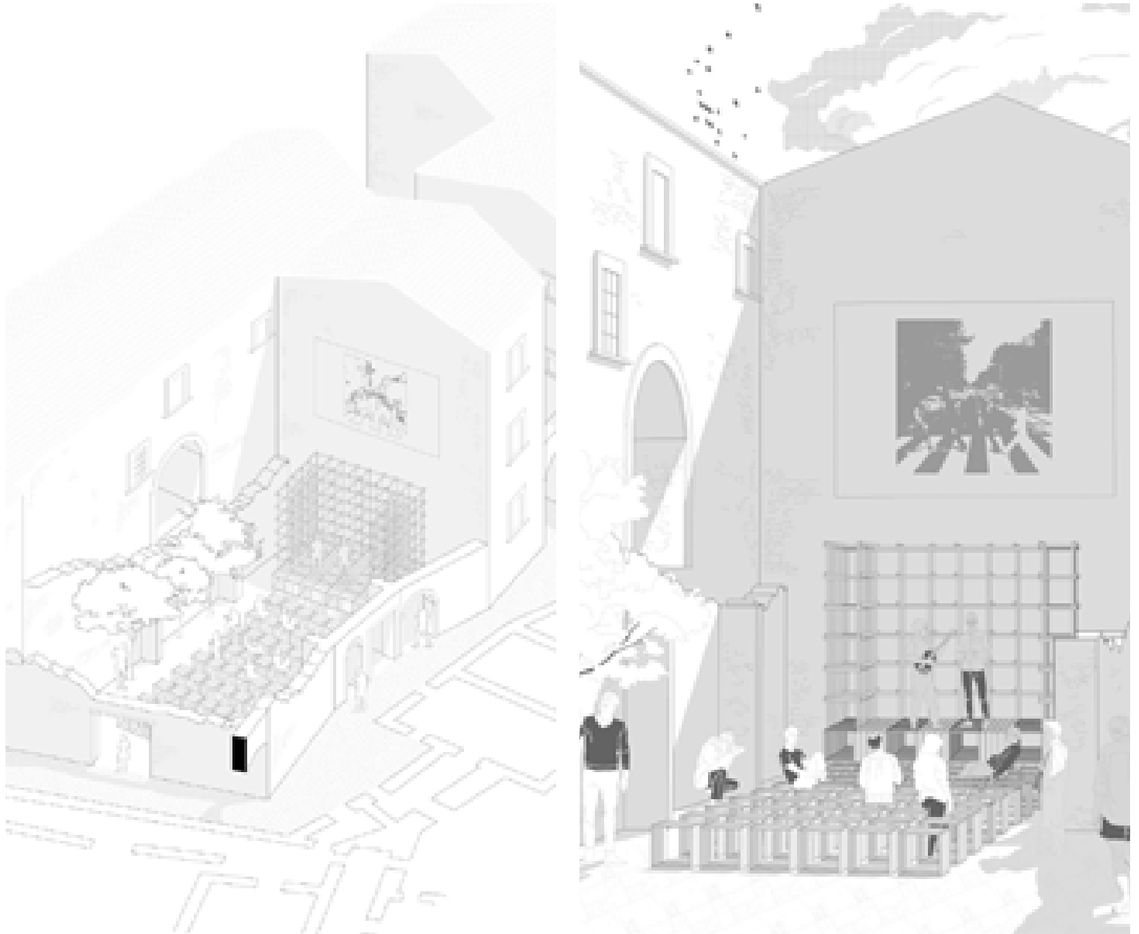


Individuazione delle aree oggetto di riattivazione attraverso possibili funzioni suggerite ai fruitori. Elaborazione F. Marafelli, 2021.



Le fasi temporali immaginate per la riattivazione di Castelvecchio Calvisio. Elaborazione F. Marafelli, 2021.

ma anche degli usi.
Infatti, proprio il fatto di lasciare alcuni spazi indefiniti nel disegno del suolo e nella destinazione d'uso è determinato dalla consapevolezza che essi sono elementi mutevoli e che, in un'ottica futura, saranno gli stessi spazi a prendere forma in base alle necessità che con il tempo emergeranno e in base ai desideri di futuri abitanti.
Tuttavia, ciò che rimane costante è la necessità di un tipo di intervento che sia misurato sulle possibilità del luogo, sul contesto economico, urbano e, soprattutto, sociale.
Dallo studio della questione delle Aree Interne e dall'analisi di alcuni casi studio è subito evidente un elemento comune: la consapevolezza che ciascun territorio funziona secondo logiche particolari, e che non esiste un'unica soluzione, un modello di sviluppo e di rigenerazione che può essere applicato come un algoritmo su qualsiasi contesto. Ogni realtà ha bisogno di trovare la sua specifica direzione verso un cambiamento effettivo, direzione che, se da un lato può e deve prendere spunto da uno sguardo sui 'luoghi che ce l'hanno fatta', dall'altro deve lavorare sulle proprie potenzialità per far sì che esse diventino vere opportunità.



Vista assonometrica e prospettica dello spazio per eventi. Elaborazione F. Marafelli, 2021.

[1] La tesi *Riscrivere l'interno. Indagine sulle nuove spazialità di Castelvecchio Calvisio* (2021) nasce dall'esperienza svolta all'interno del workshop svolto dal 28.9 al 2.10.2020 a Castelvecchio Calvisio e organizzato dall'Associazione Viviamolaq (L'Aquila) e gli studi di architettura LAP (L'Aquila) e EAHR (Danimarca). Per la consultazione della bibliografia di riferimento si rimanda al testo: Cfr. https://webthesis.biblio.polito.it/17133/

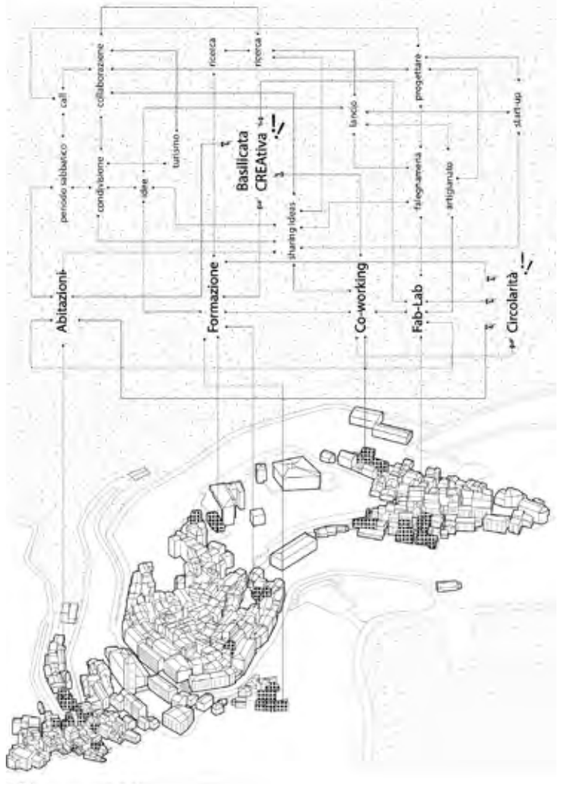
Patrimonio (in)aspettato. Ricerche sul territorio che cambia. La circolarità applicata a un progetto di recupero architettonico per le Aree Interne

Il progetto urbano che ha interessato questo studio[1] è rivolto alla comunità di Viggianello in Basilicata e ha visto, come obiettivo principale, lo studio delle Aree Interne e la marginalità che caratterizza questi territori, focalizzandosi in particolar modo sul fenomeno dell'*amenity migration*, ovvero sulla capacità di accogliere nuovi abitanti determinata dalla qualità di vita che queste aree possono proporre in alternativa alla città. La tendenza che per anni ha caratterizzato questi luoghi e che li ha portati a situazioni di abbandono e di spopolamento si sta finalmente invertendo offrendo chiari segnali di opportunità per il ripopolamento, il recupero e la valorizzazione del patrimonio architettonico e culturale di cui sono detentori. In particolare, durante la pandemia dovuta alla diffusione del virus Covid-19, questa propensione è nettamente aumentata, portando una parte della popolazione che solitamente vive nelle grandi città a spostarsi verso i piccoli centri, a patto di trovare condizioni favorevoli per lo *smart working*.

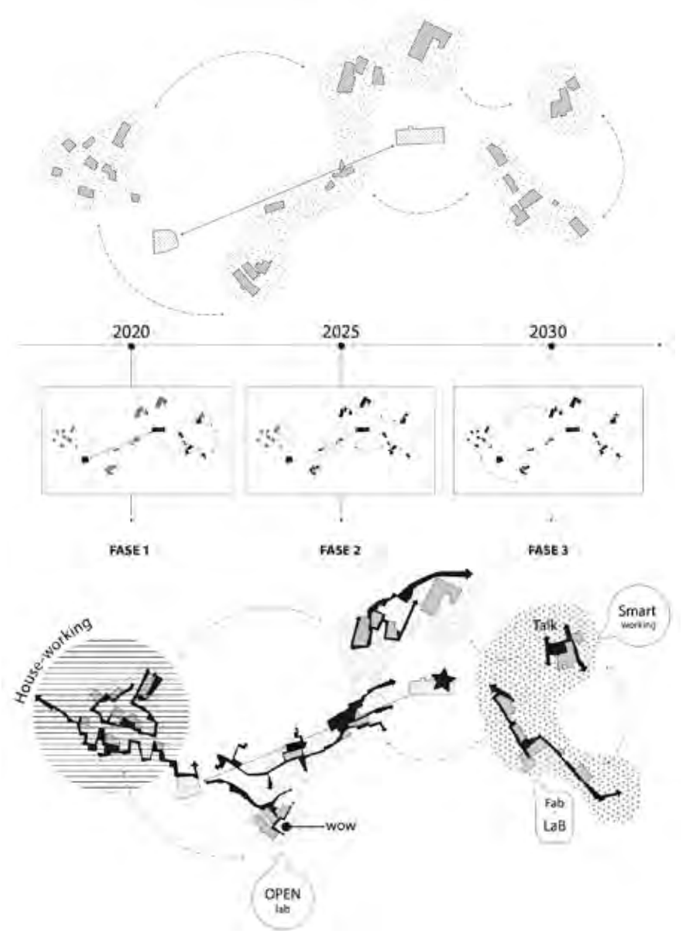
La ricerca è iniziata con una fase di osservazione della condizione generale delle aree interne: il primo confronto con il tema è avvenuto con la proposta di M. Cucinella per il Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 2018 dal titolo *Arcipelago Italia*[2], il cui intento era quello di deviare l'attenzione dalle grandi metropoli e di condurla verso i territori fisicamente e temporalmente lontani, che nonostante si trovino lontani dalle città e dai servizi ad esse collegate, sono i luoghi in cui tradizioni e cultura si trovano ancora in modo autentico.

Il primo vero e proprio passaggio della ricerca è stato la costruzione della comprensione delle Aree Interne attraverso due tipi di analisi. L'indagine generale è iniziata con lo studio approfondito della tematica con l'analisi critica della "Strategia Nazionale delle Aree Interne", sviluppata dal Dipartimento di Sviluppo e Coesione Interna, facente parte del Ministero dell'Economia e delle Finanze, la quale classifica la marginalità di tutto il territorio italiano sulla base dei tempi di percorrenza per raggiungere i principali centri di servizio, ovvero le grandi città. Inoltre, il documento descrive e classifica tutti i punti di debolezza delle Aree Interne (quelli legati quindi alla lontananza dei servizi ospedalieri, o alla lunga percorrenza per raggiungere le scuole, o ancora il rischio idrogeologico legato all'abbandono dei territori) contrapponendoli ai punti di forza, rappresentati dalla qualità della vita, delle risorse naturali, delle tradizioni culturali che li distinguono singolarmente. L'indagine è stata poi approfondita attraverso il confronto di casi studio individuati a livello europeo, classificandoli secondo le tematiche di: mobilità, lavoro, istruzione, turismo e sanità. L'assegnazione di valutazioni e la rielaborazione attraverso un'analisi *benchmark* ha fatto emergere quattro progetti, identificati come *best practices*. Le loro caratteristiche comuni hanno costituito la base per la definizione di un glossario tematico, necessario per la redazione di una strategia di progetto, che ha accompagnato l'intervento attuato per il borgo storico di Viggianello.

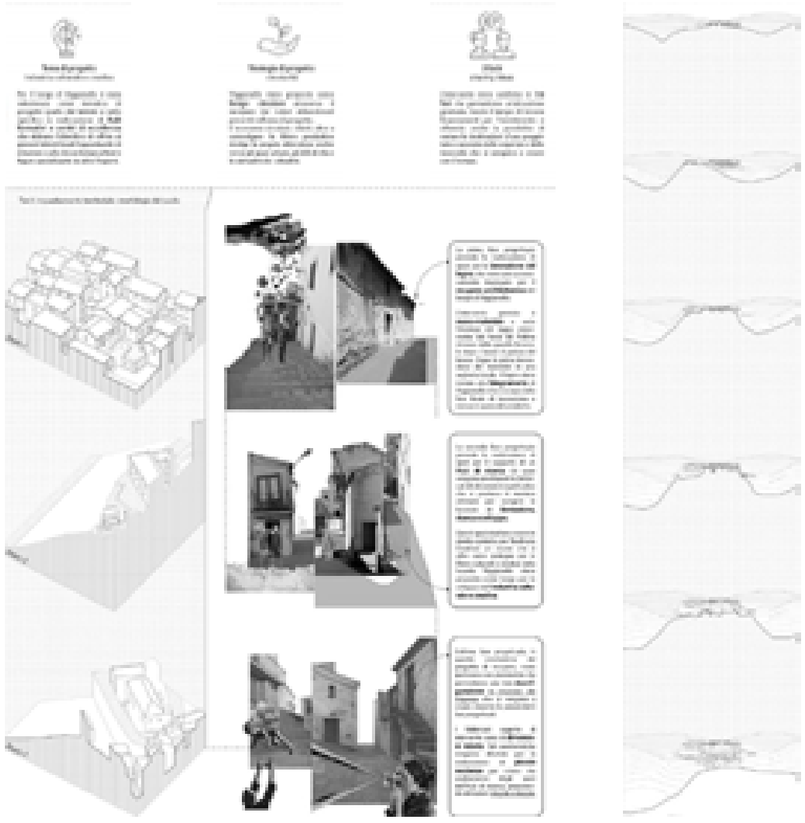
L'obiettivo dell'indagine progettuale è quello di una comprensione dell'area che sarebbe successivamente diventata oggetto di progettazione: il borgo storico di Viggianello, situato nel Sud della Basilicata all'interno del Parco Nazionale del Pollino. Per garantire una visione completa del territorio, l'indagine è stata strutturata su tre ambiti approfondimento differenti: area interna Mercure, Alto Sinni e Val Sarmento, Comune di Viggianello e borgo storico di Viggianello. Tali analisi sono risultate necessarie per la conoscenza dei luoghi, della demografia, della morfologia del territorio, delle connotazioni architettoniche degli edifici, dei servizi raggiungibili dalla popolazione, delle tradizioni locali e, infine, delle processualità che gravitano attorno all'area di intervento. Non meno importante è stato il sopralluogo che ha consentito, con le testimonianze dirette della popolazione locale, di approfondi-



Distribuzione delle nuove funzioni all'interno del borgo di Viggianello. Elaborazione F. Meineri, V. Valepiano, 2019.



Individuazione aree d'intervento e fasi di trasformazione. *Concept* del progetto. Elaborazione F. Meineri, V. Valepiano, 2019.



Temi e strategie per il progetto con individuazione degli ambiti d'intervento. Elaborazione F. Meineri, V. Valepiano, 2019.

re e dare sostanza ai dati raccolti in precedenza. I dati Istat restituiscono un'immagine di un territorio che non è in grado di offrire opportunità di lavoro adeguate ai giovani che hanno deciso di specializzarsi, obbligandoli a trasferirsi: il tema del lavoro diventa quindi il motore centrale per il rilancio del territorio lucano. Selezionandolo, per questo motivo, il lavoro come tematica di progetto, si è proposta l'allestimento di *hub* formativi e centri di eccellenza, all'interno dei numerosi edifici in disuso, che abbiano l'obiettivo di offrire ai giovani talenti locali l'opportunità di rimanere sul territorio. Ma non solo. La possibilità di fare rete con istituzioni locali e internazionali attirerebbe figure professionali esterne che avrebbero la possibilità di frequentare l'*hub* ed entrare in contatto con un territorio ricco di patrimonio culturale.

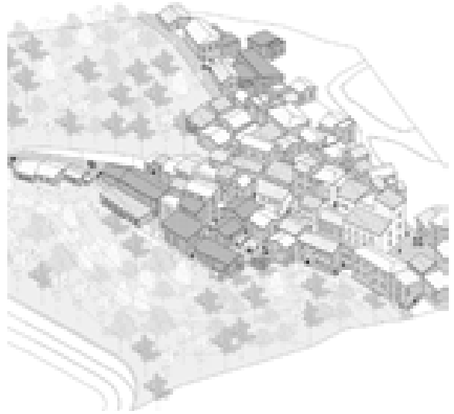
La rappresentazione del borgo storico di Viggianello, possibile solo grazie a numerosi e ripetuti sopralluoghi e rilievi, ha permesso di comprendere nel dettaglio le diverse fasi insediative dell'intero agglomerato urbano, di conoscere la pluralità di tessuti murari e di tecniche costruttive, nonché le caratteristiche architettoniche di distribuzione spaziale che contraddistinguono gli edifici del borgo. Non meno importante è stato lo studio delle funzioni dei fabbricati e la loro varia configurazione.

Il risultato è stata l'identificazione di tre differenti nuclei abitativi che sono stati oggetto di tre approfondimenti progettuali. La ripartizione in sezioni del tessuto urbano di Viggianello è stata dettata dalle caratteristiche intrinseche dei fabbricati, inoltre, vista la complessità del progetto, è sorta la necessità suddividere le aree di intervento studiando una *timeline* con diverse fasi progettuali che consentissero all'*hub* di crescere con i giusti tempi e i giusti investimenti monetari.

Il progetto di tesi definito *(H)UBi* (/ù·bi/ dal latino 'dove') identifica una proposta di recupero architettonico e funzionale del borgo storico di Viggianello, identificandolo come polo culturale e *hub* di formazione. Il progetto proposto si è inserito coerentemente con le analisi dell'offerta formativa presenti sul territorio e con le linee di sviluppo già in atto da parte dei principali attori coinvolti nell'area.

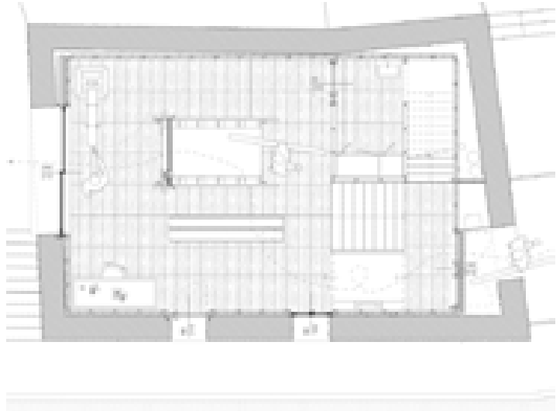
Nella progettazione architettonica e tecnologica dei singoli edifici, un ruolo importante è stato lasciato alla sostenibilità e alla circolarità dei materiali utilizzati per la loro rifunzionalizzazione.

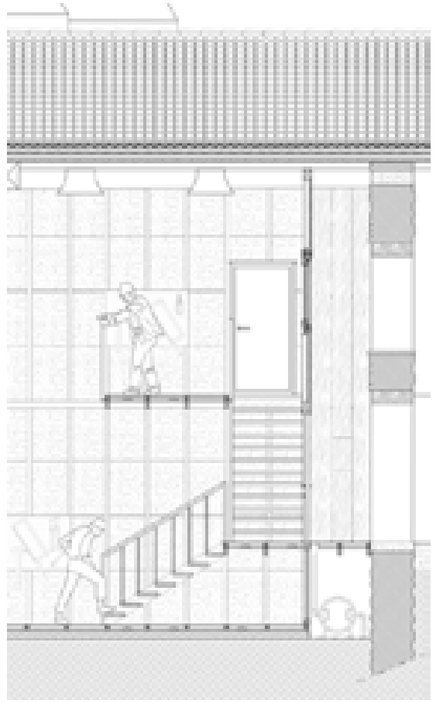
La metodologia di ricerca preliminare al progetto basata su di una netta successione e implementazione delle fasi di osservazione, comprensione, rappresentazione e successivo progetto ha offerto l'opportunità di studiare le diverse sfaccettature che un territorio può offrire, senza tralasciare gli aspetti architettonici. In particolare, tenendo legate la scala architettonica con la scala territoriale, è possibile creare una rete di contatti e relazioni tra gli attori che fanno parte della stessa Area Interna, o della stessa Regione, o dello stesso ambito di ricerca; in questo modo il borgo di Viggianello diventerebbe il propulsore di uno sviluppo endogeno che favorisce la creazione di posti di lavoro e la coesione della comunità, accorciando la distanza dalle opportunità e dai servizi forniti dalle aree metropolitane.





Masterplan Ambito 1 e progetto di recupero del Vecchio frantoio. Elaborazione F. Meineri, V. Valepiano, 2019.





[1] La tesi Patrimonio (in)aspettato. Ricerche sul territorio che cambia (2019) (relatori S. Gron, C. Coscia, M. Parravicini, N. Suraci) è consultabile: https://webthesis.biblio.polito.it/13282/

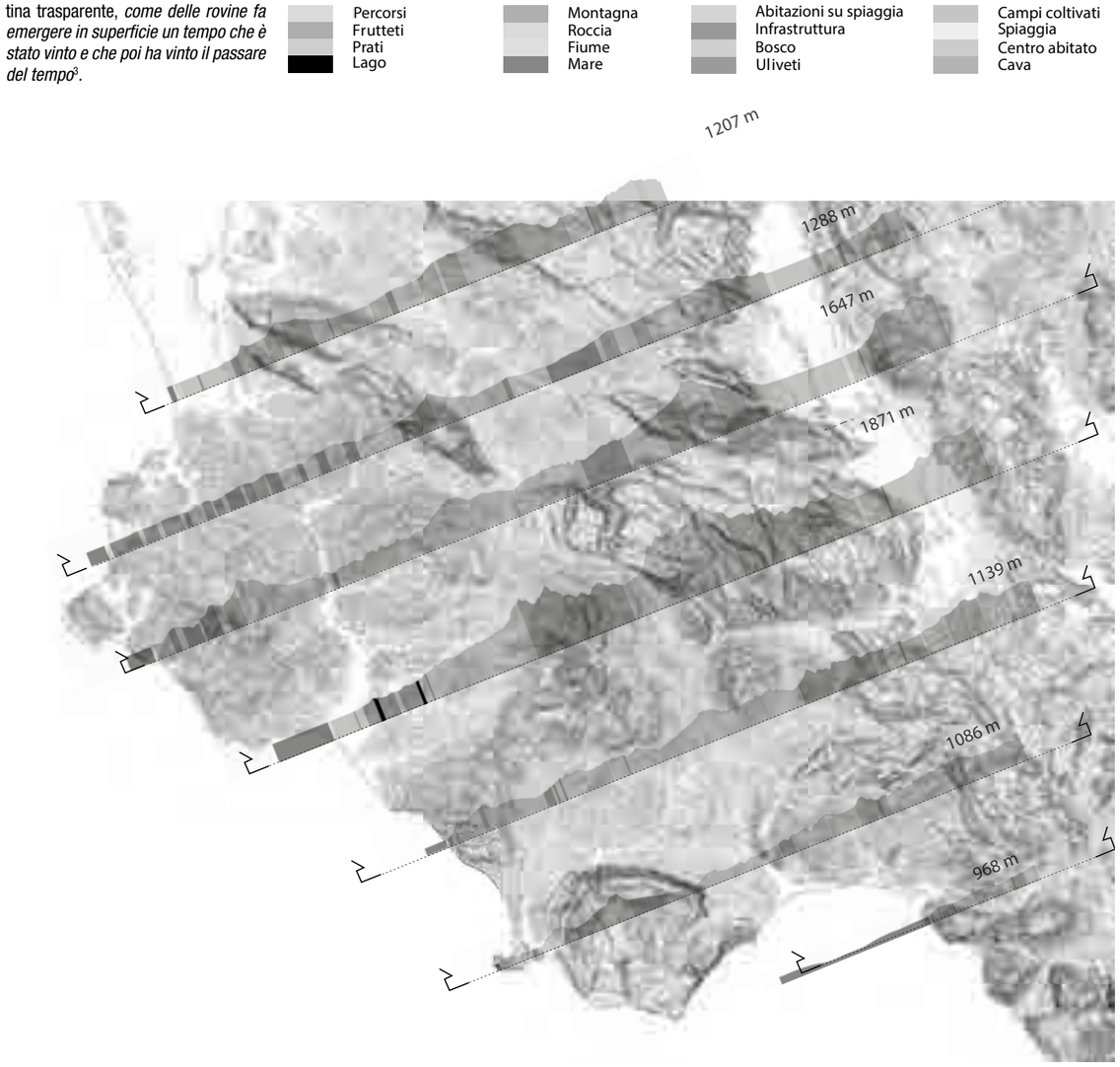
[2] Se ne può trovare un'ottima sintesi consultando il volume M. Cucinella, *Arcipelago italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese. Padiglione Italia alla Biennale Architettura 2018*, Quodlibet, Macerata 2018 o il sito mcarchitects.it/arcipelago-italia.

Luigi Borghetti

Luoghi, margine e identità.
Il Cilento, il Vallo di Diano e Caggiano

Il territorio è uno spazio geografico e allo stesso tempo collezione spaziale di qualità, oggetti e soggetti[1]. È il risultato dell'appropriazione da parte di gruppi, che attraverso interazioni hanno definito il loro territorio e le limitazioni interne, le delimitazioni, gli spostamenti.
Il concetto di territorio conserva in sé una duplice dimensione traducibile nella condizione di una sfera. Questa se osservata esternamente, da fuori, non è altro che una circonferenza piatta. Uno spazio finito, indefinito nel suo interno, senza vertici né estremi. Il territorio, se assunto in questo senso, diventa lo spazio che si trova intorno la città, che noi presumiamo estendersi indefinitamente. Vedendo quindi il territorio dal limite, dalla circonferenza, è un vuoto infinito, un confine tra una città e l'altra. Nei fatti però il territorio è solcato da infiniti segni e raccordi con l'urbano, è un artefatto, un principio di organizzazioni con origini e soggetti sociali. È una collezione di luoghi particolari, posizioni. È una risorsa dove beni, servizi e valori sono prodotti. Il territorio è un palinsesto[2], non solo perché stratificato ma perché testimone muto, è un luogo reso antropico dall'interazione dei complessi sistemi naturali e urbani, è l'espressione di confini, potere e relazioni, è la prova del nostro passaggio. Conoscere il territorio vuol dire quindi conoscere la storia e l'identità locale. Perché le linee tracciate dai contadini nei campi, i solchi del tempo, se osservati oltre la loro funzione primaria, di demarcazione delle proprietà agricole, si fanno testimoni di una questione territoriale legata a una relazionalità difficilmente databile tra uomo e natura. Non più rette tracciate a tavolino, ma documenti di faide, guerre, conquiste, accordi.
Una visione a scala vasta permette di andare oltre una lettura di un'area confinata, disegnata a tavolino, ma di osservare attraverso un'analisi stratificata il territorio come un elemento unico, un sistema di micro-sviluppo, che ha avuto conseguenze radicali sul complessivo.

Il territorio dell'estremo Vallo di Diano è dominato nella parte più alta dal massiccio dei Monti Alburni, dalla cui sommità – circa 1742 metri – è visibile quasi per intero. Da quella cima, luogo privilegiato per osservare il territorio stesso, punto più alto del teatro del paesaggio, si possono scorgere e comprendere, anche attraverso i piccoli accadimenti quotidiani, quali sono le forze che agiscono sul territorio, quali le spinte e le centralità che le provocano, oltre che riconoscere le morfologie abitative e gli usi del territorio stesso, quindi l'intera storia di cui esso si è fatto palcoscenico e scenario nello stesso momento.
Dalla vetta è possibile scorgere l'interazione e la promiscuità di differenti strati e sistemi, potendo riconoscerne in essi i moti generatori.
L'assetto ambientale è caratterizzato da una fitta rete idrografica, raccordo fondamentale tra i diversi ambiti di paesaggio che ha caratterizzato l'evoluzione e la sedimentazione di numerosi centri urbani e insediamenti preistorici. I fenomeni erosivi e carsici, gli inghiottitoi e le risorgenze, le grotte e le sorgenti caratterizzato questo paesaggio, costituito da vallate profonde. La geografia è scandita in maniera chiara da un'ampia regione montuosa centrale e due ali pianeggianti. Gli aspri rilievi del massiccio degli Alburni e del Cervati dividono il territorio in tre parti, o stanze, differenti. Dalle alture i corsi d'acque si riversano verso la costa lasciando nel tempo rughe indelebili. Il ribaltamento avviene in maniera netta sia nell'assetto morfologico che idrico. Il Vallo di Diano in ultimo si configura come il riassunto, la sintesi dell'intero paesaggio. Una piana a circa 600 metri sul livello del mare divisa dal passaggio del fiume Tanagro.
La differente struttura ambientale porta a un'ulteriore distinzione, questa volta sul piano abitativo. Gli agglomerati urbani della costa si sono sviluppati come una lunga città lineare, un sistema striato che ha agito come una calamita, attirando verso di sé le polveri minori presenti attorno. La fitta rete idrica della costa si specchia nel grande tessuto stradale secondario, unico canale di collegamento tra i vari Comuni prima della costruzione della superstrada quindi dell'autostrada. A una fitta maglia di collegamenti costieri, utilizzati storicamente per organizzare gli spostamenti, la transumanza, si contrappongono grandi vuoti dell'area interna. Una geografia inedita in cui, come in uno spartito, gli acuti della costa lasciano spazio a silenzi, a grandi spazi vuoti. La bassissima densità insediativa e la grande estensione delle superfici montane dona all'intera area un carattere di vuotezza. Ed è proprio questo l'elemento che maggiormente la caratterizza e la rende uno dei territori più interessanti e suggestivi della penisola.
Non accontentandosi di osservare il territorio solo dall'alto, ma affinando lo sguardo e l'udito, è possibile scoprire un territorio colmo di racconti, di storie e di presenze costanti, di segni. Questi sopravvivono ancora oggi, in forme nascoste ma superstiti tra le rughe del territorio tramandando un passato lontano che mostra e anima il paesaggio silenzioso.
Il complesso palinsesto storico è reso visibile dalla presenza di numerosi percorsi che collegavano i piccoli paesi prima dell'avvento napoleonico. Come rughe nella terra, rappresentano il passato e il passare inesorabile del tempo, facendosi anche suo testimone. Dalla costa fino alle alture dei primi Appennini, i sentieri venivano percorsi dai pastori durante la transumanza delle mandrie di bovini. Le bonifiche del periodo fascista delle zone costiere hanno lentamente portato all'abbandono di questa pratica, spingendo i pastori verso le pianure rese coltivabili. Il lento degradare dei tessuti rurali e storici, data la mancanza di un presidio stabile, ha portato irrimediabilmente all'oblio anche le loro infrastrutture di collegamento.
Il territorio, se così letto, non è più un suolo inanimato ma un ambiente intelligente ricolmo di significati e simboli, che conserva una duplice e impossibile temporalità. Detiene il passato e il presente, intrecciandosi per dare vita a forme complesse. Diventa testimone di una società scomparsa e di una in mutamento correndo su due fasce, sulla lunga durata e sull'istante. Permette di entrare in relazione con il tempo, raccontano un tempo lontano, pur essendo nel presente. Davanti a noi non si presenta come era, ma come oggetto complesso giunto a noi attraverso continue modificazioni imposte, ricoperto da una solida patina trasparente, *come delle rovine fa emergere in superficie un tempo che è stato vinto e che poi ha vinto il passare del tempo*[3].



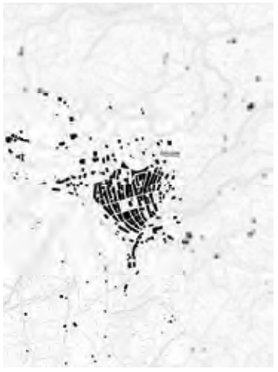
Il territorio letto attraverso sezioni topografiche. Elaborazione L. Borghetti, 2020.



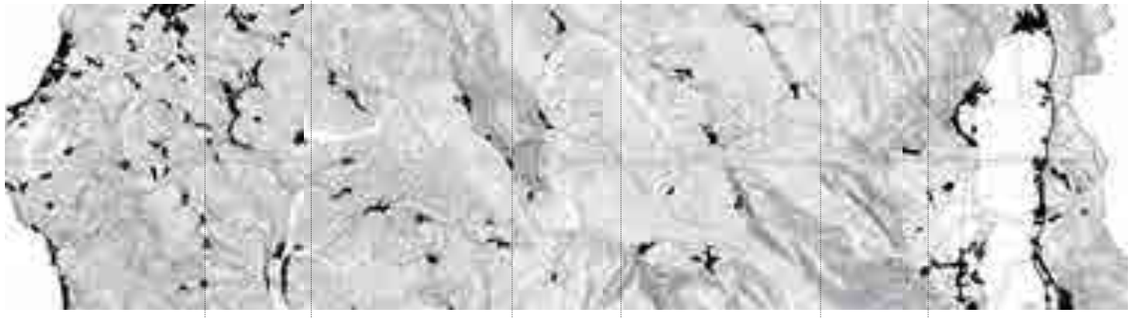
Castellabata - Santa Maria di Castellabate



Omignano Scalo

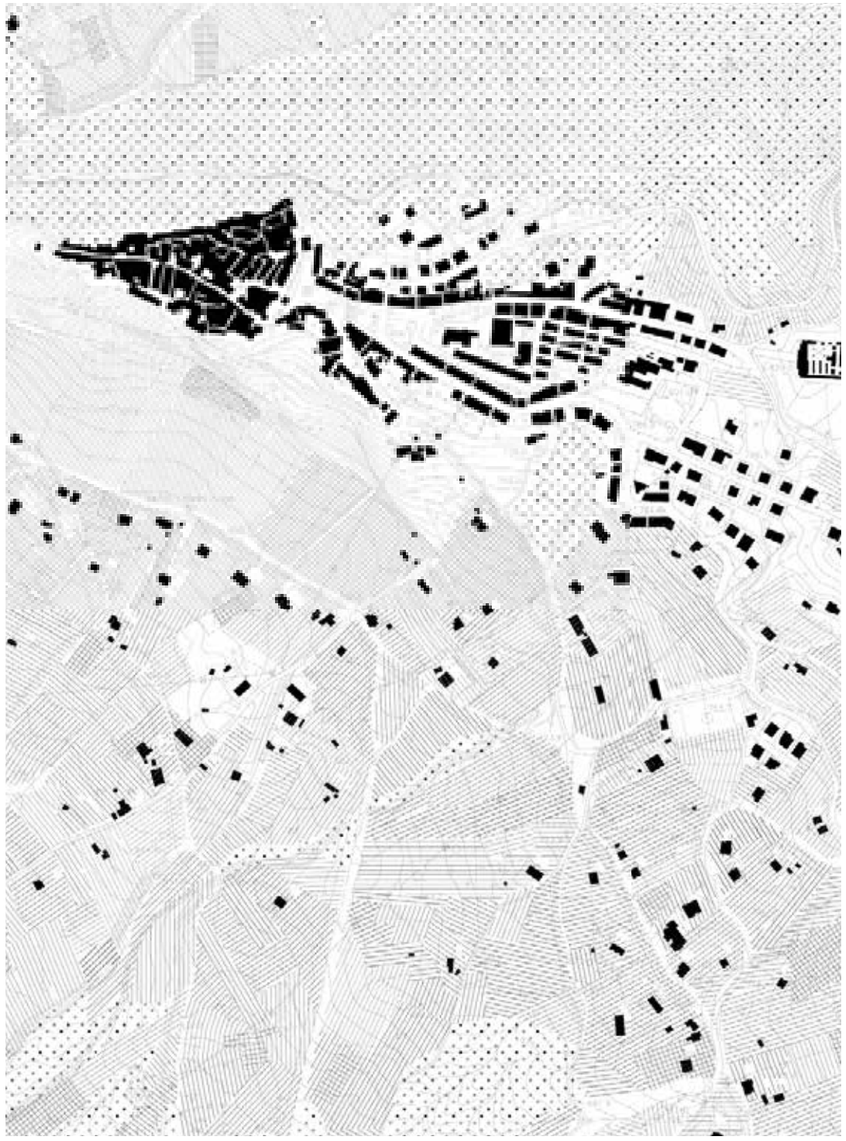


Roscigno Nuova



Porzione di territorio - dalla costa Cilentana ai fondovalle del Vallo di Diano

Il territorio e gli aggregati urbani. Elaborazione L. Borghetti, 2020.



L'abitato di Caggiano (SA), planimetria generale. Elaborazione L. Borghetti, 2020.

[1] La tesi *Luoghi, margine e identità. Il Cilento, il Vallo di Diano e Caggiano* (2020), è consultabile in: https://webthesis.biblio.polito.it/14989/
[2] A. Corboz, *Le territoire comme palimpseste*, «Diogène», n. 121, 1983, pp. 14-35.
[3] M. Zambrano, *L'uomo e il Divino*, Edizioni Lavoro, Roma 2008.

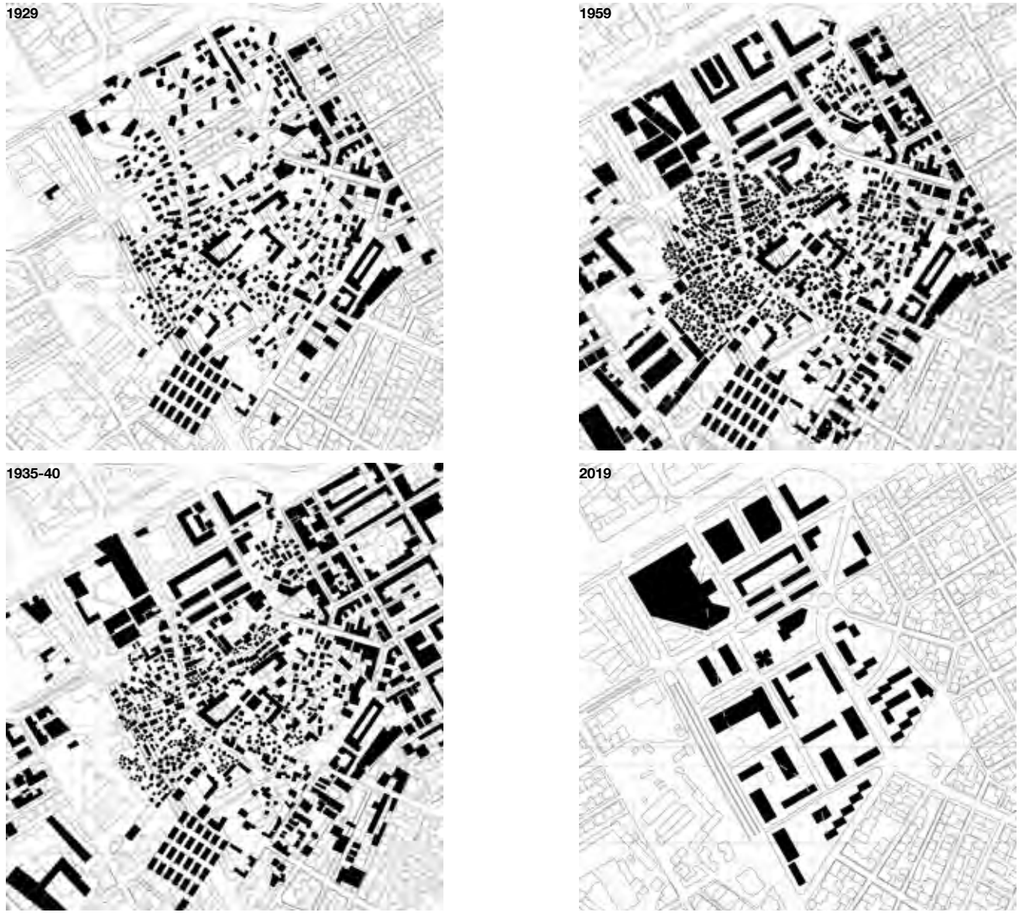
Spazio, collettività, coesistenza. Rigenerazione di un contesto migratorio nella periferia ateniese: il caso di Neos Kosmos

Quello che succede ogni giorno e che ritorna ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infraordinario, il rumore di fondo, l'abituale, come renderne conto, come interrogarlo, come descriverlo?[1]

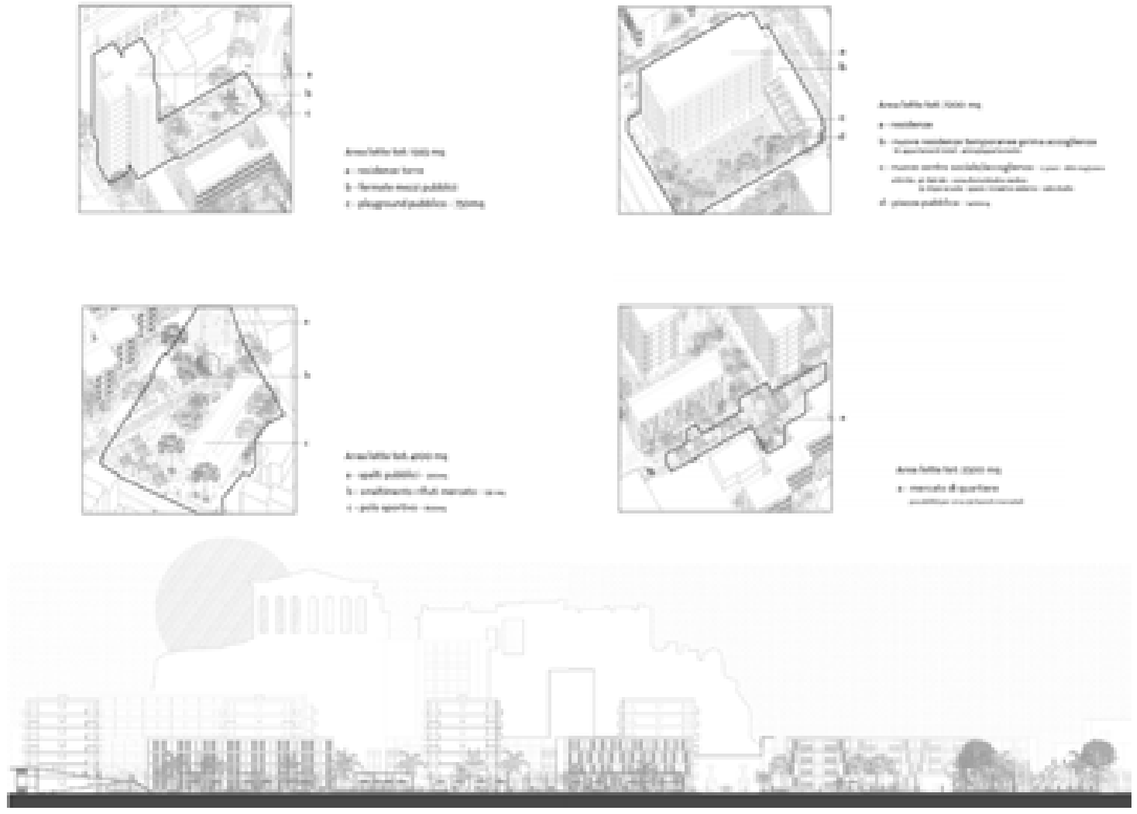
Trovare ad Atene un quartiere in cui lo spazio urbano si interfaccia in maniera ordinata all'ambiente costruito è apparentemente impossibile[2].
L'agglomerato urbano della città è densamente popolato, gli spazi sono saturi di palazzi, case e piccole attività commerciali, le abitazioni sono spesso alte non più di tre o quattro piani; lo *skyline* della città è compatto, una distesa di edifici bianchi che si estende come un lenzuolo sul territorio greco. Atene è anche preesistenze storiche: spesso capita di imbattersi in luoghi carichi di solennità, manufatti antichi, edifici maestosi o costruzioni che rimandano alla storia di una civiltà ormai perduta.
Come accade sovente durante un viaggio, in maniera inaspettata a un certo punto è arrivata la scoperta: un luogo, o meglio un quartiere, dai canoni costruttivi totalmente opposti a quelli già visti nel resto della città. Alle pendici dell'Acropoli sorge Neos Kosmos, un quartiere che pur mantenendo elevata la propria densità abitativa lascia spazio a grandi spazi verdi; qui gli edifici sono grandi, di tipo in linea, ma con ampie aree pertinenziali; il senso di oppressione provato poco prima appare ormai come un ricordo passato.
La descrizione di Neos Kosmos, se vista in questi termini, può essere tradotta con aggettivi positivi, ma sotto un bel vestito si nasconde una debolezza che caratterizza tutto il tessuto urbano preso in esame. La catalogazione degli elementi che è stata fatta si è rivelata utile al fine di comprendere come il quartiere celi le sue debolezze proprio nei suoi punti di forza.
Provando a suddividere i suoi vari elementi per livelli appare evidente come la loro sovrapposizione, apparentemente ordinata, lasci dei vuoti senza funzione, difficili da ripristinare. Le varie funzioni legate agli spazi funzionano perché radicati ormai da diverso tempo nel tessuto cittadino. Osservando in maniera più oggettiva appare evidente come il mercato, posto sulla strada principale, funga da ostacolo al traffico veicolare; i campi sportivi, pur essendo posti in posizione centrale, diventano un vuoto degradato, senza anima, utilizzati solamente in determinati giorni e orari.
La conoscenza di un simile contesto non può avvenire solamente tramite lo sguardo filtrato di colui che osserva semplicemente dietro una macchina fotografica o, peggio, dietro il *monitor* di un computer; l'occhio dell'osservatore non deve essere tratto in inganno dalle belle cartoline che gli vengono fornite. La padronanza di un contesto, carico di dettagli e di elementi nascosti, non può avvenire esclusivamente tramite la sua rappresentazione in un istante, fissato nella memoria in eterno. Il quartiere si trasforma continuamente sia dai punti di vista architettonico e urbano che sociale e culturale.
In un percorso di studio che si pone tra i principali obiettivi la massima comprensione e migliore interpretazione di quanto analizzato, seppur in maniera arbitraria, a maggior ragione l'osservazione a distanza non funziona più; solo l'esperienza diretta e concreta sul campo è capace di dare il giusto valore aggiunto al lavoro di ricerca svolto.
Lo sviluppo di idee passa dall'effimero, guardando solo un'immagine fotografica o effettuando una navigazione geografica *web*, a delle azioni concrete, vivendo un luogo in cerca di qualsiasi indizio nascosto.
Appare evidente come l'osservazione diretta, il disegno e la fotografia di un luogo e il contatto con le persone del posto siano il migliore dei modi per diventare parte di un sistema, comprenderne le problematiche e ipotizzarne le possibili soluzioni. Studiare in maniera diretta il quartiere ha permesso, per esempio, di comprendere perché alcune soluzioni, seppur banali, non fossero già state proposte o applicate; è così che durante il giorno del mercato ci siamo accorti di come questo non fosse solo un piccolo e ordinario mercato rionale ma, al contrario, una lunga istallazione di tendoni colorati



Il quartiere di Dourgouti. K. Morelli, N. Serafino, 2020.



Studio delle stratificazioni storiche del quartiere di Dourgouti dal 1929 al 2019. Elaborazione K. Morelli, N. Serafino, 2020.



Alle pp. 102 - 103 il Masterplan per il nuovo quartiere di Dourgouti (pianta piano terreno e sezioni); viste degli orti urbani e del mercato. Elaborazione K. Morelli, N. Serafino, 2020.

capace di collegare diversi spazi altrimenti isolati; quella che sembrava una contraddizione in fotografia si rivela essere una condizione favorevole alla composizione spaziale: se ogni singolo banco ha il suo posto ed è inserito all'interno del proprio spazio, la continuità di tali spazi è capace di collegare in maniera fluida luoghi diversi e distanti tra loro.

Le azioni di conoscenza del quartiere, durante il breve soggiorno ad Atene, si sono rivelate fondamentali per la composizione finale della proposta progettuale. Traendo vantaggio da qualsiasi mezzo a disposizione si è riusciti a ricomporre le tessere del *puzzle* che erano rimaste estranee al disegno; i disegni hanno aiutato a ricostruire lo sviluppo del quartiere, l'esercizio di lettura e rappresentazione è stato utile alla comprensione di quali fossero le vere dimensioni del quartiere, le interviste sono state fondamentali sia per una ricostruzione architettonica sia per entrare a stretto contatto con gli abitanti del luogo, le loro sensazioni, i loro pensieri e le loro proposte per un quartiere diverso. L'aspetto sociale, in contesti come questo, diventa fondamentale. Sarebbe difficile analizzare un luogo, distante sia geograficamente che culturalmente rispetto a noi, senza prendere in considerazione le azioni sociali che si svolgono sul territorio.

[1] G. Perec, *Approcci di cosa?*, in *L'infraordinario*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 12.
[2] La tesi Spazio, collettività, coesistenza. Rigenerazione di un contesto migratorio nella periferia ateniese: il caso di Neos Kosmos (2020), relatori S. Gron, R. Albano, N. Suraci è consultabile in: https://webthesis.biblio.polito.it/15085/



Ripensare il margine.
Il caso di Keneta a Durazzo

I conflitti bellici del primo Novecento portano a una generale depressione in tutta l'area europea. Da qui ne confluisce il successivo boom economico che in poco tempo porta a una crescita esponenziale dei centri urbani e delle infrastrutture. Tra queste anche i sistemi portuali, i quali ricoprivano precedentemente un ruolo strategico nelle dinamiche belliche, tentano nei casi più esemplari di contribuire a un più ampio riassetto infrastrutturale delle città. La crescita segue linee di sviluppo orientate a un generale incremento della qualità di vita nell'intero sistema urbano.

Sulla sponda Est dell'Adriatico tali dinamiche di trasformazione urbana legata allo sviluppo portuale, convivono con forme di fissità degli assetti delle città. Infatti, a causa degli sviluppi geopolitici della maggior parte dell'area balcanica, molte città si trovano in condizioni statiche e la loro crescita sembra quasi bloccata da una generale fissità economica. Il caso dell'Albania è in questo senso emblematico. Si assiste, dal 1945, a un graduale processo di fissità che porta a un sistema economico chiuso e centralizzato, senza reali prospettive di crescita, sotto il controllo di un regime totalitario. Lo sviluppo dei tessuti urbani e delle infrastrutture in Albania rimane cristallizzato fino ai primi anni '90, quando con la caduta del regime totalitario la popolazione si trova ad affrontare quell'euforia post conflitto esplosa nel resto d'Europa 50 anni prima.

La città di Durazzo, storico punto di accesso marittimo all'Albania, non è in grado di rispondere all'improvviso affollamento delle aree urbane e alle nuove esigenze dell'area portuale[1]. L'urgenza insediativa sfocia in una frenetica e incontrollata espansione dell'abitato, che si estende in prossimità della città consolidata, in direzione diametralmente opposta rispetto al porto, nella pianeggiante area di Keneta, acquisita a seguito delle bonifiche operate a inizio Novecento. L'occupazione frenetica di questi terreni ha portato alla costruzione estensiva di sistemi abitativi privati, contraendo i margini dello spazio pubblico. La vita pubblica è rilegata agli spazi della strada perché non c'è altro spazio disponibile.

Ciò che ha maggiormente connotato l'espansione di Durazzo dai più comuni *sprawl* europei, è l'organizzazione territoriale e urbana assolutamente razionale e geometrica, scandita secondo la ripetizione di un modulo derivato dal paesaggio della bonifica, che dalla unità minore, l'isolato, costruisce per multipli un'articolazione territoriale. L'esasperata applicazione di un modulo porta una riduzione del territorio a una superficie virtualmente isotropa, in cui è l'orizzontalità a dominare. Una organizzazione diffusa, rigidamente controllata da un modulo che costituisce sia la misura della città che quella della campagna, rendendo così difficile definire un vero e proprio confine tra le parti della città.

È qui, ai bordi della periferia, il posto a cui guardare a come prendono forma le cose. La città contemporanea, quella composta da queste periferie, dovrebbe produrre una sorta di manifesto, di omaggio anticipato a una forma di modernità che, rispetto alle città del passato, può sembrare priva di qualità, ma della quale un giorno dovremo riconoscere che i molti vantaggi sono quantomeno pari agli svantaggi[2].

Accade che nella città consolidata, la sua immagine e i suoi valori, sono trasmessi alla vicina periferia attraverso un sistema di connessioni e reti, ideate per una serie di movimenti e flussi che tendono al centro, confermando così il potere attrattivo e sociale delle aree più antiche con un percorso di avvicinamento verso il nucleo della città, verso la preponderanza degli elementi verticali e dei luoghi centrali della vita quotidiana.

Da qui nasce l'esigenza di sviluppare un'accurata fase di analisi dei luoghi e di svolgere ulteriori rilievi a Durazzo, al fine di porre rimedio alla carenza informativa e cartografica della città che non riesce a rappresentare quanto con rapidità viene costruito.

L'idea del progetto nasce dalla volontà di mutare la percezione della parte marginale della città, quella porzione urbana definibile come retroterra lontana e che più di ogni altra parte di città si presta al mutamento e allo sviluppo economico e sociale. Una porzione di città a bassa densità, quella scelta è il quartiere di Keneta, connotata da soli flussi che si muovono verso gli spazi pubblici presenti nel retroterra immediato (centro storico), posto alle spalle del porto e in prossimità del *waterfront* della città.

L'intenzione di lavorare sul margine nasce dalla consapevolezza che la zonizzazione della città oggi offerta non sia funzionale a uno sviluppo sostenibile e contribuisca solo ad accentuare il divario sociale tra la città consolidata e quella di recente espansione. Inoltre, il margine 'grazie' alle sue ridotte infrastrutture è il luogo che più si presta ad essere volano di una nuova trasformazione e sperimentazione, capace di rispondere alle esigenze contemporanee della cittadinanza.

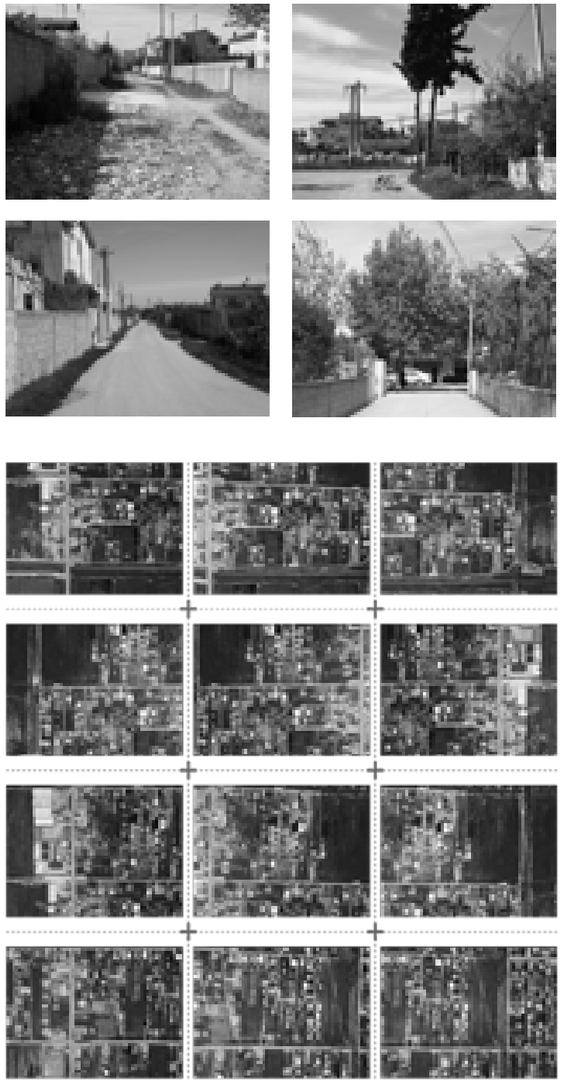
Le indagini e le analisi svolte mostrano come tale zona di margine abbia considerevoli potenzialità intrinseche, ma segnalano anche importanti carenze che impediscono un'autonomia locale fondamentale per lo sviluppo e l'incremento della qualità urbana e abitativa. Potenzialità e carenze di tale area hanno portato alla definizione di un quadro esigenziale di massima, fondamentale per lo sviluppo delle strategie progettuali.

Sulla base di tali considerazioni il progetto proposto ambisce a diffondere un incremento della qualità urbana nel contesto circostante, non limitandosi ai soli confini dell'area di progetto, ma con l'idea che tale approccio sia replicabile ed estensibile. L'idea di realizzare un comprensorio pubblico, un incubatore di nuove realtà per il quartiere mira ad essere uno dei primi tasselli utili ad avviare una più ampia trasformazione urbana. L'idea progettuale nasce dalla volontà di offrire una serie di spazialità non organizzate secondo il consueto schema ortogonale che connota il contesto. L'asse diagonale è il segno che delimita l'edificato dalla parte più naturale dell'area, ma allo stesso tempo tiene in collegamento i differenti elementi del progetto. La pensilina di attestamento dei bus è l'elemento che intende connettere l'area con il lontano centro urbano localizzato in quello che precedentemente è stato definito retroterra immediato. Il primo approdo superando la pensilina è la grande piazza pubblica su cui affacciano gli edifici in progetto.

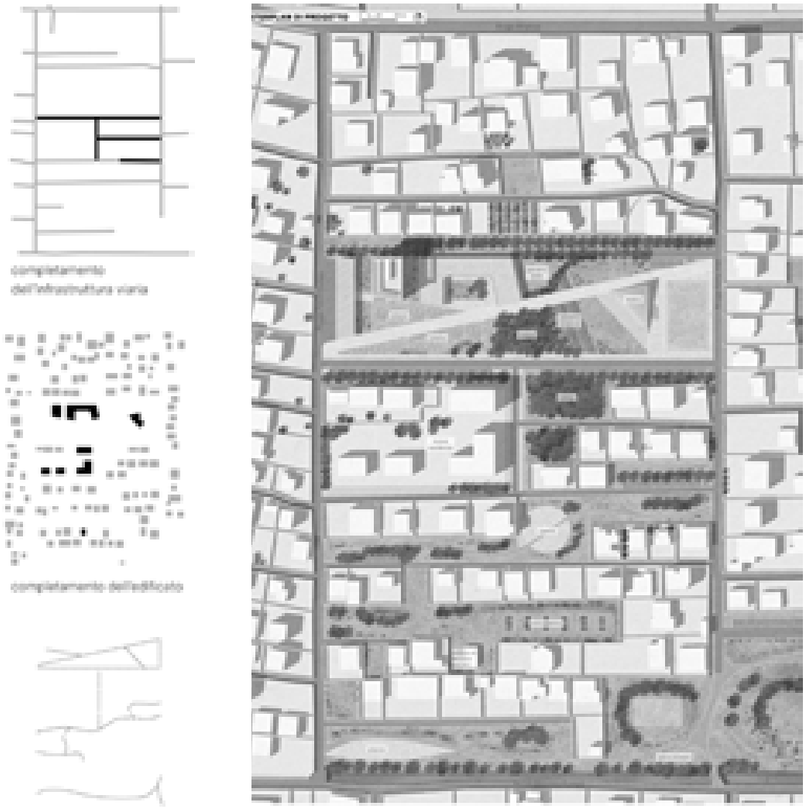
La torre degli uffici, grazie al suo sviluppo verticale si configura come parte riconoscibile e caratterizzante dell'area, in un contesto urbano prevalentemente orizzontale. La strategia di proporre un edificio completamente destinato a uffici deriva dall'analisi delle città europee che negli ultimi decenni sempre più hanno decentra-



Città di Durazzo, planimetria generale, struttura urbana con individuato il quartiere di Keneta. Elaborazione E. Prenga, 2022.



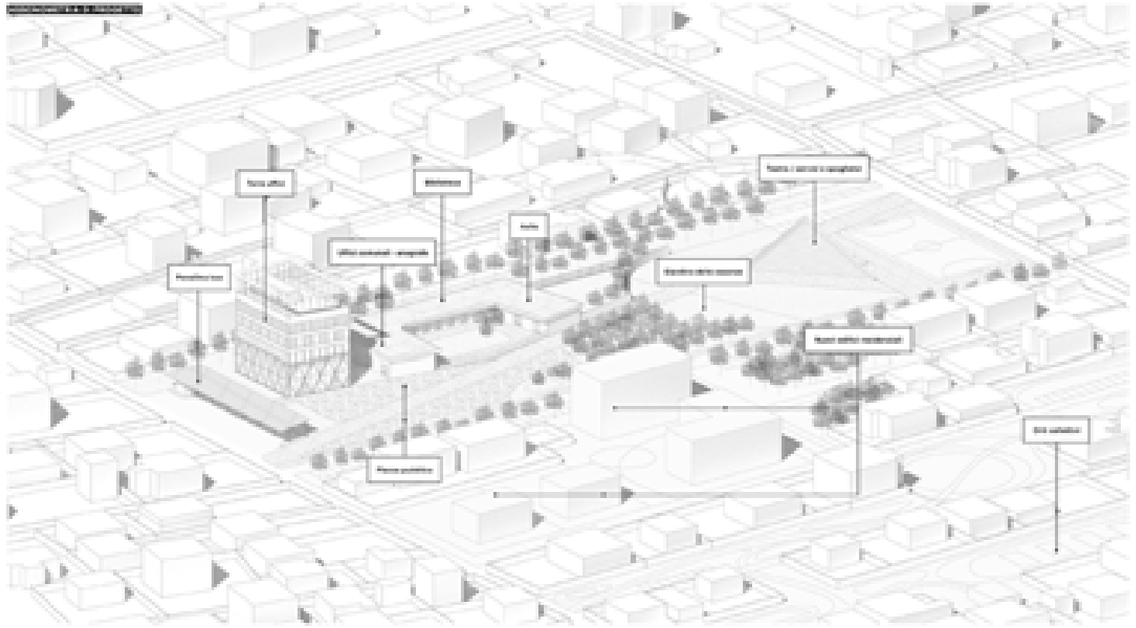
Rilievo quartiere Keneta con l'ausilio di un drone (2019) e individuazione dell'area di intervento. Elaborazione E. Prenga, 2022.

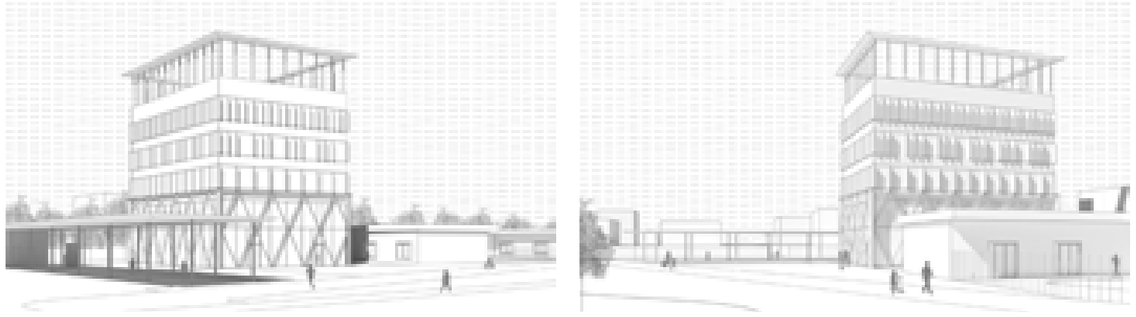


Strategie progettuali e *masterplan*. Elaborazione E. Prenga, 2022.

to le attività del settore terziario. Ciò permette inoltre di offrire alla città, se replicato, una strategia utile a decongestionare il centro e attivare nuove dinamiche nelle zone periferiche del margine. L'inserimento di un grande edificio pubblico è l'occasione per avviare dinamiche di rigenerazione che lavorano entro la costituzione di un baricentro, funzionale e percettivo, capace di riorganizzare la fruibilità e la vitalità dell'area in maniera spontanea, coinvolgendo la popolazione stessa in un processo partecipato di co-abitazione dei luoghi.
L'edificio basso ospita una serie di servizi al cittadino in quanto dalle analisi è emersa una totale assenza di questi nell'area di Keneta. I servizi più vicini si trovano a oltre 2 km, i quali se percorsi con i ritmi della città che si trova costantemente intasata dal traffico arrivano a determinare tempi di percorrenza superiori ai 20-30 minuti, senza considerare le difficoltà legate al parcheggio. L'intenzione è che tali attività contribuiscano alla definizione di una nuova polarità nell'area di progetto.

[1] La tesi *Ripensare il margine. Il caso di Keneta a Durazzo* è disponibile in: https://webthesis.biblio.polito.it/25298/
[2] R. Koolhaas, *Testi sulla (non più) città*, Quodlibet, Macerata 2021.





Vista assonometrica dell'intervento e particolare della nuova torre con evidenziata la connessione urbana. Elaborazione E. Prenga, 2022.

Abitare Nishi Tokyo.
Scenario Progettuale per un quartiere agricolo

Il tema dell'abitare acquisisce una propria dimensione culturale se si pensa al mondo orientale, in particolare a quello giapponese, occuparsi del quartiere di Nishi Tokyo[1], ha chiesto di strutturare una ricerca a carattere interdisciplinare in grado di coordinare un progetto che raccogliesse le riflessioni rivolte all'integrazione fra realtà urbana e rurale, confrontandosi con i cittadini e con gli esponenti della municipalità.

Il risultato di questo lavoro, così come qualsiasi altra esperienza di progettazione contemporanea, è stato scandito da momenti di osservazione, dall'elaborazione di disegni e dalla stesura di una soluzione di progetto. Trattandosi di un luogo molto lontano sia geograficamente che culturalmente dalla realtà italiana, l'attività di osservazione, intesa come 'ottenimento di una visione completa e dettagliata', è avvenuta tramite gli strumenti più diversi.

In prima battuta, l'attività di osservazione ha assunto la declinazione di analisi, studio e indagine svolta a tavolino per definire il quadro entro cui operare. In questa fase, l'osservazione ha prodotto un substrato fondamentale all'attività di progettazione ma, allo stesso tempo insufficiente a cogliere le sfumature più particolari del sito e dunque a tradursi in un disegno che possa realmente portare un valore aggiunto al luogo di progetto. Di conseguenza l'osservazione, intesa come sola analisi indiretta, sulla consistenza del costruito e sulla sua fruibilità, si riflette sul disegno e sul progetto in maniera incompleta, Nishi Tokyo è un'area periferica di una grande metropoli in un cui alle problematiche sociali si sommano quelle economiche e culturali.

Per questa ragione, si è vista la necessità di effettuare un'osservazione di tipo diretta del luogo di progetto. Durante il soggiorno a Nishi Tokyo l'attività di osservazione ha assunto la declinazione di esplorazione.

Questa esperienza ha consentito di elaborare il progetto con un approccio etnografico che predilige lo studio del particolare, delle esperienze degli abitanti, delle relazioni tra i cittadini. Per questo sono state svolte interviste agli abitanti locali, ai rappresentanti delle associazioni di cittadini e alle istituzioni.

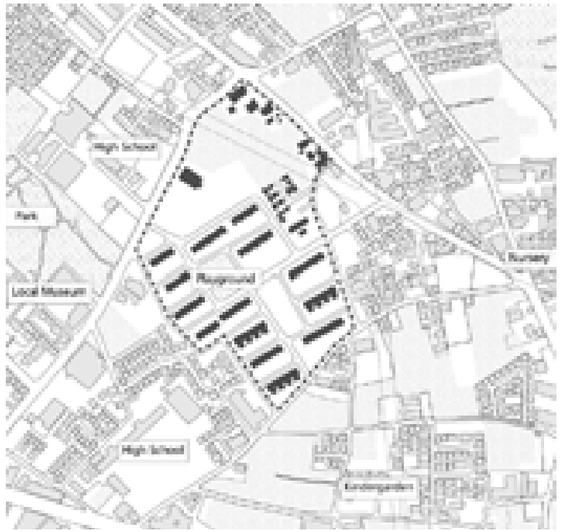
Il risultato finale è da intendersi come sintesi dei due approcci di osservazione (diretto e indiretto), il primo necessario a costruire le basi, a definire i contorni dell'immagine progettuale. Il secondo invece è stato fondamentale per mettere a fuoco la proposta che più si adattasse alle esigenze del luogo e alle necessità dei suoi abitanti.

Il contesto più nello specifico è una porzione di città ad Ovest della capitale giapponese a circa un'ora di treno dalle zone più centrali. Quest'area presenta contemporaneamente connotati urbani e rurali; infatti, a edifici a torre si alternano terreni agricoli, a blocchi residenziali di edilizia popolare si alternano *yashikimori*, ossia tipiche abitazioni rurali giapponesi.

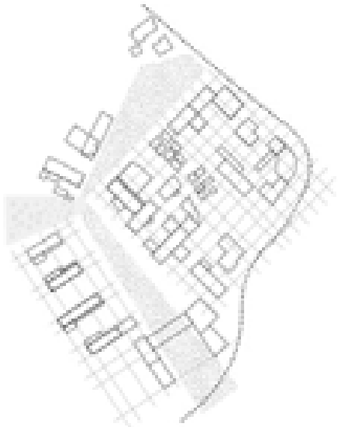
Le domande principali a cui ho cercato una risposta sono state: Come è possibile integrare in un contesto di periferia di una grande area metropolitana un'attività di produzione agroalimentare? Quale ruolo sociale può acquistare quest'esperienza? Ma soprattutto:



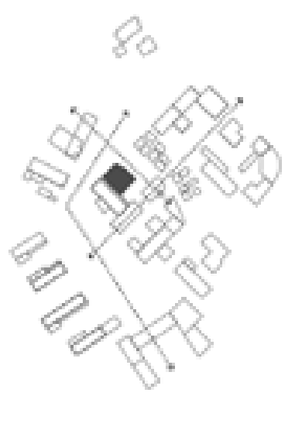
Il quartiere di Nishi Tokyo inquadramento urbano. Elaborazione M. Scarpellino, 2018.



Stato di fatto del quartiere d'intervento. Elaborazione M. Scarpellino, 2018.



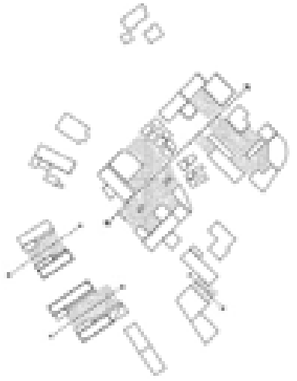
Griglie progettuali



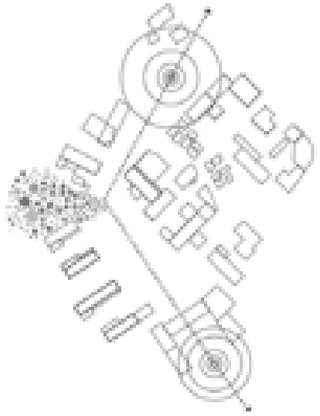
Assi e centralità



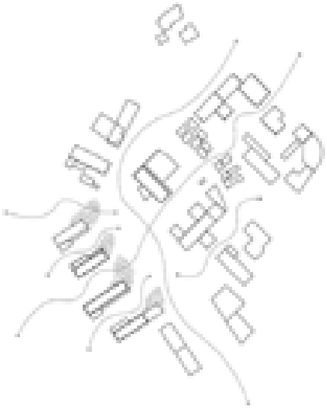
Viabilità



Corti porose e assi



Il sistema ecologico



Ventilazione naturale e ombre

Analisi urbane (griglia, assialità, viabilità, cortili, corridoio ecologico, ventilazione). Elaborazione M. Scarpellino, 2018.







Alle pp. 110 - 111 si illustra il progetto con *masterplan* (pianta e assonometria generale) e vista interna al quartiere. Elaborazione M. Scarpellino, 2018.

Quali dinamiche questo processo genera in relazione al tema dell'abitare contemporaneo?

L'intero processo ha messo in dubbio la possibilità di attuare, rispetto alle dinamiche esistenti a Nishi Tokyo, un'integrazione tra orti urbani e spazi dell'abitare tale da garantire il fabbisogno quotidiano per ogni cittadino che vede nell'attività agricola un *hobby*.
Lo spazio aperto produttivo è centrale tanto da cercare di favorire una coesione sociale tra gli abitanti della porzione urbana progettata e dell'intero quartiere.

Trattandosi di una zona con un tessuto urbano già definito, Il progetto prevede di ridurre l'impatto ambientale e sociale derivante dalle demolizioni dei fabbricati ma, allo stesso tempo si è vista la necessità di un ridisegno urbano complessivo che garantisse un buon grado delle proposizioni di valore stabilite.
Di conseguenza si è operato tramite un processo selettivo di demolizione di edifici che per caratteristiche proprie non potevano essere integrati in un ridisegno urbano che rispondesse agli obiettivi progettuali.
Alla luce di queste riflessioni si è stabilito che il processo di demolizione avvenisse per 7 blocchi residenziali su 11, mantenendo 4 blocchi di edilizia popolare in modo tale da frenare il processo di gentrificazione, attuare un *mix* tra edifici esistenti e nuove costruzioni, così che persone con diverse fasce di reddito trovassero spazio all'interno della proposta. Inoltre, vengono completamente mantenute le case indipendenti di nuova costruzione e, pur cambiando funzione, si recupera un edificio attualmente utilizzato come base logistica. Lo spazio tra gli edifici accoglie orti urbani, un'area giochi, un mercato, una piazza, zone destinate ai parcheggi e zone attrezzate per attività all'aria aperta.

L'integrazione tra il costruito esistente, costruito nuovo e il sistema ecologico che attraversa il progetto risulta essere il pilastro della proposta progettuale. Infatti, la definizione di *farming community* è possibile soltanto mettendo in relazione questi due sistemi diversi per natura.

Avendo posto tra gli obiettivi di questa tesi di laurea la definizione di un progetto a scala urbana flessibile, si è vista la necessità di non lavorare puntualmente su un lotto con confini ben definiti ma piuttosto, di porre le basi per eventuali sviluppi futuri che attuino un *continuum* con la proposta; in modo tale che la stessa proposta acquisisca valore non tanto come disegno urbano finito, ma piuttosto come punto di partenza in cui il sistema ecologico è protagonista per l'intera città di Nishi Tokyo ed è integrato nel sistema del costruito esistente e nuovo.
Questo è stato possibile definendo una griglia progettuale che scandisce il ritmo del costruito. Laddove la griglia si interrompe il sistema ecologico si manifesta.

[1] La tesi *Abitare Nishi-Tokyo. Scenario Progettuale per un quartiere agricolo* (2018), relatori S. Gron, M. Santangelo, N. Suraci è consultabile: https://webthesis.biblio.polito.it/7917/; le indagini sono state effettuate sul posto durante lo svolgimento del Workshop *Planning for the Global Urban Agenda. Shaping Ecodistricts in Tokyo Suburbsita.*

Guardando verso Sud.
Affinità e divergenze nella città latino-americana contemporanea

La città contemporanea è un prodotto complesso, eterogeneo e contraddittorio. Non è costituita da un solo luogo, ma da molti luoghi. In essa si incontrano, si moltiplicano, si sovrappongono e si annullano differenti sistemi. Questo passaggio assume una forma concreta ed evidente in molte delle nuove metropoli globali, nel quale si fronteggiano opposti modelli insediativi. Le città dell'America Latina rappresentano in tal senso un fertile terreno di ricerca. La ricerca da cui prende origine questo studio ha avuto inizio da un'esperienza personale di circa un anno, attraverso un programma di scambio studentesco e, successivamente, un *workshop*[1]. Le sue radici risiedono in prima istanza dall'esperienza personale, e quindi dall'osservazione diretta e dal confronto con un ambiente sconosciuto e lontano fisicamente ma al tempo stesso familiare sotto molti aspetti. L'indagine ha riguardato principalmente l'ambiente costruito e le dinamiche che ne determinano la struttura, includendo anche una riflessione su possibili interventi in questo scenario.

Nell'ultima decade tra alcuni progettisti sudamericani si è distinto l'utilizzo di un approccio infrastrutturale al progetto all'interno della pianificazione urbana e del paesaggio[2]. Con il termine infrastruttura si intende generalmente una struttura o complesso di elementi che costituiscono la base di sostegno o comunque la parte sottostante di altre strutture, una struttura complementare rispetto a un'altra (ritenuta principale).

L'infrastruttura, annessa a dei servizi e contaminata dal progetto, si trasforma pertanto in uno strumento, un dispositivo in grado di collegare, a volte fisicamente, a volte solo idealmente, diverse parti di città. Il progetto in tal senso non agisce in maniera deterministica, cercando di governare gli effetti, ma lavora piuttosto come stimolo. Operando in maniera parassitaria nel tessuto esistente, moltiplica il sistema delle relazioni in maniera spesso imprevedibile. In tal senso ogni elemento si caratterizza anche e soprattutto nella reciprocità di legami che è in grado di instaurare con gli altri.

Dalla funivia che consente di spostarsi velocemente all'interno di un quartiere informale ricollegandosi così alla città, a interventi più strutturati come scuole o biblioteche di quartiere, spazi di confronto, questi progetti spostano il fuoco dall'oggetto agli effetti che sono in grado di produrre, generando nuove narrative urbane[3]. La coerenza viene data dalle pratiche dei singoli individui, consolidate o da consolidare nel tempo. In questa rete, i nodi sono relazionati con scelte profondamente radicate nella storia dello sviluppo di una comunità, e spesso pertanto riconosciuti dalla stessa come luoghi di notevole importanza.

L'osservazione e lo studio di alcune dinamiche sociali diventano quindi fondamentali. Il disegno in tal senso si adatta continuamente a differenti scopi, a volte segnando dei limiti e identificando direttrici con un linguaggio chiaro, altre volte tentando di cancellarli o di sovrapporsi in maniera sinergica a quello esistente. I progetti che ne scaturiscono acquisiscono in ogni caso una capacità di entrare immediatamente nel tessuto connettivo e vivo della città, cambiando, modificandosi e aprendo nuove strade.

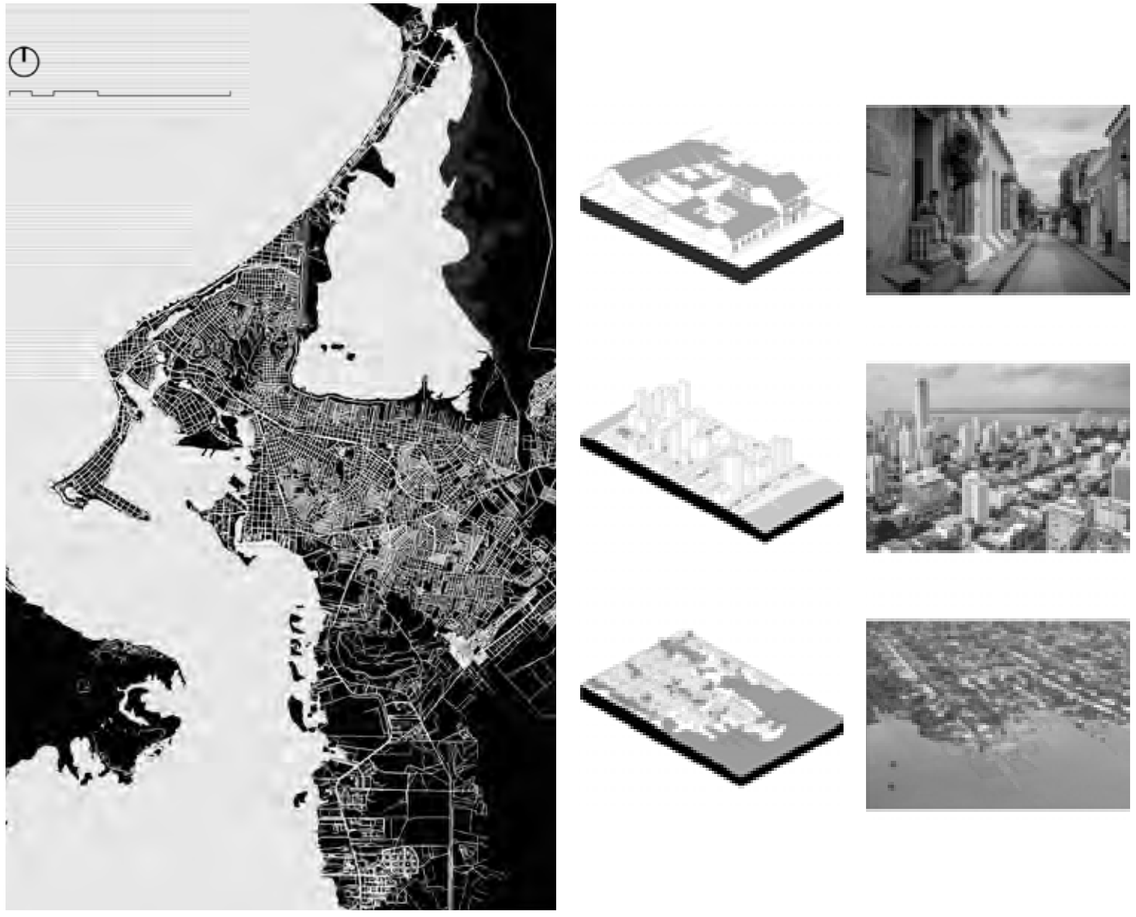
Il caso studio della mia tesi ha riguardato una città specifica, quella di Cartagena de Indias, in Colombia. La città, situata sulla costa Nord del paese è stata uno dei più importanti porti dell'intero continente durante tutta la fase del colonialismo spagnolo. Le condizioni geografiche che la vedono posizionata in un sistema frammentato fisicamente da diversi corpi di acqua hanno propiziato un processo di sviluppo distinto tra diverse parti, che risultano essere quindi facilmente individuabili e rappresentabili. Questi aspetti, uniti alla presenza di un importantissimo patrimonio storico e culturale fanno della città un caso emblematico dei sistemi urbani presenti nelle città latino-americane.

A partire dalla metà del XX secolo la crescita esplosiva della città ha segnato una nuova tappa, che ha subito un'ulteriore accelerazione, fino agli ultimi vent'anni del XX secolo che si caratterizzano invece per la densificazione dei quartieri in periferia. Le diverse configurazioni che ha assunto la città nel corso del tempo hanno inevitabilmente portato a differenti modi di abitare, generando un sistema costituito da poli disuguali facilmente identificabili.

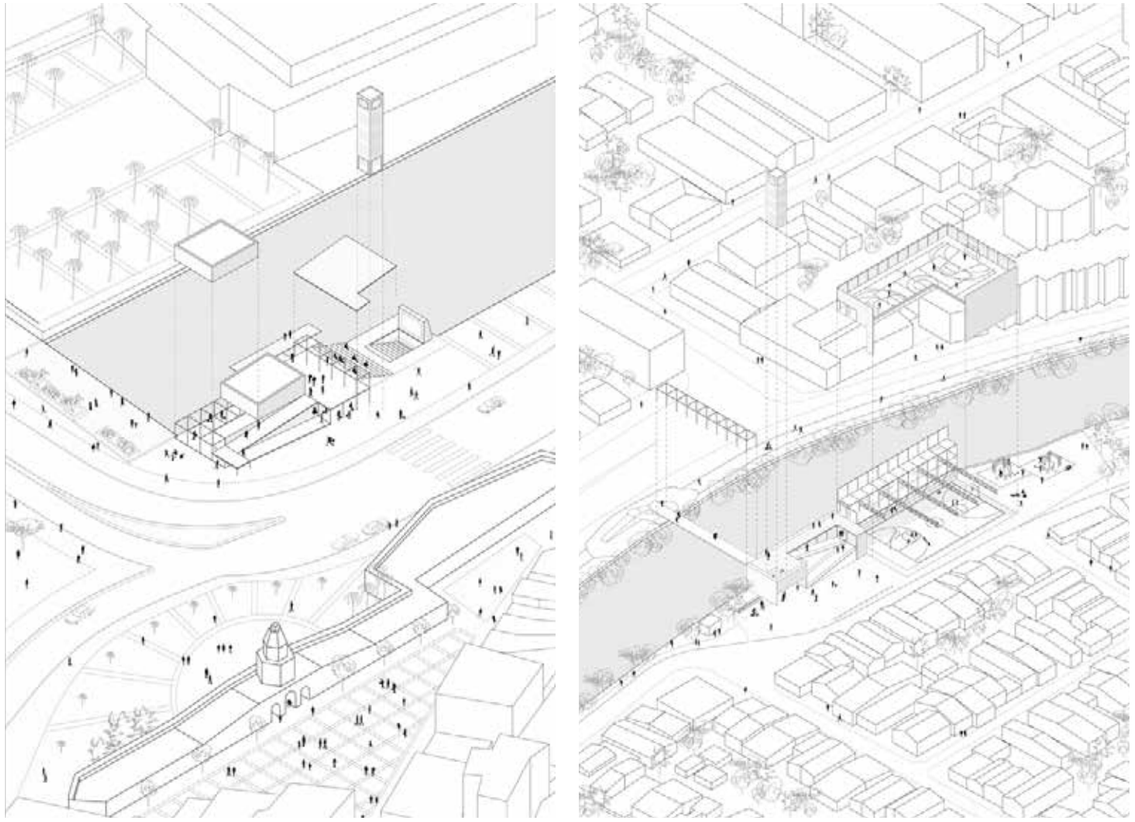
L'indagine si è quindi concentrata sul far emergere alcune tematiche generali ritenute più rilevanti o evidenti rispetto ad altre, come la geografia del turismo e quella del commercio, oltre il delicato contesto ambientale. Il tentativo di rappresentazione di queste strutture, che apparivano inizialmente distinte, si confonde dando risultati



Il paesaggio urbano delle città Sudamericane. Elaborazione L. Secci, 2018.



Cartagena de Indias (Colombia) la struttura urbana della città e le tipologie edilizie. Elaborazione L. Secci, 2018.

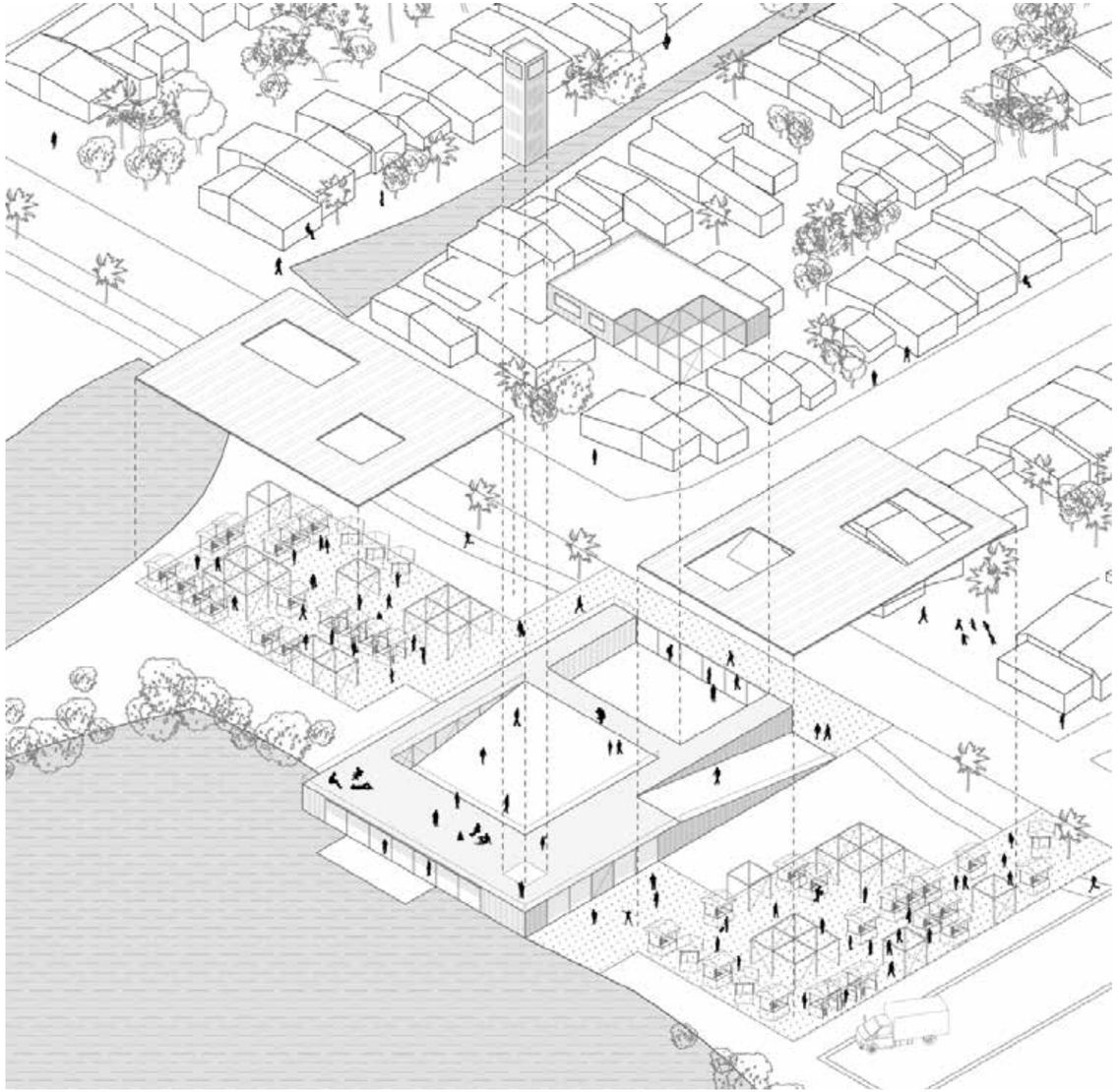


Cartagena de Indias (Colombia) progetto recupero sponde inserimento di nuovi dispositivi (ambito 1 e 2). Elaborazione L. Secci, 2018.

sempre diversi mentre progressivamente si cambia di scala. I confini prima chiari e netti si confondono, e il ridisegno porta a conclusioni e direzioni nuove impreviste. In tal senso le operazioni di osservazione, disegno, progetto possono essere usate in alternanza continua, risultando insieme strumenti fondamentali di indagine e conoscenza, sperimentazione e risposta alle necessità della realtà contemporanea.

La proposta sfrutta le condizioni naturali della città di Cartagena, inserita in un contesto naturale di grande valore nel quale emerge l'elemento dell'acqua, presente in diverse forme. La proposta prevede pertanto la realizzazione di un nuovo sistema di trasporto pubblico sull'acqua. Nel processo progettuale, le stazioni oggetto dell'esercizio di progetto non sono più dei semplici *terminal*, ma si tramutano in oggetti più complessi, in grado di ospitare un programma funzionale eterogeneo, trasformandosi in nuovi centri civici e spazi per la comunità. Seguendo una logica di elementi ricorrenti quali rampe, elementi verticali, materiali ed elementi strutturali, si relazionano con tessuti urbani estremamente differenti, e con tre diversi bacini d'acqua: la baia, un canale interno e una grande laguna.

[1] 31° Taller Internacional de Arquitectura de Cartagena. Colombia. "Entre el agua y la piedra", Universidad de los Andes, 2017.
[2] Tra gli altri, l'architetto cileno Aleandro Aravena, vincitore del premio Pritzker 2016, l'architetto colombiano Giancarlo Mazzanti, il collettivo di progettazione e la ricerca di Urban Think Tank con sede a Caracas, Venezuela.
[3] Tra gli interventi più rappresentativi si possono citare il Parque Biblioteca España dell'arch. G. Mazzanti e l'iniziativa UVA (riconversione di grandi serbatoi d'acqua) a Medellin, il progetto MetroCable del collettivo Urban Think Tank a Caracas, Venezuela.



Cartagena de Indias (Colombia) progetto recupero sponde inserimento di nuovi dispositivi (ambito 3). Elaborazione L. Secci, 2018.

Il *Laboratorio Impronte Urbane* si costituisce nel 2004 e dal 2011 elabora 4 progetti editoriali per confrontare esperienze di ricerca riguardati comparti urbani di matrice storica, osservati e descritti al fine di prefigurare progetti architettonici.
La principale caratteristica del progetto è quella di far confluire in un unico tema competenze interdisciplinari che coinvolgono campi diversi e complementari all'architettura, come utilizzare materiali, strumenti ed esperienze attingendo dalla letteratura, fotografia, teatro, ovvero da quelle attività che possono formalizzare in modo espressivo i contenuti di un'indagine.

Impronte urbane_04
Raccoglie due dossier, il primo riguardante il centro storico di L'Aquila, dove si collezionano esiti di ricerca, attività di workshop e di progettazione. È l'occasione per far interagire competenze interdisciplinari fra loro diverse nel raccontare la trasformazione della città contemporanea.
Il secondo dossier è una raccolta di 8 tesi di laurea scelte perché tutte orientate ad affrontare il tema dell'appropriazione dei luoghi proponendo nuovi spazi per la collettività. La componente che le contraddistingue è l'applicazione di metodi d'indagine differenti adattati alle singole specificità del sito d'intervento.

precedenti edizioni:

Impronte Urbane_01 les Lieux / les Choses / la Règle
a cura di S. Gron e E. Vigliocco, 2011

Impronte Urbane_02 A.A.A. stanze cercasi
a cura di S. Gron e M. Camasso, 2015

Impronte Urbane_03 Abitare la città storica
a cura di S. Gron, M. Camasso, N. Suraci 2018

Finito di stampare a Dicembre 2024.

ISBN 978-88-85745-63-6

IMPRONTE URBANE 04

