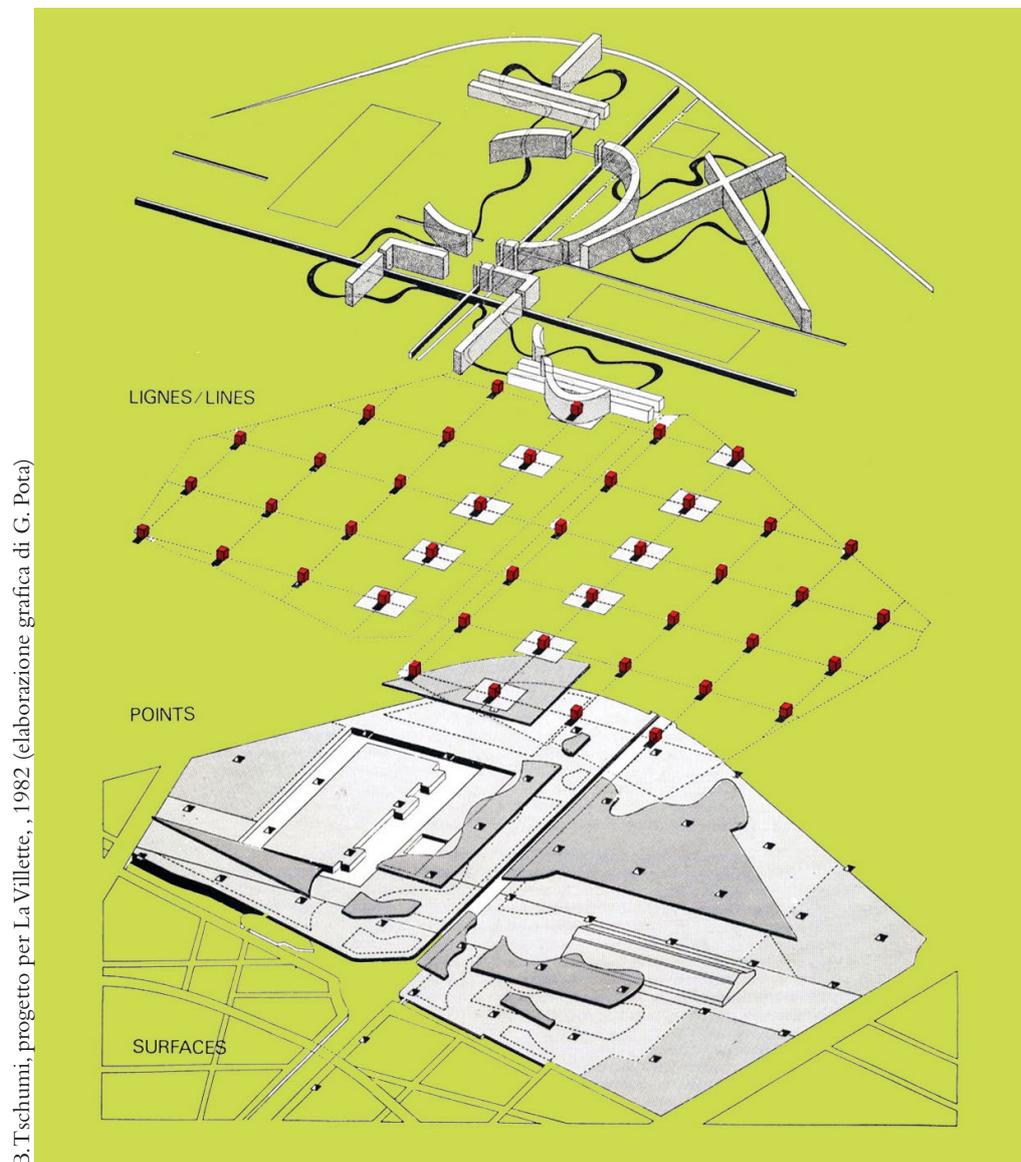


Bloom

RIVISTA SEMESTRALE DI ARCHITETTURA
NUMERO 34 I SEMESTRE 2022



Bloom

Rivista semestrale di Architettura

direttore responsabile

Dario Giugliano

direttore scientifico

Antonio F. Mariniello

vice direttore

Gianluigi Freda

comitato scientifico

Renato Capozzi

Alberto Cuomo

Tzafirir Fainholtz

Gianluigi Freda

Dario Giugliano

Sergio Givone

Antonio F. Mariniello

Pasquale Mei

Giovanni Menna

Silvano Petrosino

Federica Visconti

redazione

Paola Galante (coordinatore)

Alberto Calderoni

Maria Gabriella Errico

Federica Deo

Maria Lucia Di Costanzo

Bruna Di Palma

Claudia Sansò

Francesco Sorrentino

Giuliano Zerillo

call	5	Architetture del lungo termine. Programmi
saggi	7	FLUX CITY HOUSE: re-immaginare il futuro di Manhattan. La centralità del programma nel progetto di New York 2030-2050-2100 Renzo Lecardane, Zeila Tesoriere, Bianca Andaloro
	23	Spazio e programma: verso architetture aperte e adattive Laura Pujia
	35	Dal determinismo funzionalista all'indeterminatezza programmatica Grazia Pota
opere	47	Ribaltamenti: le vite di una rovina. Il mercato di Eduardo Souto de Moura a Braga in Portogallo Francesca Coppolino
	55	Un'infrastruttura da abitare. Il programma della Metro Cable di Caracas Maria Fierro
	61	Architettura urbana della compresenza. Il riuso come occasione di reinvenzione sociale e culturale nel Sesc Pompeia Bruna Di Palma
luoghi	69	Luigi Snozzi a Monte Carasso, temporalità e processualità dell'architettura nella trasformazione della città Lorenzo Di Stefano

Architetture del lungo termine. Programmi

Secondo il filosofo sociale Roman Krznaric, finora abbiamo concepito il futuro come un lontano avamposto coloniale in cui scaricare il degrado ecologico, le scorie nucleari, il debito pubblico e il rischio tecnologico. Krznaric ritiene che il tempo che verrà, se inteso in questo modo, sia da considerarsi, da chi vive il nostro presente, come un *tempus nullius*, concetto parallelo all'idea di *terra nullius* usata per giustificare azioni violente, come l'occupazione britannica dell'Australia del XVII e XVIII secolo.

Secondo la nozione legale di *terra nullius* (terra di nessuno), infatti, qualsiasi diritto di proprietà degli indigeni venne ignorato, per utilizzare quelle terre lontane al piacimento di chi le occupava, senza alcuna forma di rispetto nei confronti degli abitanti. Per Krznaric, allo stesso modo, «trattiamo il futuro come tempo vuoto, dove non ci sono generazioni».

Il pensiero a lungo termine, al contrario, sta alimentando le coscienze degli intellettuali contemporanei per costruire strategie che tengano conto sin da ora delle condizioni di vita degli abitanti del futuro. In questa direzione si muovono le riflessioni del giornalista britannico Richard Fischer che, indagando i pericoli del pensiero a breve termine, analizza le attuali condizioni esistenziali per formulare, nei diversi ambiti della produzione materiale e intellettuale e dei comportamenti sociali, i presupposti del *long term thinking*. La ricerca di condizioni esistenziali migliori per il presente e per il futuro non si concentra esclusivamente sul danno ambientale, ma rivolge la sua attenzione a tutte le istanze che rientrano nel campo delle scienze umane e sociali. Anche l'architettura deve confrontarsi con questo tipo di responsabilità, e non soltanto per via delle esigenze della sostenibilità ambientale, ma perché la pratica dell'architettura venga considerata come una risorsa etica in grado di risolvere le emergenze di oggi e delle prossime generazioni senza perdere la sua costitutiva identità di arte del progetto.

In che modo il programma funzionale dell'architettura è in grado di reagire al cambiamento anticipando trasformazioni imprevedute e adattandosi ai modi mutevoli dell'abitare - in tutte le sue accezioni - in vista delle future trasformazioni sociali? Quali architetture possono essere ritenute anticipatrici di una modalità di costruzione del programma funzionale capace di adattarsi al cambiamento? In che modo i programmi funzionali che si prefiggono di essere adattivi alle condizioni future influenzano il significato della tipologia e viceversa? Gli autori rispondono interrogando, a loro volta, culture del progetto diverse tra loro, ma capaci, grazie agli esempi trattati, di mostrarsi più longeve di quanto non si sia creduto finora.

I grandi temi del contemporaneo, le transizioni digitali ed ecologiche, le fluttuazioni demografiche, economiche ed ambientali, richiedono una riflessione su quale architettura risponda in maniera resiliente alle esigenze del lungo termine. In occasione della Winter School Suae Asia (2022) è stato affrontato il tema del futuro di New York, nei tre orizzonti temporali 2030, 2050 e 2100, con il progetto Flux-City House del gruppo di ricerca del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, diretto da Renzo Lecardane e Zeila Tesoriere. Il progetto propone una critica al Piano della Municipalità di New York (2021) per il quartiere SoHo/NoHo di Manhattan. Il programma ibrida la residenza di quattro edifici-tipo con la produzione di energia pulita e di agricoltura idroponica e con gli spazi di lavoro e per il tempo libero collocati alle diverse quote, che si propongono di innovare relazioni urbane e culturali alla scala del quartiere. Questo immaginario futuro prevede la sperimentazione in materia di energie rinnovabili e "Agricoltura" al fine di avviare un sistema produttivo autonomo e innovativo da estendere a tutta la metropoli. Se l'ipotesi della Building Vertical Farm esplora il tema del futuro spopolamento di New York con la conseguente riconversione in una fabbrica urbana verticale, l'ipotesi della Building Switch House immagina un fenomeno di inurbamento di nuovi residenti.

•
1995
SAGE

FLUX CITY HOUSE: re-immaginare il futuro di Manhattan¹. La centralità del programma nel progetto di New York 2030-2050-2100

Introduzione

Nel futuro, l'architettura e la città non saranno più un luogo, ma una condizione di sostenibilità co-trasformativa e condivisa. Nell'era del crescente riscaldamento globale, della transizione ecologica ed energetica, l'architettura pone il progetto come punto di equilibrio fra una sempre più ampia interazione di saperi. La sostenibilità condurrà a nuove prospettive di rigenerazione urbana, intesa come rigenerazione sociale e dei modi di abitare, consumare e produrre, in un riverbero ampio delle innovazioni sul piano etico e politico del rapporto con le società.

Tale è l'approccio del progetto *Flux-city House*, vincitore del primo premio alla *Winter School Campus SUAE Asia: SoHo rezoning, NYC 2022*² nella quale è stata proposta una critica al Piano della Municipalità di New York (2021) per il quartiere di Manhattan³. In contrasto all'eccessiva densificazione in altezza proposta e all'assenza di programmi funzionali innovativi, sia per gli edifici che per il paesaggio urbano, il progetto attribuisce un forte valore simbolico al futuro del quartiere SoHo, introducendo un nuovo tipo architettonico, adattabile e flessibile, orientato ad una profonda modifica dei modi di abitare la città. L'edificio incorpora la produzione di energia e agricoltura idroponica intensiva alle funzioni residenziale e di servizio, e viene declinato sui tre orizzonti temporali 2030, 2050 e 2100.

Il programma è progetto

Riscaldamento globale, cambiamenti climatici, sostenibilità, resilienza e transizione energetica e digitale costituiscono le sfide cruciali del futuro e i temi con cui anche l'architettura è chiamata a confrontarsi, attraverso il progetto come punto di equilibrio fra una sempre più ampia intersezione di saperi. La progettazione di un futuro incerto, pone i progettisti dinanzi alla necessità di affrontare questi temi attraverso un approccio flessibile e capace di adattarsi ai continui cambiamenti. Richiamando l'idea di Archizoom Associati, sviluppata a partire dal 1969 attraverso *No-stop City*, di considerare il progetto come strumento concettuale fondamentale per modificare gli stili di vita e il territorio, l'architettura e la città non si configurano più come un luogo, ma come una condizione (Branzi, 2006) di sostenibilità co-trasformativa e condivisa. In un processo già in atto, che interviene sui caratteri architettonici introducendo, tra gli altri, la multi-funzionalità, la multi-temporalità e l'inter-scalarità, un programma aperto e flessibile alle diverse scale può delineare nuove prospettive di rigenerazione urbana, sociale e dei modi di abita-

re, confrontandosi con le comunità e adattandosi all'ambiente che lo ospita. Nell'attuale panorama insieme culturale ed economico, la città di New York continua a rivestire un ruolo cruciale nella definizione degli scenari del prossimo futuro, ponendosi come riferimento culturale per l'occidente. Culla della cultura pop e residenza di artisti di grande fama internazionale, già nel 1978 in *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, l'architetto olandese Rem Koolhaas aveva prefigurato il programma del nuovo dispositivo architettonico del grattacielo, a partire dai suoi studi americani. Pubblicando nel suo volume un'immagine caricaturale tratta da una rivista del 1909 e raffigurante una visione speculativa sull'evoluzione del grattacielo⁴, Koolhaas mostra l'essenzialità del ruolo delle relazioni che il programma è capace di instaurare ben prima del progetto. Questo approccio, che fa della flessibilità del programma il suo carattere distintivo, è stato per molti anni approfondito dallo studio olandese OMA, che ha a lungo sperimentato la capacità di fare dell'indeterminatezza programmatica l'elemento emancipatore dalla tipologia⁵.

Lo strumento del programma, e la relativa flessibilità che determina nel progetto, sono cruciali nell'elaborazione di un progetto che si voglia confrontare con le diverse crisi della città contemporanea, allo scopo di innescare processi di rigenerazione, sociale ed ambientale, alle diverse scale. Il carattere di multi-funzionalità degli edifici urbani, che permette la mixité degli usi, è ormai largamente diffuso, sebbene riferito principalmente alla residenza e al commercio. Le nuove strategie urbane, in particolar modo quelle relative alle metropoli mondiali, attorno alle quali orbitano grandi catene di produzione e distribuzione, hanno avviato un processo di inclusione del fenomeno produttivo intensivo all'interno del tessuto urbano denso, modificando così l'uso di immobili con un'attenzione ai temi della transizione ecologica legati alla produzione di beni e servizi di prossimità. Se la recente pandemia da Covid-19 ha reso evidente, da un lato, il bisogno di un sistema potenziato di infrastrutture di comunicazione (fisica e virtuale), dall'altro, ha evidenziato la necessità di sistemi autonomi ed autosufficienti di piccola o media scala.

In questo panorama culturale ed economico si è sviluppata la sperimentazione di alcune ricerche fondate a partire dal pensiero di Dickson Despommier (2011) e di Henry Gordon Smith (2011) che conia il termine *Agritecture*, intendendo l'applicazione della progettazione architettonica all'agricoltura per l'ambiente costruito. Qui, lo scenario di un ecosistema urbano rinvia all'idea del paesaggio produttivo continuo (Viljoen e Bohn, 2009) nel quale

i nuovi edifici si autosostengono dal punto di vista alimentare. La ricerca del progetto agri-tettonico indaga l'ipotesi di un'infrastruttura produttiva verticale, capace di connettere gli spazi interni dell'edificio con quelli della città e del territorio, per immaginare un futuro possibile della metropoli. Si indaga l'ipotesi che attribuisce alla produzione agricola, idroponica, acquaponica e aeroponica, il valore aggiunto della trasformazione e la capacità di innescare processi innovativi nel tessuto urbano e architettonico esistente. La *Winter School Campus SUAE Asia: SoHo rezoning* ha pertanto fornito l'occasione per sviluppare un programma di operazioni progettuali volto ad immaginare il futuro di New York che rimanda a inattesi scenari temporali nel breve, medio e lungo termine.

Manhattan immaginata (2030-2050)

Il piano propone attualmente la rezonizzazione del quartiere SoHo (New York city planning Commission, 2021) ha proposto la densificazione dell'intero quartiere in altezza, a vantaggio dell'insediamento di programmi mono-funzionali e destinati principalmente alle attività di uffici, attività ricreative e commercio, in un'area storicamente fautrice di una grande produzione culturale e artistica. Con l'intento di rispondere a tale richiesta, la *Winter School Suae Asia*⁶: *SoHo rezoning*, NYC 2022 ha proposto ai partecipanti di esplorare le potenzialità del progetto speculativo (Dunne, 2013) per il quartiere di SoHo, indagando possibili futuri scenari di sviluppo sociale, economico e culturale da declinare in scenari previsionali per il 2030, 2050 e 2100. È in questo contesto che il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo⁷ ha rinnovato la partecipazione alla *Winter School*, a conferma del processo di internazionalizzazione avviato da alcuni anni e confermando i riconoscimenti e i premi assegnati nelle scorse edizioni.

Con riferimento al tema urbano della ricostruzione de *la ville sur la ville* (ADEF, 1998), sperimentato soprattutto nella città europea proprio nei contesti urbani esistenti, il progetto *Flux-city House* ha proposto una rilettura critica al Piano di *rezoning* per il quartiere SoHo a Manhattan, elaborato, come già precisato, dalla Municipalità di New York nel dicembre 2021, introducendo un approccio urbano e architettonico adattabile e flessibile, orientato ad una profonda modifica dei modi di abitare. Al tradizionale uso residenziale del grattacielo è stata integrata la presenza di alcuni servizi alla scala dell'isolato urbano e un'innovativa produzione di agricoltura idroponica e di energia termo-elettrica alla scala del quartiere. Il progetto *Flux-city*

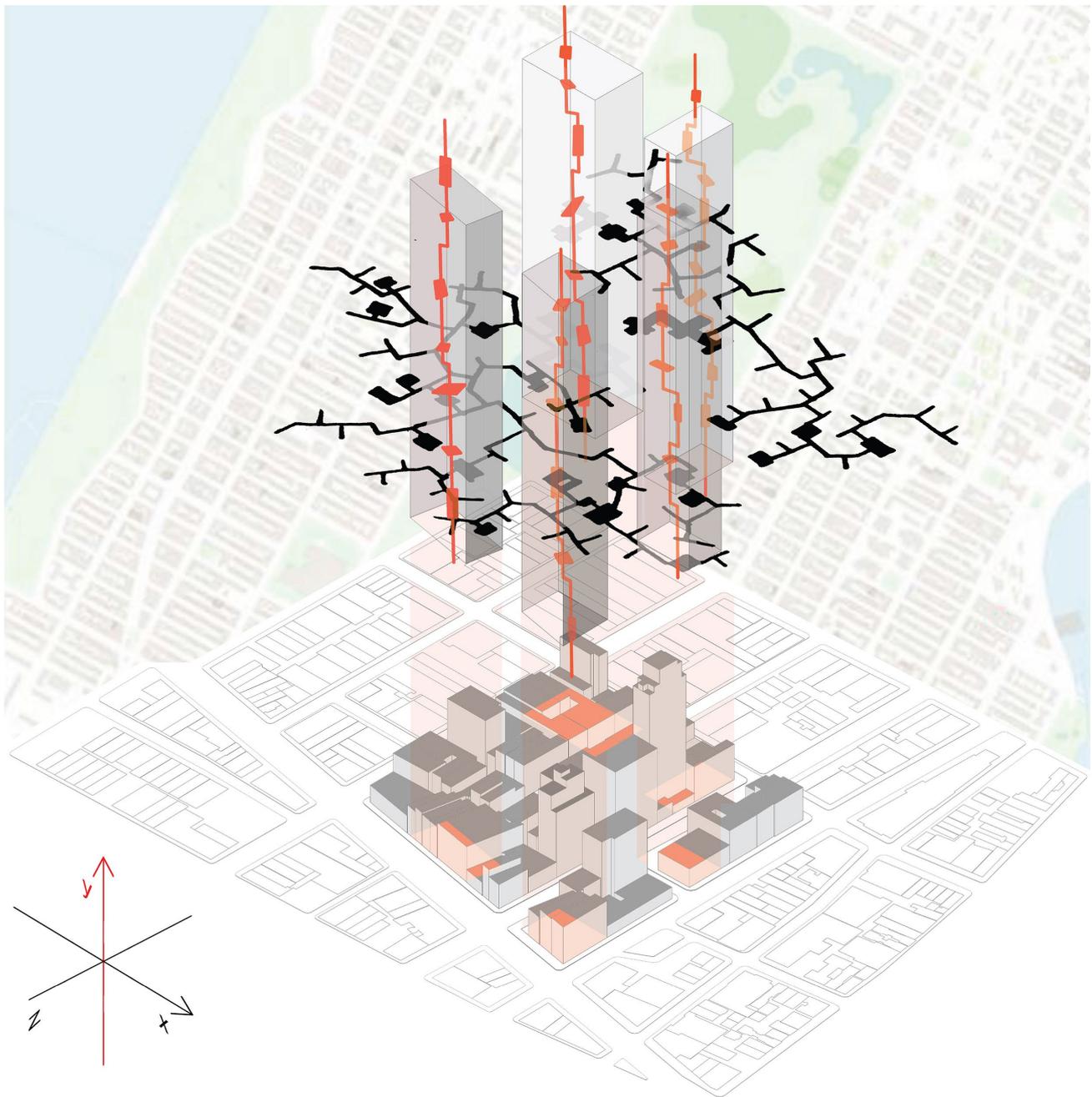
House si pone nei confronti della città costruita in una relazione di sovrapposizione orizzontale alle diverse quote, con un approccio mirato alla sensibilità dell'architettura destinata allo spazio della comunità. In questo senso, sono esempi emblematici i progetti di Alison e Peter Smithson (1967), che agiscono sul sistema complesso di relazioni e quelli della città spaziale di Yona Friedman (1958), che rispondono alle naturali relazioni tra diversi gruppi sociali tramite l'informalità del progetto. Distaccandosi dal suolo attraverso strutture spaziali, ballatoi, suoli pedonali sospesi connessi a sistemi di risalita tradizionali o meccanizzati, differenziati per usi, linguaggi e immaginario, questi progetti mostrano una spiccata impronta concettuale, fortemente interessata alla centralità dell'uomo nella città e alla necessità di interazione della comunità che vive e attraversa lo spazio pubblico.

L'interesse del progetto per lo spazio pubblico e per i collegamenti alle diverse quote dell'isolato urbano newyorkese è caratterizzato, nella proposta *Flux-city House*, da una forte densità abitativa e dall'intersezione tra la spazialità bidimensionale dei sistemi orizzontali (servizi e spazi collettivi comunitari) e la tridimensionalità dei sistemi verticali (attraversamenti in quota, accessi e collegamenti). Si tratta di una spina dorsale di collegamenti che si proietta verso l'alto del grattacielo e che ibrida gli usi dell'abitare con un mercato urbano a quota terra, con le attività intermedie destinate al tempo libero e con la produzione agricola sul tetto che fanno della densità abitativa il punto di forza del nuovo immaginario collettivo e sociale (Fig.1). La definizione di un sistema di produzione e commercio di beni alimentari risponde alla preminente richiesta di alloggi sociali a prezzi accessibili previsto dal piano di ri-zonizzazione del quartiere SoHo.

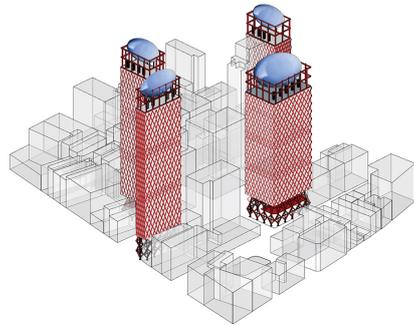
All'interno della fitta maglia urbana del macro isolato assegnato sono stati individuati quattro lotti in dismissione o inoccupati nei quali innestare una rete di spazi collettivi interconnessi e reimmaginare possibili trasformazioni nel quartiere SoHo. Uno spazio intermedio caratterizza il sistema delle connessioni in quota con il tessuto esistente, fortemente caratterizzato dalla presenza di attività collettive ad uso prevalentemente temporanee. Si tratta di uno spazio accessibile dall'esterno con un sistema di risalite disposte lungo la facciata dell'isolato a sottolineare l'ingresso allo spazio pubblico in quota (Fig.2).

Si configura in questo modo una sezione programmatica complessa dell'edificio, articolata all'interno di un esoscheletro strutturale tripartito (Fig.3). Il basamento contiene i *Land Links*, ovvero i connettori territoriali urbani che, secondo Giancarlo De Carlo (1975), estendono lo spazio pubblico per riam-

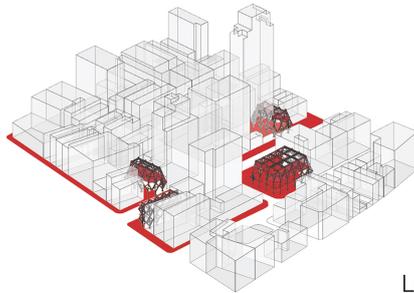
1. Programma *Flux-city House* per il futuro di New York 2030-2050: spazio pubblico e collegamenti alle diverse quote dell'isolato urbano newyorkese.
©Flux-city House 2022



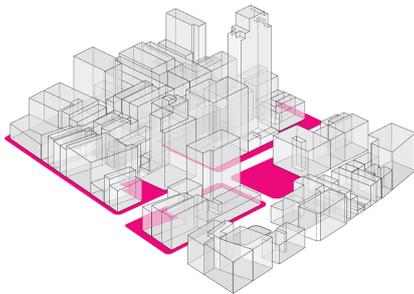
2. Esploso del programma
Flux-city House alla scala del
quartiere SoHo a Manhattan.
©Flux-city House 2022



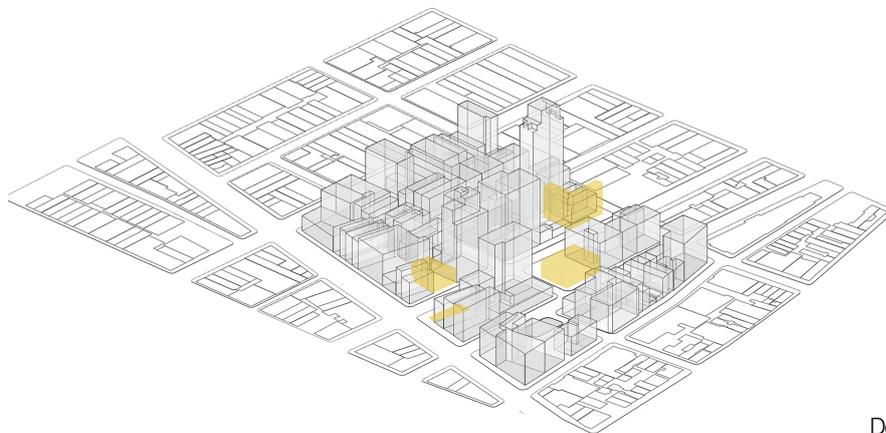
Project built in 2050
Agri-tecture



Project built in 2030
Land links and tiled public space

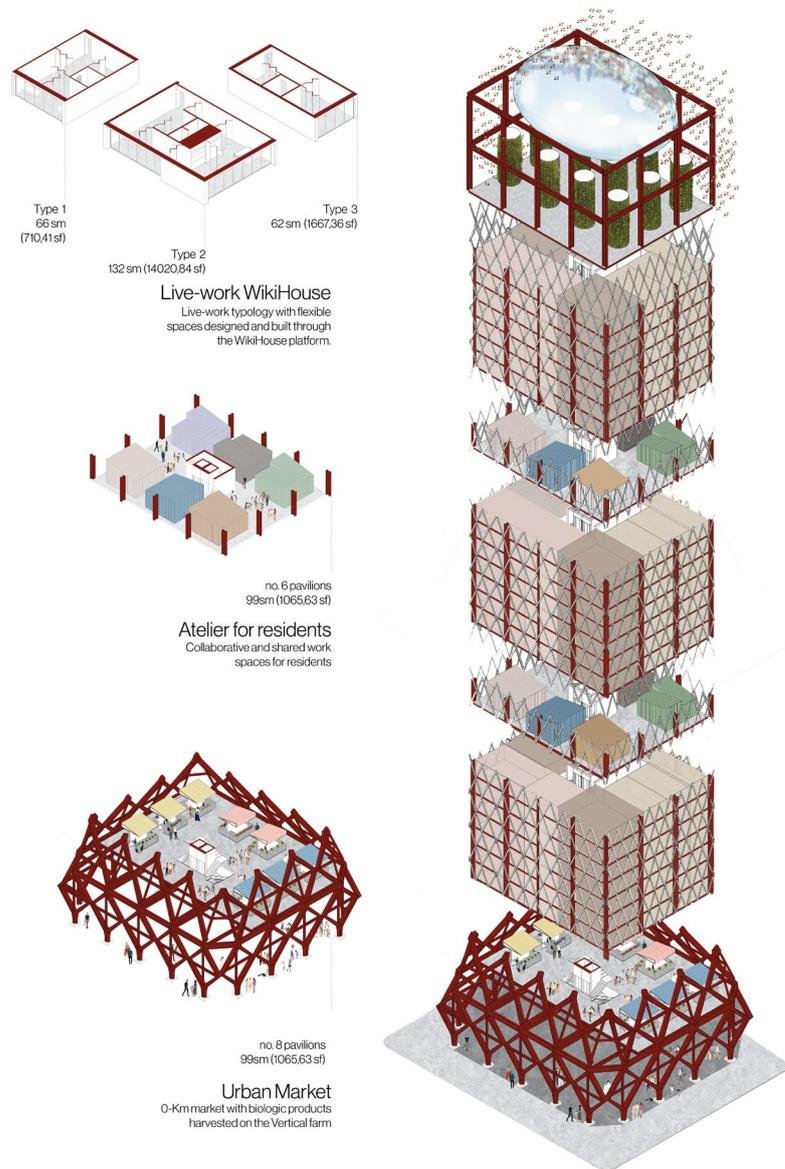


Tiled public space



Demolition

3. Tripartizione
 dell'esoscheletro strutturale
 del grattacielo esploso: *Land
 Links, Live-work e Wiki
 House, Solar power e Vertical
 Farm.* © Flux-city House
 2022



**Solar power
 Station and
 Vertical Farm**

The Vertical Farm allows plants to be grown without soil, through hydroponic systems. On the rooftop of the building, several edible plants are harvested to make the building autonomous for sustenance and a Solar power station is installed to produce green energy.

**Live-work
 WikiHouse**

Current times request to re-think the kind of space we live, without any distinction between domestic and professional spaces. Modular and flexible dwellings are proposed as a suggestion to a new typology of living supported by the Wiki-house platform.

Land Link

The 'land links' are urban devices that build relations at the different scales of the existing. They have a local and a global impact and constitute a network of potentialities and possibilities within the city.

magliare il territorio con alcuni dispositivi che hanno la capacità di costruire relazioni alle varie scale dell'urbano. Un mercato, insieme agli spazi espositivi per le performance artistiche dei residenti e una mediateca concorre a riconnettere il tessuto umano e urbano presente nel quartiere. Il corpo centrale del grattacielo, costituito da ventuno livelli sovrapposti, accoglie tre tipologie di alloggi destinati sia alla residenza che al telelavoro. In aggiunta ai livelli delle residenze, si innestano due nuovi livelli per gli spazi comuni destinati alle attività culturali e al tempo libero. Conciliare le esigenze della residenza con quelle del lavoro e rafforzare il senso di appartenenza a una comunità creativa è l'obiettivo di tali spazi di lavoro *box-in-box* da realizzare tramite piattaforma *open-source WikiHouse*⁸.

La crescente e urgente necessità di utilizzare lo spazio nel modo più sostenibile ha orientato la definizione di un programma eccezionale in copertura. Energia e agricoltura si fondono in una simbiosi circolare, occupando un posto di rilievo nello *skyline* di New York, destinando al coronamento la produzione di energia pulita ed agricola idroponica per l'intero quartiere. La produzione di energia esclusivamente rinnovabile è ottenuta da una centrale fotovoltaica integrata a uno *Spherical Sun Power Generator*⁹ che genera l'energia solare con un sistema a doppio tracciamento utilizzando una sfera in vetro acrilico (PMMA - polimetacrilato di metile) riempita d'acqua. Alla centrale è associata inoltre una *Vertical Farm*, centro di ricerca ad alta tecnologia per la produzione di agricoltura idroponica, suddivisa in quattro diverse zone climatiche.

Lo sviluppo del programma definisce il progetto *Flux-city House* per gli scenari 2030 e 2050, in cui le future trasformazioni a breve, medio e lungo termine, potranno influire sui processi di attrazione delle giovani generazioni.

Due scenari per il futuro di New York 2100

La programmazione di un futuro possibile di New York ha fornito le basi per una più complessa e profonda visione a lungo termine. A partire dalle incerte previsioni economiche, sanitarie e politiche sulla metropoli americana, l'orizzonte 2100 inquadra i programmi e i progetti di trasformazioni future nell'ambito di alcuni grandi temi possibili: cambiamento climatico, mutamenti demografici, fluttuazioni economiche, produzione agricola e di energia da fonti rinnovabili. Si tratta di temi che influiscono sia sul disegno dello spazio urbano, flessibile e adattativo, che sui nuovi modi di abitare, con riferimento alle nuove istanze della società in continua mutazione. A partire

da queste premesse, sono stati elaborati due scenari speculativi in opposizione che esasperano le dicotomie pubblico-privato e residenziale-produttivo, aprendo immaginari possibili per New York e per le metropoli mondiali (Fig.4).

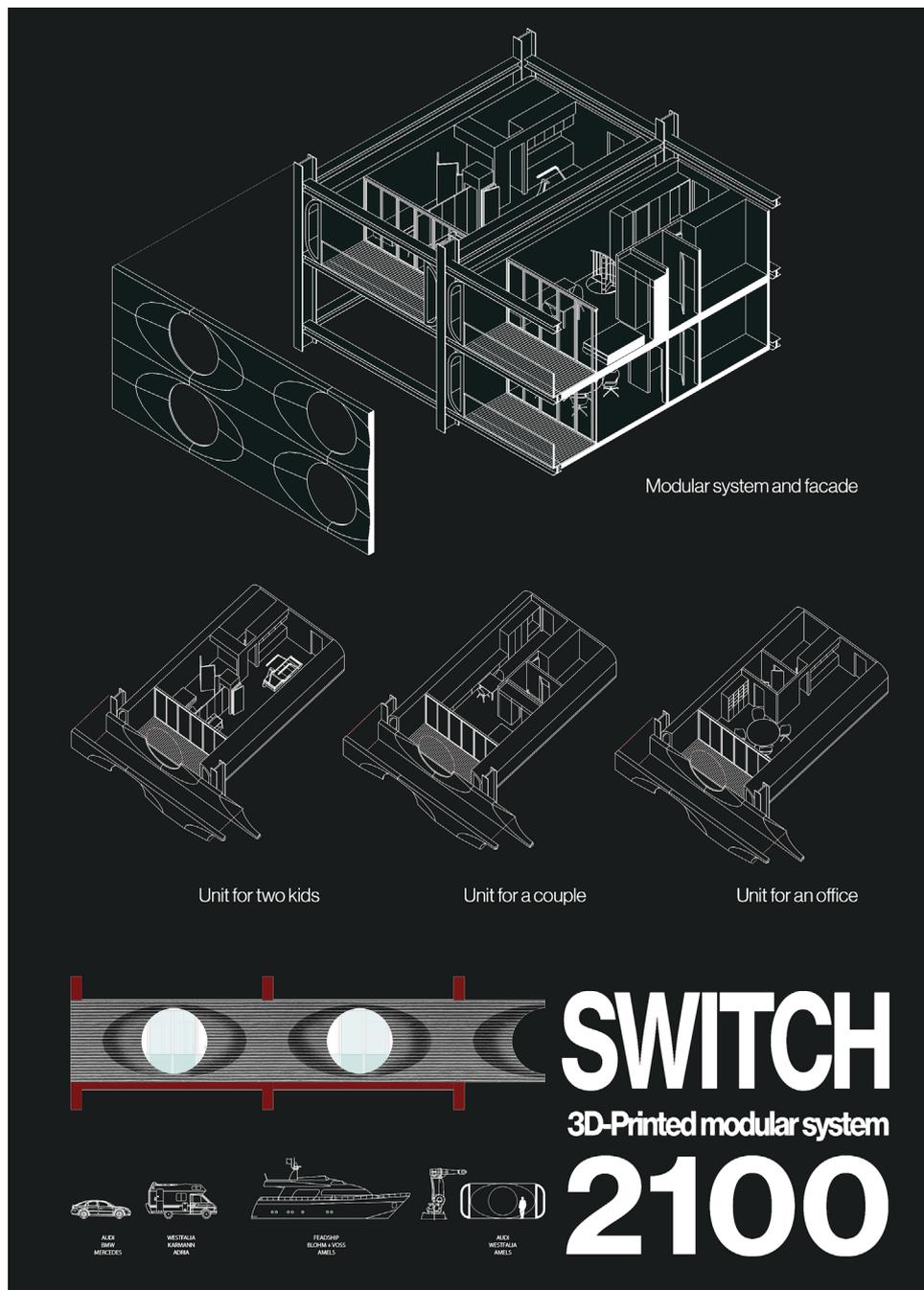
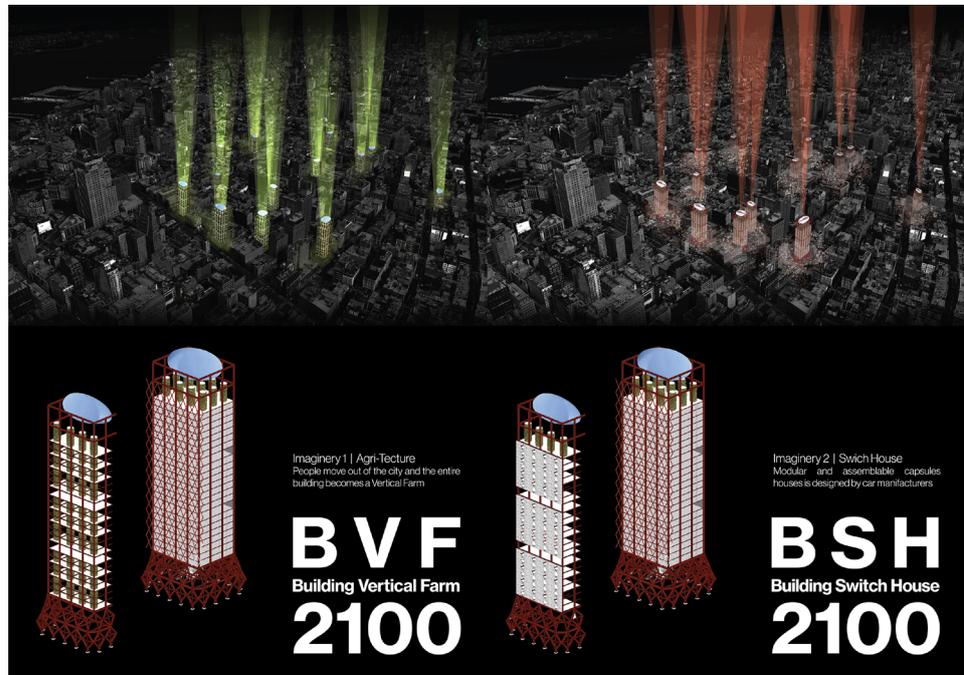
Nel primo scenario, *Building Vertical Farm*, il carattere di flessibilità del progetto permette di interrogarsi sul futuro di Manhattan nell'ipotesi di una visione di rifondazione della società, che conduce a un radicale spopolamento della metropoli in favore di una nuova urbanizzazione del territorio interno. I disegni di *Broadacre City* (1934) di Frank Lloyd Wright e di *Nudging Space Arcology* (1970) di Paolo Soleri sono le principali visioni che influenzano questo scenario, nel quale l'intera isola di Manhattan si converte in una *Building Vertical Farm* a scala urbana che riusa l'architettura dei grattacieli esistenti destinandoli all'intensa produzione di agricoltura idroponica e di energia pulita. Questa declinazione del denso tessuto newyorkese in nuove fabbriche verticali urbane prevede il riciclo degli scheletri strutturali in acciaio dei grattacieli trasformandoli nella nuova tipologia *Flux-City House*, flessibile negli usi e nelle forme. La struttura del grattacielo in acciaio permette, infatti, di mutare lo spazio al suo interno, smantellando il sistema modulare degli alloggi e proponendo al suo posto il principio produttivo agricolo ed energetico intensivo su tutti i livelli dei grattacieli esistenti. L'integrazione degli impianti produttivi mira a collocare alla scala urbana della metropoli una maglia punteggiata dai nodi delle nuove fabbriche urbane per l'approvvigionamento energetico e di prodotti alimentari nelle nuove conurbazioni territoriali che si svilupperanno intorno alla metropoli. Questa visione di futuro distopico, in cui le grandi metropoli si spopolano a vantaggio di un sistema economico maggiormente centralizzato, si inseriscono all'interno di una sperimentazione in corso che, a fronte del continuo aumento della popolazione, integra la produzione agricola verticale al progetto dello spazio urbano, soprattutto nei Paesi a forte incremento demografico (Despommier, 2011; Castiglioni, Rocca, 2017). La presenza di dispositivi intelligenti integrati costituisce oggi un attivatore di nuovi metabolismi urbani e sperimenta nuove tipologie architettoniche ibride (Negrello, 2018) per configurare ambienti predisposti ad accogliere la produzione agricola, anche in assenza di luce solare e del terreno, con una notevole riduzione di consumo d'acqua¹⁰.

Nel secondo scenario, *Building Switch House*, il progetto prefigura un incremento demografico distopico (Lecardane, 2020) nelle metropoli mondiali. Nella New York densamente popolata, l'alloggio è il prodotto di un nuovo

paradigma dell'abitare temporaneo e della progettazione e costruzione prototipata in *3Dprint* con strumenti e materiali innovativi derivati dalla produzione automobilistica, navale e per lo Spazio extraterrestre (Fallacara, 2022). Una riflessione su come riprodurre la terra nello spazio e viceversa affronta alcune questioni attuali e certamente future su come proteggersi dagli sbalzi climatici estremi, ottimizzare i cicli di uso dei materiali, rendere possibile la privacy e scongiurare la solitudine delle fasce più deboli della popolazione, soprattutto anziana. La riflessione sull'architettura extraterrestre e su quella terrestre, di fatto, coincidono nella ricerca della dimensione del benessere anche psicologico. Nelle sue costanti strutturali, il progetto del *Building Switch House* mira ad innovare ed integrare la dimensione individuale e quella collettiva sui livelli del grattacielo. Un nuovo modo di abitare temporaneo è proposto per New York 2100 con la definizione di differenti tipologie di alloggi che amplificano la nozione dell'abitare durante le fasi della vita umana per accogliere coppie, single, giovani e anziani. La nuova configurazione di densità urbana, punto di forza per uno sviluppo collettivo e sociale, massimizza il numero di alloggi, modulari e flessibili, progettati in funzione dello spazio necessario ed ergonomico di chi vi abita, seppur temporaneamente nel corso della vita. Come risultato di un lungo percorso che ha messo in relazione l'architettura e la macchina¹¹, le case produttrici automobilistiche possono contribuire in futuro alla progettazione di nuovi alloggi con l'applicazione di tecnologie in stampa 3D come per la produzione in serie di moduli abitativi per tutti. Lo sviluppo di nuove metodologie di costruzione additiva per la produzione di elementi costruttivi da assemblare è oggi largamente diffuso e crescerà ancor più nei prossimi decenni insieme alle ricerche sui materiali (fluidi sintetici, plastici, naturali o metallici). L'utilizzo di bracci robotici, per la realizzazione di piccoli e grandi manufatti, costituisce inoltre una significativa evoluzione delle capacità costruttive che consentono di ridurre sia i tempi che i costi di produzione, con l'attuale limite delle dimensioni contenute delle stampanti o delle movimentazioni dei bracci robotici (Lecardane, 2018).

Il Building Switch House prevede il progetto di alloggi modulari *Plug-in*, da stampare in *3D print* e da collocare all'interno dell'esoscheletro strutturale metallico sui quali applicare in facciata degli elementi anch'essi modulari (Fig.5). Tale meccanismo di assemblaggio permette di saturare l'intera superficie interna del grattacielo e di spostare i moduli abitativi in funzione delle necessità dei residenti e delle variabili condizioni socio-demografiche

4. Scenari per il futuro di New York 2100: *Building Vertical Farm* e *Building Switch House*. © Flux-city House 2022



5. Progetto *Building Switch House*: alloggi modulari *Plug-in* in 3D print. © Flux-city House 2022

ed economiche del prossimo futuro. La metropoli densa è l'immaginario di questo scenario 2100 nel quale gli alloggi modulari occupano i livelli interni dei grattacieli esistenti, mantenendo tuttavia attiva la produzione energetica e agricola in copertura, per garantire un'autonomia energetica e alimentare alla scala metropolitana.

Conclusioni

La centralità del programma come strumento attivo del progetto ha costituito il cuore del ragionamento di *Flux-city House* nel tentativo di rispondere alla necessità umana di immaginare il proprio futuro attraverso la creazione di possibili scenari. In questo modo, si è esplorato il potenziale urbano degli spazi collettivi e la loro capacità di costituire un'infrastruttura residenziale alla scala metropolitana, promuovendo un sistema semplice di relazioni tra residenti, comunità artistiche locali e di produzione energetica e alimentare contenuta all'interno degli stessi edifici.

Con l'obiettivo di fornire soluzioni per affrontare la crisi climatica e gli effetti dell'attività dell'uomo sul pianeta, il progetto *Flux-city House* intende confrontarsi con il futuro della metropoli attraverso un approccio distopico che si pone in discontinuità con la previsione del Piano di New York 2021. Qui la narrazione della società futura intercetta e amplifica le criticità attuali sui grandi temi relativi al cambiamento climatico, all'approvvigionamento energetico ed alimentare e ai nuovi modi di abitare in un futuro lontano che scorre parallelo all'immaginario attuale delle colonizzazioni spaziali.

Attraverso la narrazione della società, si ipotizza dunque un nuovo paradigma dell'abitare che ribalta l'immaginario utopico della *Walking City* (Cook, 1973) di Ron Herron: l'uomo, e non più la città, è in continuo movimento. L'eredità dell'architettura radicale degli anni Cinquanta e Sessanta si fa dunque ancora oggi portatrice della centralità del programma, trasformabile e capace di adattarsi alle diverse e nuove esigenze contestuali, e del processo di aggregazione e deformazione degli elementi rispetto all'esito finale dell'architettura. Questa prospettiva, che riscatta numerosi progetti visionari, insieme utopici e distopici, rivela uno degli effetti della rivoluzione digitale che ha investito l'architettura già dalla fine del secolo scorso (Picon, 2010).

Bibliografia

ADEF (Association Des Etudes Foncières) (1998), *Reconstruire la ville sur la ville*. ADEF, Parigi.

- Branzi, A. (2006), *No-stop City: Residential Parkings Climatic Universal Sistem*. HYX, Orléans.
- Castiglioni C., Rocca T. (a cura di) (2017), *Vertical (and urban) farming. Nuove opportunità professionali*, Ordine degli Architetti di Torino, Torino.
- Cook, P. (1973), *Archigram*. Praeger Publishers, New York.
- De Carlo, G. (1975), "Rimini. Un piano tra presente e futuro". *Parametro*, n. 39-40, pp. 4-53.
- Despommier, D. (2011), *The Vertical Farm. Feeding the world in the 21st Century*. Picador, New York.
- Dunne, A., Raby, F. (2013), *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. MIT Press, Cambridge.
- Fallacara G., Netti V. (a cura di) (2021), *Abitare Marte. Architettura oltre il pianeta Terra*. Gangemi Editore, Roma.
- Friedman, Y. (1958), *L'architecture mobile : vers une cité conçue par ses habitants*. Poche, Casterman.
- Gordon-Smith, H. (2011), *What is Agritecture*, www.agritecture.com.
- Koolhaas, R. (1978), *Delirious New York. Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford University Press, Oxford.
- Lecardane, R. (2020), "Esplorazioni sul futuro prossimo del mondo reale", in Fallacara G., Stigliano, M. (a cura di), Alessandro Melis. *Utopic Real World – Invention Drawings*, D Editore, Roma, pp. 39-45.
- Lecardane, R. (2018), "Architettura di transizione. ImPrintig 3D". *SICILIA INFORMA*, vol. 6, pp. 192-195.
- Negrello, M. (2018) "Progettare l'agricoltura del futuro. Architetture e agricoltura: le smart technologies per la nuova produzione agricola urbana". *Officina*, vol. 21, pp. 10-15.
- New York city planning* (2021), SoHo/NoHo Neighborhood Plan, <https://www.nyc.gov>.
- Picon, A. (2010), *Digital Culture in Architecture: An Introduction for the Design Professions*. Birkhäuser, Basilea.
- Smithson, A., Smithson, P. (1967), *Urban Structuring: Studies of Alison and Peter Smithson*. Studio Vista, Londra.
- Viljoen A.; Bohn K., (2009), "Continuous Productive Urban Landscape (CPUL): Essential Infrastructure and Edible Ornament". *Open House International*, vol. 34, n. 2, pp. 50-60.

Note

1 Il contributo è frutto di una collaborazione da cui sono derivate riflessioni comuni. Nell'unitarietà della trattazione, ai soli fini di valutazioni concorsuali, i paragrafi "Introduzione" e "Il programma è progetto" sono stati redatti da Zeila Tesoriere; i paragrafi "Manhattan immaginata (2030-2050)" e "Conclusioni" sono stati redatti da Renzo Lecardane; il paragrafo "Due scenari per il futuro di New York 2100" è stato redatto da Bianca Andaloro.

2 Il Campus SUAE Asia (Collective Action for Mobility Program of University Students in Asia) è un programma avviato dapprima con tre Università asiatiche: Pusan National University (Corea del Sud), Tongji University (Cina) e Kyushu University (Giappone). Il consorzio è stato esteso successivamente anche a due Università europee: University of Technology Vienna (Austria) e Università degli Studi di Palermo (Italia).

3 La Winter School Campus SUAE Asia 2022, diretta dal Prof. Inhee Lee (Pusan National University, Corea del Sud) e co-diretta dalla Prof.ssa Angie Co (School of Architecture of Syracuse University, USA) che si è svolta in modalità on-line, dal 7 al 18 febbraio 2022, ha visto la partecipazione di 17 docenti e 59 studenti (riuniti in 17 gruppi di progettazione) provenienti dalle cinque Università internazionali consorziate.

4 L'illustrazione *1909Theorem* rappresenta con una prospettiva caricaturale lo sviluppo del dispositivo del grattacielo nella sua sezione ideale, sottolineando il valore prefiguratore dell'arte nell'immaginario futuro. All'interno dello scheletro strutturale del grattacielo sono sovrapposti i solai, autonomi ed eterogenei, nei quali sono collocate le residenze unifamiliari autonome e diverse tra loro per forma e funzione.

5 Fra gli esempi più rappresentativi di tale approccio ricordiamo il progetto non realizzato per la Biblioteca di Jussieu (Parigi, 1992), lo studio su Hyperbuilding (Bangkok, 1996) e la Seattle Public Library (Seattle, 1999-2004).

6 Le recenti occasioni progettuali delle *Winter and Summer School Campus SUAE Asia* hanno trattato i temi della progettazione resiliente e del riciclo dell'esistente, dello spazio pubblico e della commistione tra costruito e natura.

7 L'Università degli Studi di Palermo e il Dipartimento di Architettura hanno partecipato alla *Winter school 2022* con il coordinamento scientifico dei Proff. Renzo Lecardane, Zeila Tesoriere e dell'arch. Paola La Scala.

Gli studenti partecipanti hanno costituito due gruppi di lavoro: *2022 Theorem*, coordinato dalla dottoranda Bianca Andalaro con le studentesse Maria Butera, Cristiana Geraci e *Rooftop Oasis*, coordinato dalla dottoranda Martina Scozzari con le studentesse Simona Ragolia, Sabrina Saitta.

8 Il cuore della WikiHouse è il *plug-in open-source* per il programma d'architettura gratuito SketchUp. Il suo codice è stato scritto da una rete di programmatori che trasforma il progetto di un modello in elementi pronti al taglio con utensili CNC, che possono essere inviati direttamente al produttore.

9 Il prototipo della *Spherical Sun Power Generator* è stato realizzato dall'architetto tedesco André Broessel con l'azienda *high-tech* Rawlemon Limited. Cfr.: Hassan Abdilmouti, "Producing Electricity by Concentrated Solar Energy", in Proceedings of the 2nd International Conference on Advances in Energy Research and Applications (ICAERA'21), 2021. https://avestia.com/ICAERA2021_Proceedings/files/paper/ICAERA_102.pdf.

10 Fra i sistemi di coltivazione innovativi ricordiamo: l'agricoltura idroponica che sostituisce la terra con un substrato inerte di argilla espansa, perlite o altro; l'agricoltura acquaponica che crea un ambiente simbiotico dalla combinazione di acquacoltura e coltivazione idroponica; l'agricoltura aeroponica che sostituisce la terra con la nebulizzazione di una miscela d'acqua con fertilizzanti minerali.

11 La relazione tra le catene di montaggio delle filiere automobilistiche e il sistema di costruzioni delle unità abitative richiama il lungo rapporto consolidato durante tutto il Novecento. L'architettura e l'automobile hanno subito influenze reciproche a partire dai progetti icona: *Maison Citrohan* (Le Corbusier, Stoccarda, 1920-27), *Fabbrica FIAT-Lingotto* (Giacomo Matté Trucco, Torino, 1927), progetto per il *Parking City* (Louis Kahn, Philadelphia, 1952), progetto di una *Drive-in housing* (Michael Webb e David Green, 1966) fino alle proposte più radicali delle capsule assemblate per il *Graphic Art Center* (Paul Rudolph, New York, 1967) e per il *Nakagin Capsule Tower Building* (Kisho Kurokawa, Tokyo, 1970).

Renzo Lecardane, Zeila Tesoriere, Bianca Andalaro

Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Architettura

Il complesso rapporto tra programma e spazio ha spesso determinato alcune semplificazioni che, individuate nel binomio funzione-forma, Aldo Rossi definì “funzionalismo ingenuo” (1966). Tale postura critica, in accordo con altre scaturite dalla messa in discussione dei principi del Movimento Moderno, portò ad alcuni sconfinamenti, tra la metà degli anni '50 e '70, che avviarono nuovi filoni di ricerca per l'architettura. Partendo da questi assunti, il contributo traccia alcuni nessi tra le origini di tale approccio e le pratiche progettuali che ne discendono. Riprendendo il concetto di *in-between* sviluppato in campo architettonico da Aldo van Eyck attraverso le sue opere, l'attenzione è posta sullo spazio per l'incontro e la collettività, sui luoghi intermedi e di soglia che racchiudono la sfera pubblica e al contempo quella più intima e individuale. Riflessioni portate avanti anche da Herman Hertzberger in scritti e progetti che indagano lo spazio di transizione all'interno dell'edificio e tra questo e il suo prossimo contesto. La città funzionale e l'edificio funzionale lasciano spazio a una progettazione che ammetta un'interpretazione d'usi e garantisca un'offerta più ampia identificata con il termine di “polivalenza”. In conclusione, si prendono a pretesto alcune architetture di El Equipo Mazzanti che perseguono tali orientamenti e illustrano gli aspetti innovativi di sistemi concepiti come aperti e performativi.

•
1985
Saggi

Spazio e programma: verso architetture aperte e adattive

In-between e spazi di relazione

«Whatever space and time mean, place and occasion mean more. For space in the image of man is place and time in the image of man is occasion».

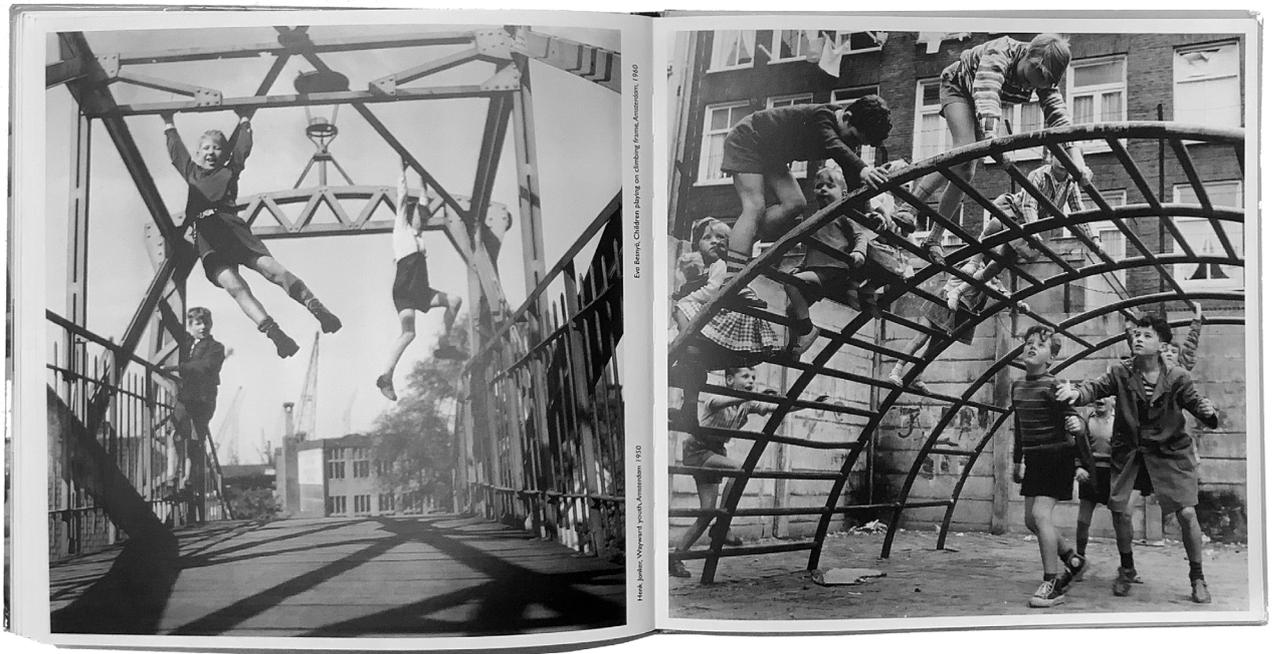
(van Eyck, 1962, p. 471)

L'architettura in ambito urbano è stata in grado di dimostrare, in molti casi e attraverso la storia, quanto il concetto di "funzione" sia labile nei confronti del tempo in continuo divenire e quindi nella lunga durata.

La tesi affrontata in questo studio vuole affermare il significato che assume il progetto di architettura in una determinata cultura a partire dalla permanenza di alcuni spazi e di alcune forme rispetto al contesto e soprattutto all'individuo, a prescindere dal programma accolto e che, in sostanza, potrebbe addirittura essere inesistente. Influyente a questo proposito è la critica al "funzionalismo ingenuo" avanzata dall'architetto italiano Aldo Rossi nei suoi studi sui fatti urbani contenuti in *L'architettura della città* (1966). Tale teoria pone in discussione i principi del Movimento Moderno intrapresi già, tra la metà degli anni Cinquanta e Settanta, attraverso sconfinamenti che avviarono nuove riflessioni e filoni di ricerca.

Per rintracciare queste radici, è bene menzionare il gruppo di giovani architetti di differenti nazionalità conosciuto sotto il nome di Team X¹ che, nel secondo dopoguerra, avvia la «tendenza verso un nuovo umanesimo che mette al centro del progetto l'uomo reale, invece di quello ideale promosso dal Moderno, standardizzato nelle sue dimensioni e nelle funzioni che quotidianamente svolge» (Spirito, 2015, p. 25). Tra i componenti vi è l'architetto olandese Aldo van Eyck che risponde al Movimento Moderno con sperimentazioni spaziali che permettono prima di tutto relazioni e incontri tra le persone.

Alla società funzionalista e tipizzata si contrappone una visione dell'architettura che investe nei rapporti con la strada e lo spazio urbano, comprese le inclinazioni informali, basti pensare ai *playground* dello stesso van Eyck ad Amsterdam o anche alle ricerche estreme di Cedric Price o ancora di Constant con *New Babylon* e il progetto per la città dell'*homo ludens* (Huizinga, 1938). L'aspetto ludico, difatti, è uno dei caratteri preminenti di quest'ambito di ricerca; ne è testimonianza il libro *The child, the city and the artist*, scritto nel 1962 e quasi inedito fino al 2008, in cui l'architetto olandese indaga sul significato dell'architettura in relazione alla città, la sua critica al modernismo

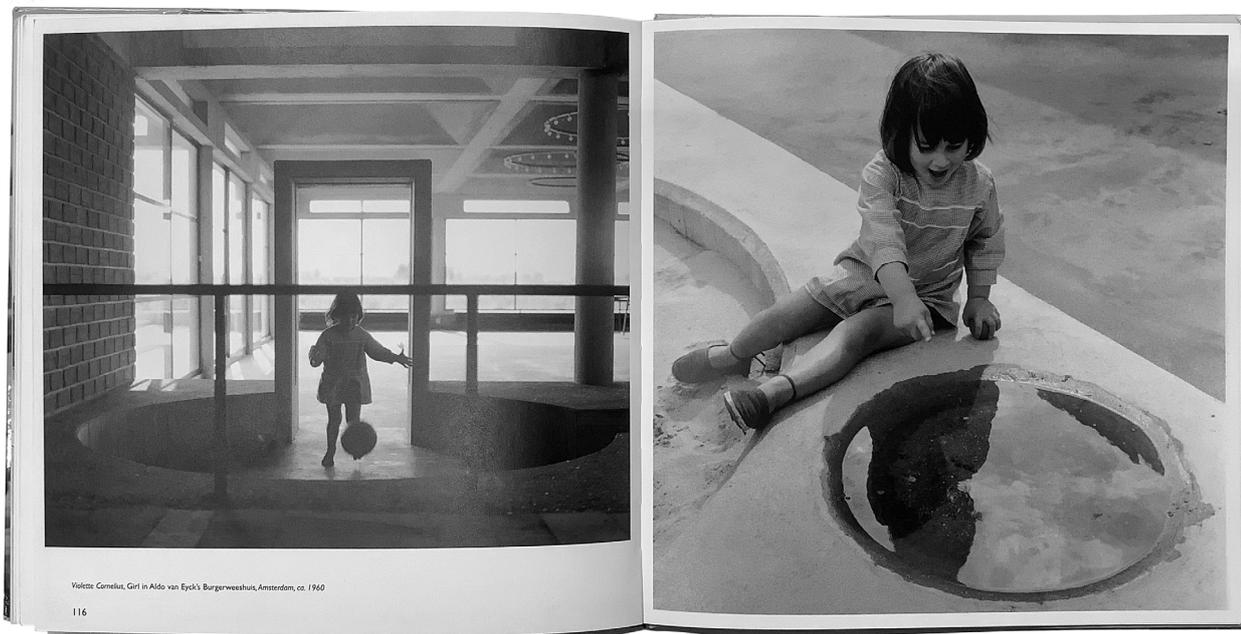


e l'importanza dell'uomo (e del bambino) nella collettività (van Eyck, 1962). Van Eyck ridefinisce il concetto di luogo (*place*) ed elabora la nozione di *in-between* a partire dalle influenze filosofiche del tedesco Martin Buber esplicitando il compito stesso dell'architettura che ha lo scopo di costruire relazioni che intercorrono nel genere umano. Indaga così le azioni del giocare, del lavorare, delle attività individuali e di quelle collettive impegnandosi contro il funzionalismo assoluto (Ginex, 2002).

Tale prospettiva tratteggia il campo dello spazio relazionale che individua la «necessità di progettare organicamente i nessi spaziali e fisici, fra suolo e edificio, fra spazi interni e esterni, fra usi pubblici e usi privati, fra aperto e coperto, fra natura e artificio, e di fare di questi nessi il significato primario del progetto medesimo» (Bocchi, 2006, p. 54).

Dall'accezione di spazio pubblico si passa pertanto a quella delle relazioni: «Uno spazio autenticamente collettivo, aperto all'uso, al godimento, agli stimoli, alla sorpresa: all'attività. [...] Uno spazio relazionale non solo pubblico, non solo "rigenerante" ma anche ludico; operativo più che rappresentativo, pensato per passeggiare e contemplare ma anche per l'uso e il divertimento, o per un vero e proprio scambio sociale [tda]» (Gausa, 2014; Gausa *et al.*, 2003). Il metodo progettuale che se ne deduce dallo studio dei progetti rientranti in questa categoria è il lavorare per "contrasto", qui inteso nelle sue ampie declinazioni come un valore che genera uno scambio tra le parti (Quatremère

1. Bambini che giocano per strada ad Amsterdam (foto H. Jonker, 1950) e in un *playground* progettato da A. van Eyck (foto E. Besnyö, 1960) in AAVV, *Aldo van Eyck the playgrounds and the city*, NAI Publishers/Stedelijk Museum, Amsterdam 2002.



Violetta Cornelius, Girl in Aldo van Eyck's Burgerweeshuis, Amsterdam, ca. 1960

116

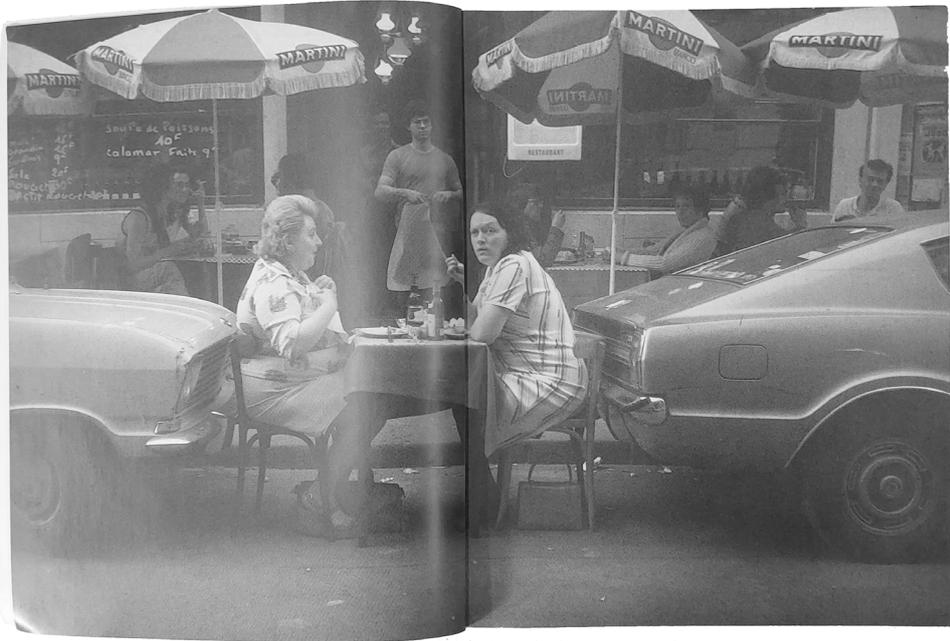
2. A. van Eyck, Orfanotrofia ad Amsterdam (foto A. Cornelius, 1960) in AAVV, *Aldo van Eyck the playgrounds and the city*, NAI Publishers/Stedelijk Museum, Amsterdam 2002.

de Quincy A.C., 1985): «ascrivendo ad un dato spazio, apparentemente “autonomo”, un programma contraddittorio, lo spazio stesso consegue nuovi livelli di significato. L’evento e lo spazio non si mescolano, ma si influenzano a vicenda» (Tschumi, 2005, p. 107). Ciò configura scenari capaci di evolversi rispetto ai cambiamenti sottoposti al passare del tempo proponendo architetture “aperte”, anticipatrici di futuri e inaspettati modi di abitare.

Polivalenza e usi

«We should go about designing in such a way that [...] it still permits interpretation, so that it will take on its identity through usage. What we make must constitute an offer [...] so it must not be merely neutral and flexible [...] but it must possess that wider efficaciousness that we call polyvalence» (Hertzberger, 2008, p. 152)

Nel 2008 l’architetto olandese Herman Hertzberger, allievo di van Eyck, pubblica il libro *Space and Learning* che, concentrandosi sulle condizioni secondo cui lo spazio possa essere uno strumento per favorire l’apprendimento, mette insieme un corposo materiale di ricerca, necessario supporto per la progettazione delle sue opere. Il volume è la terza parte della serie di lezioni in architettura pubblicata nel 1991 – *Lessons for Students in Architecture* e *Space and Architecture. Lessons in Architecture 2* – e rimane, ancora



1. H. Hertzberger, *Lessons for students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 1991, 2005.

oggi, esemplare per la completezza e la profondità di analisi dedicate alla relazione tra spazio ed educazione. Hertzberger è diventato, pertanto, un riferimento imprescindibile per chi si confronta con il tema della progettazione delle scuole. La sua indagine si concentra sulle relazioni, fisiche e visive, tra le cose, le persone e gli ambienti e quindi sullo spazio in genere come luogo di incontro.

Una serie di fotografie, che ritraggono alcuni momenti ordinari della vita di ogni individuo nello stare insieme, mette in evidenza il valore eccezionale che ricoprono gli usi e quanto questi ultimi possano tradursi in spazio architettonico attraverso le necessità dell'essere umano. L'insegnamento racchiuso nelle sue ricerche è rivolto a liberare lo spazio dalla funzione per aprirlo alle possibilità di cambiamento, definendo in questo modo il significato racchiuso dentro la nozione di "polivalenza".

In accordo con i principi desunti dalle esperienze formative di quest'architetto, l'insegnamento sotteso nelle sue opere si fonda su uno dei concetti chiave contenuti nel metodo educativo sostenuto dalla pedagogista italiana Maria Montessori che, tra i tanti aspetti, è difatti attento all'idea di spazio e, se ben strutturato e definito, può concedere al bambino una libertà guidata, o meglio orientarla verso vaste possibilità di scelte al fine di sperimentare idee e attività (Montessori, 1909). Tali lavori – a prescindere dalla funzione accolta o, nel caso delle architetture della scuola, dal sistema didattico perseguito –

adottano l'intuizione di concedere al fruitore spazi esposti a differenti usi e azioni, dove: «Le persone possono interpretare quello che è loro offerto seguendo associazioni personali e scegliendo quello che preferiscono o di cui hanno bisogno» (Baglione, Hertzberger, 2007, p. 61). A questi molteplici modi di occupare lo spazio corrisponde, di contro, una precisa e chiara organizzazione dello stesso.

Nei suoi progetti vi si ritrova un'implicita "pedagogia dello spazio" secondo cui il disegno degli ambienti si manifesta in una percezione epifanica capace di predisporre e innescare processi di identificazione e di appropriazione dei luoghi da abitare. Emerge così una determinata idea di architettura che possa assolvere una carica educatrice e, pertanto, sia basata su presupposti culturali, antropici e morali mettendo l'individuo al centro.

Due architetture scolastiche simili ma differenti – Apollo-Montessori e Willemspark² (1980-1983) – sono state realizzate ad Amsterdam nei primi anni Ottanta. Le due scuole si collocano in un lotto ai margini del piano (1902-1917), ad opera di Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), di ampliamento verso sud della cittadina olandese caratterizzato da "blocchi" residenziali ad altezza uniforme disposti attorno a un grande vuoto destinato a giardino. L'area, stretta tra il canale (Noorder Amstelkanaal) e l'ampia arteria viaria principale del piano (Apollaan), ospita quindi i due volumi che, a prima vista, sembrano riprendere formalmente le "ville" autonome disposte lungo i bordi delle sponde e sono posizionate tra di loro con una rotazione di novanta gradi secondo una maglia sfalsata. La variazione del principio insediativo degli edifici scolastici permette di cogliere le leggere dissomiglianze che vedono disporre lungo l'asse est-ovest la scuola Montessori, in angolo tra l'Apollaan e la via a nord di sovrappasso al canale e, lungo l'asse nord-sud, l'altra scuola Willemspark, più interna e arretrata dal filo stradale. Nelle due scuole primarie sono impartiti due metodi pedagogici distinti (tradizionale e montessoriano).

Le piante e le sezioni delle singole architetture hanno un impianto compositivo affine ma diverso che si manifesta con soluzioni ed elementi che contraddistinguono la cifra stilistica delle architetture di Hertzberger. Il primo segno che nega un'eventuale simmetria dell'impianto è dato dal posizionamento degli ingressi che si ritrovano negli angoli a nord e verso lo spazio aperto circoscritto tra i volumi. Entrambi sono contraddistinti da un sistema di scalinate che costituiscono la "soglia" tra lo spazio esterno, pubblico, e quello interno, privato, identificando tale luogo non solo per il transito ma

anche per la sosta. L'orizzontalità dei gradoni della scuola Willemspark interseca la verticalità di un pilastro che, libero dall'involucro e a sostegno del volume soprastante, diviene tondo generando una sorta di risonanza che deforma l'andamento della prima alzata. In entrambe le scuole su questo primo podio curvilineo in cemento si innesta una scala dalla doppia natura: per due terzi a sbalzo dall'edificio e per la restante parte leggera, in ferro, poggiata su un pilastro, questa volta quadrato, impiantato su un basamento cilindrico utilizzato dai bambini come luogo di ozio. Un'immagine forte e curiosa che qui l'architetto ripropone in totale assonanza con quanto desunto dalle sue osservazioni dirette sui luoghi e i relativi comportamenti indotti negli utenti, in questo caso il riferimento è il colonnato di San Pietro a Roma immortalato da alcuni scatti che lo stesso architetto inquadra cogliendone l'uso spontaneo e diffuso che investe le basi delle colonne come sedute. Al di sotto di questa rampa si genera un ulteriore luogo protetto e amato dagli studenti.

Le due architetture, dal forte carattere urbano, mediano tra la scala della città e quella dell'edificio; la loro disposizione nel lotto origina degli spazi semi-pubblici di pertinenza scolastica in dialogo tra le due realtà didattiche e intesi per l'interazione tra genitori e figli e tra studenti. Il limite esterno di confine con l'intorno tende a smaterializzarsi, il lotto è perimetrato da bassi tratti di muro alternati ad aperture e filtri vegetali.

Le scuole, a loro volta, sono percepite come piccole micro-città; il volume molto compatto nella sua fattezze esterna, in accordo anche con gli indici urbanistici e i vincoli edilizi a cui doveva sottostare, viene smentito al suo interno scomponendosi per parti assemblate e scavate in un'alternanza di luoghi aperti e chiusi. Lo spazio centrale, seguendo un identico principio progettuale, è destinato alla comunità scolastica e contrassegna entrambi gli ambienti delle due architetture, a prescindere dal metodo pedagogico.

La pianta quadrata, secondo chiari assi di simmetria, si scompone in una croce che colloca ai quattro spigoli le aule e nel mezzo gli ambienti destinati a uso collettivo. I tre livelli di cui si compongono i volumi sono sfalsati, o meglio un'unica scala collega i vari livelli e al piano di ogni rampa si sviluppano gli ambienti didattici. Si entra negli edifici salendo, da qui è possibile poi scendere una mezza rampa che porta alle prime due unità di apprendimento, a quota stradale, oppure risalire arrivando a un grande scavo a tutta altezza. Il vuoto che si genera scardina la consueta distribuzione che vedrebbe il corridoio connettere la successione di aule: qui l'unità minima di apprendimento si espande e invade lo spazio collettivo. L'articolazione interna, in sezione,

prosegue strutturandosi nell'alternanza dei piani collegati da rampe di scala aperte sul grande atrio. Quest'ultimo svolge il ruolo cardine in entrambi i sistemi scolastici presentandosi come una vera e propria piazza urbana gradonata capace di organizzare lo spazio interno con una certa carica attrattiva e centrifuga e configurare un centro didattico polivalente. Il grande vaso, tramite un lucernario, è illuminato naturalmente; qui si affacciano tutti i livelli che a loro volta permettono di traguardare gli ambienti e di costruire attente relazioni visive, in accordo con la grammatica progettuale da lui ideata in molti progetti e rappresentato dai suoi studi e dai suoi schizzi. Lo spazio innovativo di apprendimento è interpretato come uno spazio pubblico che si snoda tridimensionalmente investendo scale, balconate, gradini e nicchie secondo gradazioni d'uso che vanno dal collettivo all'individuale.

Architetture aperte

«[...] in alternativa a un'architettura finita e chiusa, proponiamo lo sviluppo di sistemi aperti e flessibili, che possano adeguarsi nel tempo a nuove necessità».

(Mazzanti, 2011)

L'applicazione delle riflessioni intraprese in questa ricerca trova ancora oggi terreno fertile in alcuni modi di operare e intendere l'architettura. Ne è un caso il lavoro portato avanti dallo studio di architettura colombiano El Equipo Mazzanti che risente, come dichiarato in più occasioni dall'architetto Giancarlo Mazzanti (2011), dell'influenza derivata dalle esperienze sperimentate dai protagonisti del Team X orientate verso un nuovo funzionalismo in considerazione delle esigenze sociali dell'individuo.

Per ben intendere quanto qui sostenuto, si passano in rassegna alcuni casi recenti che dimostrano quanto sostenuto fin ora ovvero in che modo il programma dell'architettura sia in grado di reagire o adattarsi a future condizioni che orientano il significato dello stesso spazio e dei relativi modi di abitare. Il progetto per la scuola d'infanzia "El Porvenir"³ (2009) a Bogotá contiene in sé l'idea di "contrasto" nei confronti dell'ambiente al suo intorno: la composizione del sistema e la collocazione dei nuovi spazi risulta dirompente rispetto al contesto in cui si colloca e inevitabilmente lo coinvolge. Così come è noto che l'espressione di alcune arti (ad esempio la pittura, la musica, il teatro, la scultura) si avvale dell'imitazione della natura e metta in evidenza le virtù tramite sensibili differenze (chiaro-scuro, moto-riposo, lu-

ce-ombra, pieno-vuoto), lo stesso vale in architettura con gli elementi propri della disciplina del progetto. Introdurre un'opera che differisce per misure, proporzioni, forme, materiali, colori può originare un qualcosa di inatteso con un derivante ordine sorpreso. Non è un caso che la proposta elaborata da El Equipo Mazzanti per la struttura educativa si avvalga di principi architettonici semplici e riconoscibili che possano generare identità al quartiere divenendone una centralità urbana nonché un simbolo di rigenerazione per la comunità. Il progetto è esito di un concorso promosso dal Municipio di Bogotá al fine di migliorare le condizioni educative dell'infanzia attraverso nuove architetture pubbliche che riescano ad assumere il compito di catalizzatori sociali. L'intervento non si limita a soddisfare un rigido programma funzionale bensì, in accordo con le sperimentazioni che contraddistinguono il modo di progettare dello studio di architettura, tenta di proporre luoghi che possano convivere tra loro affiancando, a quelli scolastici dedicati ai bambini, alcuni spazi mensa, aggregativi e per l'ozio, aperti alla collettività e alle esigenze del quartiere di Bosa. Il progetto adotta un sistema che consenta di abbattere i costi senza rinunciare a un'articolazione che favorisca un apprendimento significativo e uno scambio di relazioni. La scelta insediativa fu quella di lasciare liberi i bordi del lotto rendendo l'area accessibile dai flussi presenti nel quartiere per poi procedere verso gli spazi educativi mediante una sequenza di soglie dai luoghi più pubblici a quelli più intimi dedicati all'infanzia. Un filtro permeabile composto da tubi metallici bianchi, attraverso cui è possibile trapiantare, delimita un primo ambiente aperto, semi-pubblico, in stretta relazione con le attività comunitarie cittadine; a esso si incastra un doppio recinto ovale, ancora una volta bianco e costituito dalla stessa trama del precedente, che al suo esterno crea un prospetto diafano e iconico mentre al suo interno è abitato, in quanto coperto e contenente alcune sedute. Tale bordo, dalla forma elementare, si sovrappone con grande contrasto all'edilizia spontanea «trasformando il luogo in un magnete per la comunità [tda]» (El Equipo Mazzanti) e richiamando metaforicamente un «nido che protegge i bambini [tda]» (*Ibidem*). Lo spazio convesso dell'ellisse è difatti rivolto all'infanzia, si avvale di un ampio spazio esterno dedicato al gioco e all'apprendimento informale e di aule per la didattica. Queste ultime sono unità modulari connesse tra loro da una percorrenza tangenziale e sono articolate secondo differenti direttrici che permettono di estendere lo spazio dell'aula all'esterno, con patii tematici, creando stimolanti luoghi interstiziali. Il concetto di "opposizione", appena descritto nei confronti di un contesto

in transizione, è ora affrontato in termini di programma; si tratta del progetto di ampliamento per la Fondazione “Santa Fe”⁴ (2016) a Bogotá, sede istituzionale dedicata alla ricerca medica e scientifica. La proposta, in continuità con il complesso preesistente, ne riprende la direzionalità, le forme geometriche elementari e il rivestimento esterno in mattoni rinnovato nel suo utilizzo. Questo materiale è adoperato nel progetto richiamando le sembianze di un tessuto che, in base alla densità di accostamento dei moduli compone un filtro che di volta in volta stabilisce una specifica relazione visiva con l'esterno. La tipologia dell'ospedale, un tempo condizionata dall'iperfunzionalismo, ha subito nel corso degli anni una modificazione sostanziale. Il tema della centralità dell'uomo, non solo come malato ma prima di tutto come persona con le sue emozioni e necessità, ha prodotto un cambio nel modo di concepire le strutture sanitarie in genere; di conseguenza l'architettura non è una mera macchina senza alcuna qualità spaziale ma mira a essere un organismo, un sistema aperto, accogliente e confortevole. Da qui muovono le scelte dell'architetto che si orienta nell'introdurre usi insoliti per questi tipi di ambienti, nello specifico: una serra giardino, uno spazio ricreativo di ozio e gioco, un laboratorio per svolgere attività collettive. Condizioni che, formalmente ideati in quanto eccezioni, contaminano la serialità degli spazi sanitari: sono infatti luoghi atipici che si inseriscono all'interno dell'architettura occupando generose altezze su cui affacciano altri livelli. Similmente a quanto avviene nelle pratiche mediche o botaniche, si tratta di veri e propri “innesti” di elementi d'architettura non appartenenti a quel determinato contesto portando un equilibrio tra funzioni canoniche e nuove pratiche che riescano a definire gradi di libertà d'uso per inedite configurazioni. Questi ambienti sono concepiti allo scopo di indurre comportamenti non prestabiliti ovvero per ospitare accadimenti in evoluzione al tempo e ad esso legati da relazioni inaspettate.

I casi di studio selezionati tentano di mettere in chiaro il comune obiettivo di porre lo spazio al servizio del fruitore. Un nodo importante che ne consegue è il carattere di una scrittura architettonica “aperta” alla trasformazione dei contesti e che, come già espresso anche in apertura a questo scritto, presuppone l'identificazione di una nuova disponibilità del progetto di operare nei confronti dell'abitare umano attraverso la costruzione di possibili scenari, definiti in una prospettiva comunitaria, stimolando comportamenti e inducendone una sorta di invito all'azione. L'elaborazione di tale enunciato ricorda,

e trasla in ambito architettonico, la nozione di “opera aperta” teorizzata da Umberto Eco negli anni Sessanta nel suo omonimo libro (Eco, 1962). Un carattere che permane nel tempo, fa i conti con la durata dell’architettura reagendo ai cambiamenti.

Bibliografia

- AAVV (2002), *Aldo van Eyck the playgrounds and the city*, NAI Publishers/ Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Baglione C., Hertzberger H. (2007), “Learning landscape. Chiara Baglione intervista Herman Hertzberger”. Casabella, n. 750-751, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp. 61-65.
- Bocchi R. (2006), “Architettura peripatetica”. Parametro, n. 264-265, pp.174-183.
- Eco U. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani, Milano.
- El Equipo Mazzanti, www.elequipomazzanti.com
- Gausa M. (2014), “Intervista”, in Mosco V.P. (a cura di), “Antologia”. Area, n. 111.
- Gausa M., Guallart V., Müller W., Soriano F., Porras F., Morales J.L. (2003), *Spazio collettivo o relazionale*, in *The metapolis dictionary of advanced architecture*. Actar, Barcellona.
- Ginex G. (2002), *Aldo van Eyck. L'enigma della forma*. Testo & Immagine, Roma.
- Hertzberger H. (2008), *Space and Learning*. 010 Publishers, Rotterdam.
- Hertzberger H. (1991, 2010), *Space and Architecture. Lessons in Architecture 2*. 010 Publishers, Rotterdam.
- Hertzberger H. (1991, 2005), *Lessons for Students in Architecture*. 010 Publishers, Rotterdam.
- Huizinga J. (1938), *Homo ludens*. Einaudi, Torino (2002).
- Mazzanti G. (2011), “Progetto aperto”, in *Abitare*, www.abitare.it
- Montessori M. (1909), *Il metodo della pedagogia scientifica applicato all’educazione infantile nelle case dei bambini*, in Lamparelli C. (2008) (a cura di), *Educare alla libertà*. Mondadori, Milano.
- Quatremère de Quincy A.C. (1985), *Contrasto*, in *Dizionario storico dell’architettura*. Saggi Marsilio, Venezia, pp. 168-171.
- Rossi A. (1966), *L’architettura della città. Città Studi*, Torino (2006).
- Spirito G. (2015), *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*. Quodlibet, Macerata.
- Tschumi B. (2005), *Architettura e disgiunzione*. Pendragon, Bologna.
- van Eyck A. (1962), *Aldo van Eyck. The child, the city and the artist. Collected Articles and Others Writings 1947-1998*, in Ligtelijn V., Strauven F. (a cura di) (2008). Sun, Amsterdam.
- van Eyck A. (1962), *Place and Occasion*, in *Aldo van Eyck. The child, the city and the artist. Collected Articles and Others Writings 1947-1998*, in Ligtelijn V., Strauven F. (a cura di) (2008). Sun, Amsterdam, p. 471.

Note

1. Fanno parte del Team X: J.B. Bakema, G. Candilis, G. De Carlo, A. van Eyck, A. e P. Smithson, S. Woods.
2. Per approfondire e visualizzare i disegni di accompagnamento al testo si veda il materiale reperibile al seguente link: <https://www.ahh.nl/index.php/en/projects2/9-onderwijs/113-apollo-schools>
3. Per approfondire e visualizzare il progetto si veda il materiale reperibile ai seguenti link: <https://www.elequipomazzanti.com/en/proyecto/el-porvenir-kindergarten/>; <https://www.elequipomazzanti.com/en/video/4552/>; <https://www.elequipomazzanti.com/en/video/coral-video-and-testimonies-about-the-project-el-porvenir-kindergarten-by-casa-rodante/>
4. Per approfondire e visualizzare il progetto si veda il materiale reperibile ai seguenti link: <https://www.elequipomazzanti.com/en/proyecto/fsfb-2/>; https://www.youtube.com/watch?v=TDxUVbr2_zc&t=6s

Laura Pujia

Università degli Studi di Sassari, Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica

Negli anni Sessanta del '900, al superamento del pensiero moderno segue un bivio nel dibattito disciplinare in architettura, che in Italia è segnato dalle posizioni di due autori, Aldo Rossi e Giancarlo De Carlo. Partendo da un assunto comune che evidenzia i limiti e le riduzioni derivanti dal rapporto di linearità diretta tra la funzione e la forma, i due architetti arrivano a sostenere opinioni antitetiche. Se Aldo Rossi rinnega il primo termine del binomio moderno per rivendicare i significati propri e autonomi veicolati dalla forma in architettura (Rossi 1966), De Carlo coglie il contributo potenziale della funzione, che si rivela se questa viene permeata dei significati legati agli aspetti sociali e culturali, con la complessità e le contraddizioni che ne conseguono (De Carlo 1973). Al pensiero di De Carlo, affiancato dal Team 10, seguono posizioni più recenti come quelle di Rem Koolhaas e di Bernard Tschumi, con i quali il termine “programma” acquista l’accezione attualmente diffusa. Se Tschumi, con la sua celebre frase “non esiste architettura senza programma, senza azione, senza evento”, introduce a una riflessione sull’indipendenza tra spazio e eventi (Tschumi 1996), Koolhaas parla di “indeterminatezza programmatica” come di un modo per l’architettura di rispondere a una realtà instabile, costruendo proposte non tanto in termini di forma quanto in termini di strategia.

•
1995
SARSI

Dal determinismo funzionalista all'indeterminatezza programmatica

Oltre la forma e la funzione

Negli anni Sessanta del '900 al superamento del pensiero moderno segue un bivio nel dibattito disciplinare in architettura, che in Italia è segnato dalle posizioni di due autori, Aldo Rossi e Giancarlo De Carlo, che convergono sullo stesso assunto riguardo all'impossibilità di tradurre il binomio funzione-forma in un rapporto di causa-effetto ed evidenziando i limiti derivanti dalla declinazione che il Movimento Moderno dà del primo termine di questo binomio. Aldo Rossi muove una forte critica al "funzionalismo ingenuo", ovvero all'atteggiamento dominante moderno che indentifica la funzione come "causa" della forma: «un tale concetto di funzione, improntato alla fisiologia, assimila la forma a un organismo per cui le funzioni sono quelle che giustificano la sua formazione e il suo sviluppo e le alterazioni della funzione implicano una alterazione della forma. La forma viene così destituita dalle sue più complesse motivazioni» (Rossi, 1966).

Escludendo la possibilità che le motivazioni della forma e i valori dell'architettura possano scaturire dalla sua funzione, Rossi rivendica l'autonomia della forma ponendosi in antitesi rispetto all'approccio moderno e introducendo di fatto a una visione post-moderna dell'architettura che auspica all'autonomia della disciplina.

Anche De Carlo, come Rossi, riconosce i limiti legati a un'interpretazione lineare del rapporto forma-funzione, soffermandosi sui significati attribuiti al termine "funzione" nell'architettura moderna e alle semplificazioni che ne sono conseguite, le quali hanno contribuito a delineare un approccio fortemente deterministico: «L'equazione forma-funzione, per quanto discutibile oggi possa sembrare, avrebbe potuto dare ben più di quanto ha dato, se il suo secondo termine non fosse stato limitato a una povera rappresentazione di comportamenti convenzionali e, al contrario, fosse stato dilatato fino a comprendere tutto l'insieme dei comportamenti sociali e l'intera gamma di contraddizioni e conflitti che li caratterizza» (De Carlo, 1973).

A differenza di Rossi, De Carlo, pur riconoscendo i limiti derivanti da un'interpretazione riduttiva dell'equazione forma-funzione, coglie il potenziale contenuto nel secondo termine del binomio. La possibilità che la "funzione", arricchita nei suoi significati, possa introdurre riflessioni di carattere sociale all'interno della disciplina architettonica rappresenta per De Carlo un terreno fertile di esplorazione che lo condurrà a una visione eteronoma della disciplina, tracciando una strada diversa rispetto a quella di Rossi.

Pertanto, nel rivedere il rapporto tra forma e funzione in architettura Rossi e De Carlo arrivano a sostenere opinioni antitetiche. Se Aldo Rossi rinnega il primo termine del binomio moderno per rivendicare i significati propri e autonomi veicolati dalla forma in architettura (Rossi 1966), De Carlo coglie il contributo potenziale della funzione, che si rivela quando questa viene permeata dei significati legati agli aspetti sociali e culturali, con la complessità e le contraddizioni che ne conseguono (De Carlo 1973).

Dalla funzione al programma

Le posizioni di Aldo Rossi e Giancarlo De Carlo rappresentano il punto di partenza di una scissione nel pensiero architettonico che vede due atteggiamenti opposti svilupparsi a partire da osservazioni comuni. Da un lato si assiste all'esclusione del primo termine del binomio - la funzione - dal campo d'interesse della disciplina architettonica e al predominio della forma che acquista significati autonomi. Dall'altro lato si esprime la volontà di recuperare alcuni significati insiti nella "funzione" attuando comunque un superamento rispetto all'ideologia propriamente funzionalista.

In un primo momento, tra le due, è la prima posizione a diffondersi; gli anni Settanta sono gli anni dell'"architettura di Tendenza" in cui qualsiasi rimando al funzionalismo è respinto. Testi teorici come *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard (1979) e *The language of Post-Modern Architecture* di Charles Jencks (1977) vanno preannunciando la fine dell'epoca moderna e l'avvento della post-modernità, che in architettura si traduce in una definitiva rottura con i contributi del primo Novecento e nel recupero dei modelli del passato, volontà esplicitamente annunciata in occasione della mostra di Venezia *La Presenza del Passato* del 1980 (Bilò, 2014).

Architetti come Rem Koolhaas e Bernard Tschumi, però, assumono posizioni contrastanti rispetto al pensiero dominante di questi anni ponendosi in continuità rispetto all'esperienza moderna e muovendo forti critiche all'atteggiamento formalista e storicista sviluppatosi in opposizione al funzionalismo. A tale proposito Tschumi scrive: «All'inizio degli anni Ottanta, la nozione di programma era ancora un tabù. Le questioni programmatiche venivano respinte come rimasugli delle obsolete dottrine funzionaliste [...] La diffusione a livello popolare di immagini architettoniche attraverso appariscenti riproduzioni sulle riviste ha spesso trasformato l'architettura in un oggetto di contemplazione passivo invece del luogo che mette a confronto spazio e azioni» (Tschumi, 1996).

Ciò che accomuna Koolhaas e Tschumi è la volontà di ricercare i significati dell'architettura oltre sé stessa, oltre la forma. Questo porta entrambi a ritenere opportuno di rivedere i significati potenziali contenuti in quel primo termine del binomio tanto condannato – la funzione – e a porsi in una posizione di continuità, piuttosto che di rottura, rispetto al Movimento Moderno. Entrambi condividono con l'ideologia funzionalista la volontà di indagare la disciplina nel profondo, ricercando le ragioni e i significati dell'architettura a partire dalla realtà e dai suoi processi (Bilò, 2014). Secondo Tschumi: «il modernismo racchiudeva già queste battaglie tattiche e spesso le nascondeva dietro ideologie riduzioniste (formalismo, funzionalismo, razionalismo). La coerenza richiesta da queste ideologie si è rivelata piena di contraddizioni. Tuttavia, ciò non costituisce una ragione sufficiente per spogliare di nuovo l'architettura delle proprie questioni sociali, spaziali e concettuali» (Tschumi, 1996).

Lo stesso atteggiamento, non di rifiuto ma di inclusione, rispetto al “moderno” è assunto da Koolhaas che dichiara: «L'Oma si è impegnato nella conservazione e nel riesame del cosiddetto “funzionalismo” quale lo illustrarono Leonidov, Melnikov, Mies a Berlino, Wright nella *Broadacre City*, Hood nel *Rockefeller Center*, una campagna tesa a conquistare il terreno dell'immaginazione programmatica, in cui l'architettura potesse prendere parte direttamente alla formulazione dei contenuti di una cultura fondata sulla densità, sulla tecnologia e su una definitiva instabilità sociale. Altrettante pretese cui l'architettura recente mostra di aver rinunciato» (Koolhaas, 1981).

Nel rivedere i significati attribuiti al termine “funzione” sia Koolhaas che Tschumi introducono la nuova nozione di “programma”. Se la “funzione” era intesa come l'insieme delle azioni dell'uomo nello spazio, tutte prevedibili e trasferibili in misura e forma – con conseguenti riduzioni e semplificazioni che banalizzavano la realtà – la nozione di “programma” tiene conto della complessità e delle contraddizioni proprie della realtà, attuando di fatto quel superamento auspicato da De Carlo per cui i significati attribuiti al secondo termine del binomio forma-funzione non si limitano «a una povera rappresentazione di comportamenti convenzionali» ma si dilatano «fino a comprendere tutto l'insieme dei comportamenti sociali e l'intera gamma di contraddizioni e conflitti che li caratterizza» (De Carlo, 1973). Federico Bilò sottolinea come: «Parlare di programma piuttosto che di funzione significa sostituire la concretezza contingente del primo all'astrattezza convenzionale del secondo; significa riconoscere come il funzionalismo avesse presto irri-

gido la sua forza rivoluzionaria in una codificazione schematica, allontanandosi progressivamente dalla complessità e contraddittorietà della vita sulla quale pure pretendeva di basarsi» (Bilò, 2006).

Instabilità e architettura

Le posizioni teoriche di Koolhaas e Tschumi partono dalla consapevolezza che l'imprevedibilità e l'instabilità del reale rappresentano un fenomeno complesso di cui va tenuto conto nel progettare lo spazio fisico.

Tschumi fonda la sua teoria della disgiunzione sul concetto di "evento", molto vicino a quello di "programma". La sua celebre frase «non esiste architettura senza programma, senza azione, senza evento», nel testo *La violenza dell'architettura* trova una continuazione nell'affermazione: «per estensione, non c'è architettura senza violenza» (Tschumi, 1996). La violenza dell'architettura per Tschumi nasce dall'"uso": «Tutte le relazioni che intercorrono tra una costruzione e chi se ne serve sono improntate alla violenza, poiché l'uso implica l'intrusione di un corpo umano in un dato spazio, l'intrusione di un ordine all'interno di un altro. [...] L'architettura è solamente un organismo impegnato in un rapporto con i suoi utenti, i cui corpi vanno a cozzare con le regole stabilite con precisione dal pensiero architettonico. [...] Ogni spazio implica (e desidera) la presenza intrusiva di chi lo abiterà» (Tschumi, 1996). Dunque per Tschumi non si può parlare di "funzione" in quanto attributo proprio dello spazio architettonico, si può parlare piuttosto di "uso" ovvero dell'insieme dei fenomeni risultanti dall'interazione (violenta) tra l'uomo e lo spazio. Da qui la necessità di concepire l'architettura come il «luogo che mette a confronto spazio e azioni» (Tschumi, 1996). Essendo questa "violenza" – ovvero questa interferenza tra uomo e spazio – intrinseca e inevitabile si avrà sempre una contaminazione reciproca tra spazio e evento. È questa la tesi che porta Tschumi a sostenere che «le azioni qualificano gli spazi tanto quanto gli spazi qualificano le azioni, [...] lo spazio e l'azione sono inseparabili [nonostante ciò] non sono gli uni [gli spazi] a dare l'avvio alle altre [le azioni], piuttosto esistono indipendentemente. Solamente quando si intersecano si verifica un'influenza reciproca» (Tschumi, 1996). Da questa osservazione nasce la consapevolezza dell'impossibilità di legare in un rapporto di causa-effetto la funzione alla forma; spazio e azione sono sì connessi ma esistono indipendentemente. Questa è per Tschumi la "disgiunzione" alla base dell'architettura. Se questo è vero, se lo spazio non può definire gli eventi così come gli eventi non possono definire lo spazio, allora ogni regola predeterminata

con precisione dal pensiero architettonico sarà violata quando eventi e spazio entreranno in collisione. Per Tschumi la soluzione a questo paradigma è da ricercare in un approccio non formale al progetto ma processuale, che non si pone l'obiettivo di incidere con una forma sugli eventi, contrastando in questo modo il naturale e spontaneo susseguirsi degli stessi, ma che piuttosto si preoccupa di favorire e incentivare la mutua influenza, sempre imprevedibile e spontanea, tra lo spazio e gli eventi che lo attraversano. Oltre ad essere imprevedibili, gli eventi che segnano e definiscono la realtà sono anche instabili: «nella società contemporanea, i programmi sono per definizione instabili, [essi] cambiano continuamente nel corso della progettazione, della costruzione e, certamente, dopo il completamento di un edificio. [...] non esistono più relazioni causali tra gli edifici e il loro contenuto, il loro uso e, naturalmente, un loro improbabile significato. Lo spazio e il suo utilizzo sono due nozioni opposte che si escludono a vicenda generando una serie infinita di incertezze» (Tschumi, 1996).

Questa consapevolezza accomuna ancora una volta il pensiero di Tschumi a quello di Koolhaas portando entrambi a rivedere il significato e gli obiettivi del progetto in architettura, muovendosi verso una nuova idea dello stesso che allontana i propri interessi dal risultato formale per concentrarsi sul processo. Questo nuovo punto di vista emerge chiaramente nella relazione che Koolhaas scrive per il progetto presentato per il concorso del Parco de la Villette: «Se è certo che il programma è destinato a subire radicali cambiamenti, è anche probabile che esso verrà continuamente riveduto e adattato nel corso dell'intera esistenza del parco. In considerazione appunto di questi continui rimaneggiamenti, anziché pensare in termini di design conviene proporre un metodo che coniughi specificità architettonica e indeterminatezza programmatica. In altri termini concepiamo il progetto come una strategia piuttosto che come un design [...]. Alla base di ogni concetto formale, il principio di indeterminatezza programmatica autorizza ogni tipo di mutazione, modifica o sostituzione, senza tuttavia inficiare l'ipotesi di partenza» (Lucan, 1991).

Le considerazioni che portano Tschumi a parlare di “disgiunzione”, ovvero di indipendenza tra spazio e eventi (o programma), sono le stesse che portano Koolhaas a introdurre il concetto di “indeterminatezza programmatica” intendendo con questo la necessità di separare i contenuti della forma dagli eventi che la attraversano, concentrando i propri sforzi al fine di costruire strutture architettoniche capaci di accogliere una grande varietà di eventi (o

programmi) non predeterminati e sempre mutevoli.

Il concetto di “indeterminatezza programmatica” riassume in sé i contenuti del superamento attuato rispetto all’approccio moderno: all’approccio determinista si sostituisce l’indeterminatezza, ovvero la non pretesa di definire lo spazio in base alle specifiche azioni e movimenti di chi lo vive, e parallelamente al concetto di “funzione” si sostituisce quello di “programma”. Se dunque l’esperienza del primo Novecento era stata segnata da un tipo di approccio improntato al “determinismo funzionalista”, Koolhaas propone un’inversione di rotta introducendo al concetto di “indeterminatezza programmatica”. Pur ponendosi in antitesi rispetto al funzionalismo, in verità questo concetto trova in alcune esperienze del “moderno” una sua anticipazione. Se è vero, infatti, che è possibile ricondurre l’esperienza del Movimento Moderno ad alcuni atteggiamenti e visioni comuni, è pur vero che all’interno della stessa ideologia funzionalista è possibile rintracciare interpretazioni diverse, non sempre analoghe ma talvolta lontane e improntate a istituire paradigmi diversi. Rispetto a questa varietà di interpretazioni Koolhaas esalta e riprende l’atteggiamento che Mies assume rispetto al progetto dello spazio in relazione al suo uso. Nel dare la sua interpretazione del funzionalismo, infatti, Mies introduce un certo grado di indeterminatezza nell’ideologia funzionalista. Questo emerge chiaramente confrontando il suo celebre progetto della casa in mattoni con la villa progettata nello stesso anno dal collega Hugo Häring: «nel 1923 Mies e Haring, che avevano studio insieme, disegnarono entrambi una villa, e per molte ragioni esse risultarono antitetiche, pur partendo da ragionamenti comuni. Mies disegnò la famosa villa in mattoni, e Haring una casa tutta curve. Nella pianta di Mies le funzioni sono relativamente poco specificate, mentre “Haring progettò una pianta irregolare ad ampie curve, con singole stanze sviluppate attorno a specifiche disposizioni degli arredi e ai modelli dei movimenti tra quelli”. Secondo Mies, Haring voleva definire un angolo speciale per ogni cosa, e in questo dava la sua interpretazione del funzionalismo. Mies ne dava un’interpretazione diversa: “Fai i tuoi spazi grandi a sufficienza, uomo, così da potervi camminare liberamente, e non solo in una direzione predeterminata. O sei del tutto sicuro di come verranno usati? Noi non sappiamo affatto se la gente ne farà l’uso che noi ci aspettiamo. Le funzioni non sono così chiare né così costanti: esse cambiano più rapidamente dell’edificio”» (Bilò, 2006).

Se l’atteggiamento di Häring riflette l’approccio determinista del funzionalismo, che l’architettura del secondo Novecento si è poi proposta di superare,

l'interpretazione di Mies anticipa un punto di vista più contemporaneo sul progetto che nasce dalla consapevolezza che il programma in architettura è instabile perché instabile è l'uso dello spazio che, citando lo stesso Mies, "cambia più rapidamente dell'edificio". Pur parlando di "funzione", l'atteggiamento del maestro tedesco è molto più vicino al concetto di "uso" perché muove dalla consapevolezza che ciò che avviene all'interno dello spazio architettonico può mutare e dunque che non è possibile associare ad una forma una precisa funzione. Di fatto Mies supera l'approccio determinista tipico del funzionalismo per proiettarsi verso un'idea di progetto meno deterministica in cui la funzione non è causa della forma e, viceversa, la forma non determina la funzione. Dunque il pensiero di Mies anticipa quella consapevolezza che porterà Tschumi a parlare di "disgiunzione" tra spazio e evento e Koolhaas a parlare di "indeterminatezza programmatica".

Due approcci programmatici al progetto del Parco de la Villette

Gli assunti teorici sostenuti da Koolhaas e Tschumi muovono le proposte presentate da entrambi per il progetto sopra citato del Parco de la Villette. Dallo stralcio di testo riportato in precedenza, in cui è presentata la proposta avanzata dallo studio OMA, sono già emerse le considerazioni da cui muove l'idea di Koolhaas (fig.01): l'instabilità del programma è il presupposto su cui basare un'architettura che si allontana dall'idea di "design" – intendendo con questo termine l'attenzione all'architettura in quanto forma, un approccio che trova nella forma l'oggetto della sua indagine e che in essa si risolve – e di pensare piuttosto a quest'ultimo in termini di "strategia", ovvero come una proposta che esula dalla forma e che esiste e permane anche al variare di questa, come struttura capace di accogliere programmi instabili e imprevedibili. È questo un esempio di quella che Koolhaas definisce un'architettura "quasi puramente programma e quasi non forma" (Koolhaas, 1985).

Le considerazioni di Koolhaas sono analoghe a quelle da cui muove la proposta progettuale di Tschumi, vincitrice del concorso (fig.02). L'architetto svizzero spiega di aver valutato la possibilità di seguire due approcci al progetto, entrambi sviluppati a partire da un tema comune: la trasformazione. Il primo prevedeva di «impiegare "testi" specifici o precedenti architettonici (Central Park, Tivoli ecc.) come punti di partenza e quindi adattarli (nel senso dell'adattamento cinematografico di un libro) al sito e al progetto in questione» (Tschumi, 1996). Il secondo, invece, prevedeva di «iniziare da una configurazione matematica neutra o da configurazioni topologiche ideali (reticoli, sistemi lineari o concentrici, ecc.) che potessero diventare punti di

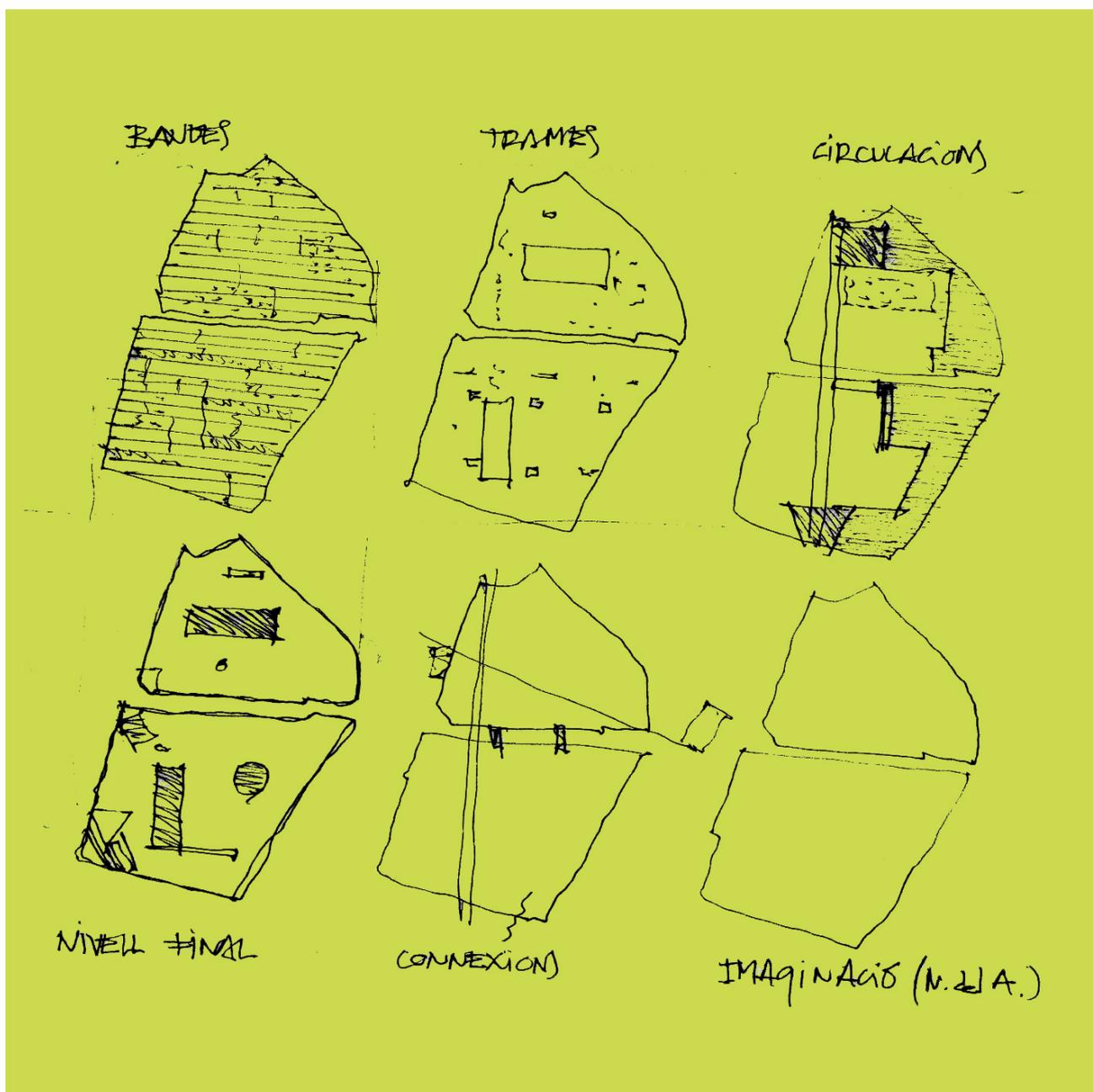
partenza per future trasformazioni» (Tschumi, 1996). Tschumi spiega che, tra i due, si è scelto di perseguire il secondo approccio per la sua capacità di porre il progetto come l'origine delle trasformazioni piuttosto che come il suo risultato: «piuttosto che il risultato di un processo di riflessione il progetto [...] fornisce il punto di partenza di una lunga serie di trasformazioni che conducono lentamente alla realtà costruita. In questo senso si tratta di una struttura che genera uno scambio reciproco, è sia ipotesto che ipertesto» (Tschumi, 1996). Dunque anche in questo caso il progetto non si impone come una forma, portatrice di significati autonomi e indipendenti dagli eventi, al contrario esso assume significati proprio grazie a quegli eventi (imprevedibili) che lo coinvolgeranno, in altri termini è il programma e non la forma a significare il progetto: «In maniera nietzschiana, La Villette si muove verso l'infinito interpretativo, poiché l'effetto del rifiuto della fissità non è l'insignificanza, ma la pluralità semantica. I tre sistemi autonomi e sovrapposti del parco e le infinite possibilità combinatorie della Folies danno origine ad una molteplicità di impressioni. Ogni osservatore progetterà la sua propria interpretazione, che sarà a sua volta interpretata [...]. Di conseguenza il progetto architettonico non ha una sua verità assoluta, poiché qualunque significato assume scaturisce dall'interpretazione: esso non risiede nell'oggetto né nei materiali di cui l'oggetto è composto» (Tschumi, 1996).

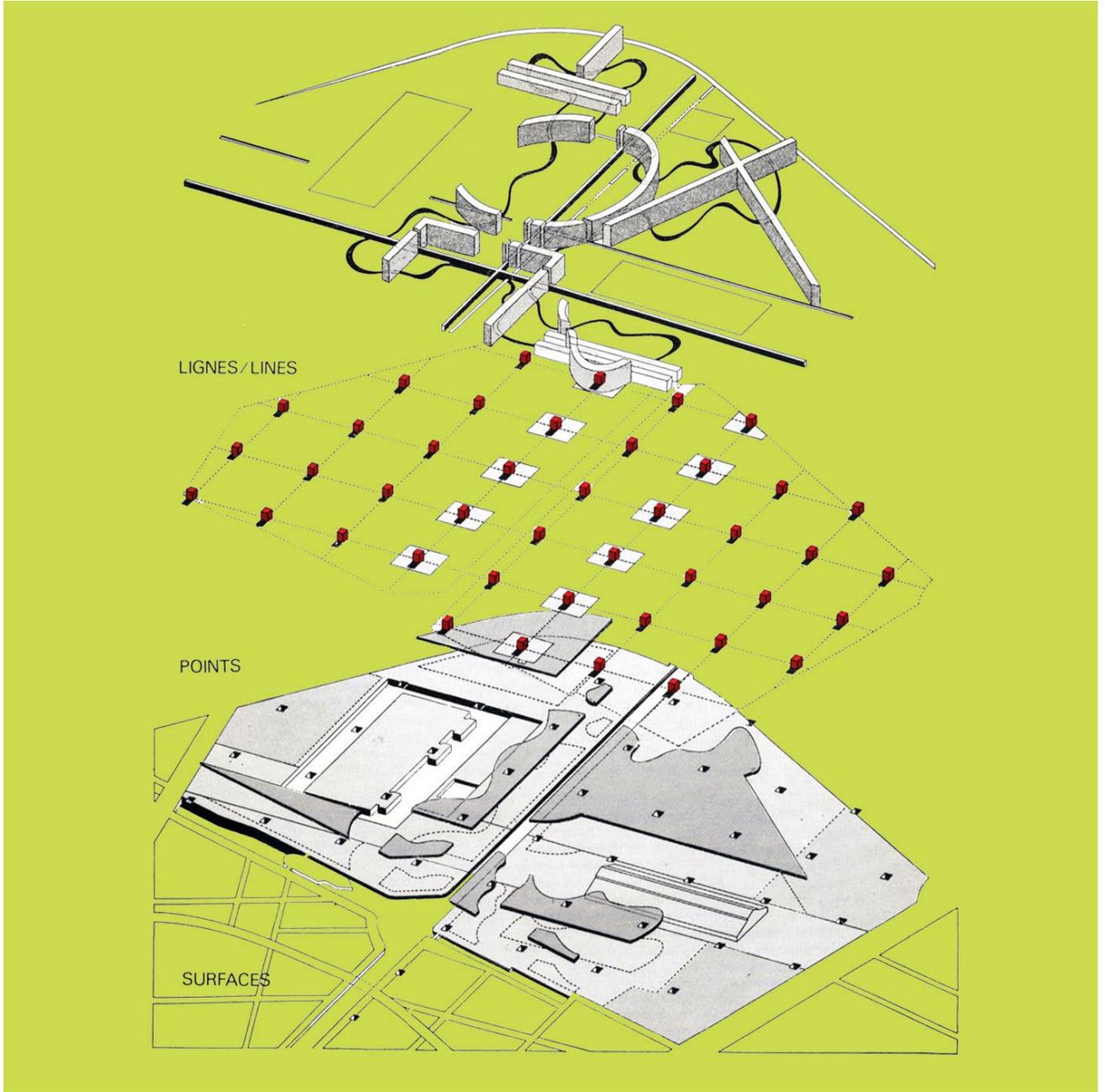
Conclusioni

L'idea che il significato dell'oggetto architettonico possa scaturire dall'interpretazione rappresenta il punto di rottura sia con l'approccio determinista del pensiero moderno, che pretendeva di predeterminare e fissare i significati dell'oggetto architettonico, che con l'atteggiamento formalista del post-moderno, che individua i significati dell'architettura nella forma attribuita dall'architetto. Quest'idea riprende invece i contributi del Team 10 che tentava di promuovere un'architettura "neutra" capace di lasciare libero spazio all'interpretazione dell'individuo, invitando gli architetti ad abbandonare l'iper-determinismo per limitarsi a fornire "una cornice all'interno della quale l'uomo potesse tornare a essere padrone della propria casa" (Smithson, 1963). La neutralità, intesa come capacità dell'architettura di porsi come sfondo, non vincolante rispetto agli eventi che attraversano la società e la vita del singolo, diventa un tema centrale sia per Tschumi che per Koolhaas, il quale spiega: «per me la proposta di maggior fascino consiste essenzialmente nel costruire in modo non pretenzioso, intelligente..., con relativa eleganza, ma anche nel

1. Progetto per La Villette, OMA, 1982 (elaborazione grafica a cura dell'autrice)

costruire cose relativamente neutre» (Koolhaas, 1989); quella stessa neutralità che gran parte del Movimento Moderno rifiutava condannandola e che invece Mies invitava a rivalutare.





2. Progetto per La Villette,
B. Tschumi, 1982 (ela-
borazione grafica a cura
dell'autrice)

Bibliografia

- Bilò F. (2014). “Programma e spazio: note su un rapporto complesso” in Palma R., Ravagnati C. (a cura di). *Atlante di progettazione architettonica*. Città Studi, Torino.
- Bilò F. (a cura di) (2006). *Rem Koolhaas. Antologia di testi su Bigness progetto e complessità artificiale*. Edizioni Kappa, Roma.
- De Carlo G. (1973), “L’architettura della partecipazione”, in Richards, J.M., Blake, P., De Carlo G., *L’architettura degli anni Settanta*, Il Saggiatore, Milano.
- Lucan J. (1991). *Oma. Rem Koolhaas*. Electa, Milano.
- Koolhaas R. (1989). “I combine Architectural Specificity with Programmatic Instability”. *Telescope*, n.3.
- Koolhaas R. (1985). “OMA”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 238, p. 4.
- Koolhaas R. (1981), *Our new sobriety*. Architectural Association, Londra.
- Rossi A. (1966), *L’architettura della città*. Marsilio, Padova.
- Tschumi B. (1996), *Architecture and Disjunction*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Smithson A. (a cura di) (1963). “Team 10 Primer 1953–62”. *Ekistics*, n.91, pp. 349–360.

Grazia Pota

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC – Dipartimento di Architettura



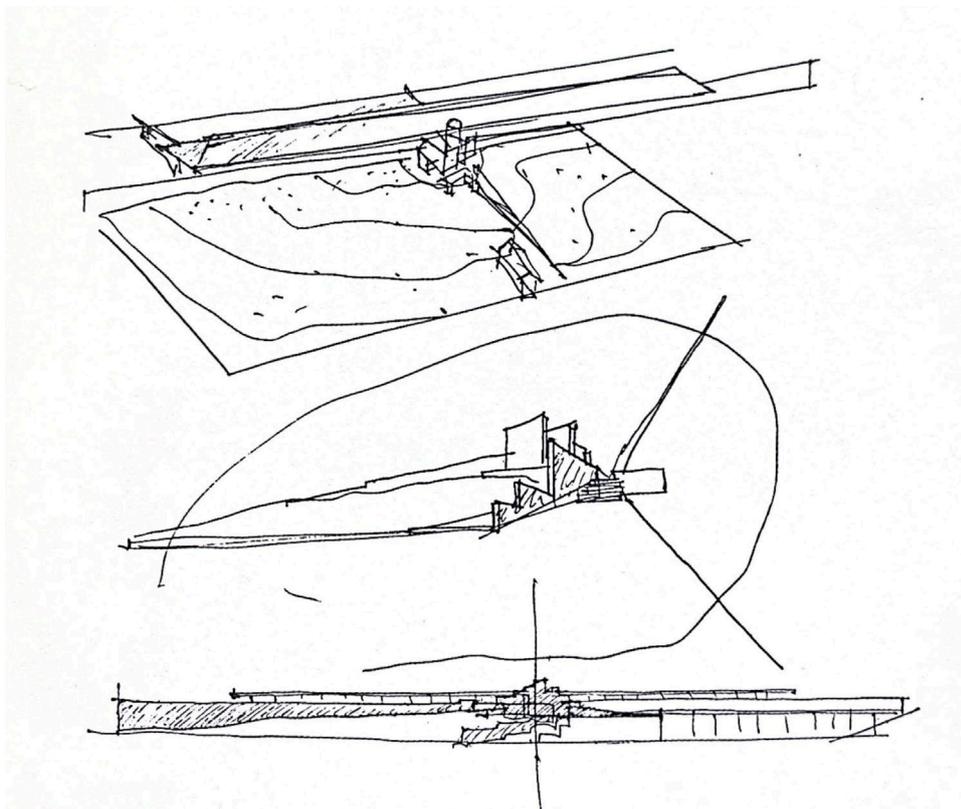
Ribaltamenti: le vite di una rovina. Il mercato di Eduardo Souto de Moura a Braga in Portogallo

La poetica dello spazio messa in scena da Eduardo Souto de Moura rappresenta un intreccio tra avanguardia figurativa, tradizione e pragmatismo. Un approccio caratteristico degli esponenti della scuola di Oporto, influenzati dal pensiero del maestro Fernando Távora, per il quale l'architetto agisce a partire dalle esigenze del programma funzionale, dal dialogo con il luogo e dall'intuizione progettuale, pur nella consapevolezza che il progetto arriverà ad un punto di definizione in cui le prime azioni sintetiche non saranno più sufficienti e si dovrà rimettere tutto in discussione. A tal proposito, Távora sostiene che «progettare, pianificare, disegnare deve corrispondere a trovare la giusta forma, la forma appropriata, la forma che riesce ad ottenere con efficienza e bellezza la sintesi tra il necessario e il possibile, non dimenticando tuttavia che questa forma avrà una vita, andrà a creare a sua volta circostanza» (Távora, 2021, pp. 182-183). Una forma non univocamente determinata per sempre, ma che continuerà a cambiare nel tempo e ad assumere nuovi sensi, nuovi usi e molteplici configurazioni, come ad esempio ricordano le vicende storiche del mausoleo di Augusto, un edificio che, come fa notare Francesco Venezia, divenuto rovina, parlò un linguaggio universale e, da quel momento, non fu più se stesso, ma generò altre archi-

tetture che ne cambiarono il destino¹. A volte, può accadere che sia proprio il programma, concepito in partenza e poi realizzato, a fallire prima ancora di assestarsi, scontrandosi con i reali bisogni della comunità, probabilmente non pienamente compresi, o con conseguenze non previste o anche con la necessità di doversi adattare a cambiamenti repentini, in modi talvolta spontanei e imprevedibili. Un esempio, in questo senso, è costituito dal mercato realizzato da Eduardo Souto de Moura tra il 1980 e il 1984, nel quartiere Carandà a Braga (Fig. 1), prima occasione costruttiva rilevante della sua carriera, che rientra in quei casi in cui un'architettura riceve la *chance* di una seconda vita, un riscatto dopo un incipit fallimentare (Leo, 2016).

L'architetto portoghese, nel progetto originario, interpretava il sito come una quinta murata, incuneata nel paesaggio urbano (Dal Co e Graça Moura, 2020), punto di incontro tra due percorsi che lo collegavano alla città. Di conseguenza, l'intervento, volto alla continuità storica, era incentrato sulla realizzazione di un edificio che si inseriva in tale spazio di intersezione, poggiandosi a livello tra due muri di sostegno, senza generare contrasto nel naturale processo di sviluppo urbano. Il nuovo volume, concepito come percorso pubblico lineare, coperto e attrezzato, valorizzava

1. Fotografia del primo progetto realizzato (1984): lo spazio del mercato (Fonte: M. Magalhães in Dal Co E, Graça Moura N. (a cura di) (2020), *Souto de Moura. Ricordi, opere, progetti*, Electa, Milano, p. 103).



2. Schizzi di studio del primo progetto: gli assi ortogonali, la quinta murata, la strada coperta (Fonte: Archivio Eduardo Souto de Moura – Casa da Arquitectura in Bogoni B. (a cura di) (2022), *Eduardo Souto de Moura. Architettura sulla storia*, Edizioni Tre Lune, Mantova, p. 57).

l'impianto romano di cardo e decumano e risultava, dall'esterno, quasi impercettibile (Fig. 2). All'interno di questo schema generale era inserita una sorta di "stoà commerciale", disposta su due livelli e suddivisa in tre fasce, i cui flussi di persone e merci erano fatti confluire in percorsi separati (Bogoni, 2022, p. 35-36).

In realtà, il progetto rappresentava sin dalle premesse una sfida complessa, in quanto il luogo in cui si inseriva era privo di una precisa identità urbana e risultava dunque difficile stabilire un programma efficace e duraturo. Il mercato realizzato dall'architetto portoghese è infatti ben presto non utilizzato e poi totalmente abbandona-

nato, divenendo una vera e propria "rovina del contemporaneo".

Vent'anni più tardi, allo stesso Souto de Moura è affidato il compito di intervenire sui resti del mercato e di farne il punto di partenza per un nuovo luogo urbano iconico e stratificato, contenitore di funzioni didattiche e culturali, quali una scuola di danza e di musica (1999-2010): «Quando vent'anni fa progettai il mercato, l'idea era di realizzare una strada coperta, un frammento di città in grado di proporre una maglia urbana [...] Durante questo tempo nelle varie visite che ho fatto alla rovina, ho scoperto che il mercato veniva usato come un ponte, come una strada, incrocio ne-

cessario tra due assi della città» (Souto de Moura, 2020, p. 90).

Alla luce di tali considerazioni, l'architetto portoghese realizza un progetto di sottrazione, in cui l'intervento più significativo e radicale è rappresentato dalla rimozione della copertura, per inserire invece un giardino e una strada, costruendo poi il programma culturale nello spazio restante (Fig. 3).

Questo gesto, che può essere inteso come una sorta di “ribaltamento”, un'inversione narrativa, elimina la funzione del mercato ed enfatizza la natura di percorso pedonale che spontaneamente si era affermata. Souto de Moura decide di conservare i 32 pilastri che reggevano la copertura e che ora si ergono come simboli di una nuova vita, come im-

magine scolpita del tempo intermedio tra passato e futuro, «tra il non più e il non ancora»² di Georg Simmel, definendo un nuovo spazio pubblico che è sia uno spazio per la condivisione sia un elemento di connessione urbana. Le armature di collegamento tra i pilastri e la copertura sono volutamente lasciate a vista, quasi a rappresentare un capitello “contemporaneo” non finito e sono inoltre mantenuti alcuni oggetti significativi relativi alla funzione mercatale, come lavabi e banconi espositivi.

La seconda vita del mercato di Braga ben pone in evidenza l'approccio progettuale praticato da Souto nei confronti delle preesistenze, il quale opera sugli edifici antichi e nuovi con la stessa libertà interpretativa, sottoponendo al vaglio le rovine, non



3. Fotografia del secondo progetto in fase di cantiere (Fonte: Archivio Eduardo Souto de Moura in M. Magalhães in Dal Co E, Graça Moura N. (a cura di) (2020), *Souto de Moura. Ricordi, opere, progetti*, Electa, Milano, p. 109).

per un'astratta considerazione della loro "intoccabilità" (Bogoni, 2022, p. 36), derivante da una concezione di memoria come "patologia paralizzante", ma per il valore architettonico e umano che le rovine sono ancora in grado di trasmettere e per gli immaginari che sono in grado di sollecitare³. L'architetto portoghese altera il suo precedente edificio, lo demolisce parzialmente, ne conserva alcune parti, le deforma, ne aggiunge altre, ne trasforma l'identità, pur mantenendo una continuità, che derivava proprio dalla forza dell'intuizione iniziale e dalla volontà di innestare quell'idea nel fluire della storia: dalle rovine nasce uno spazio nuovo. L'aspetto rilevante da sottolineare è che il nuovo spazio è ora realizzato proprio a partire dalle esigenze dell'uomo, della comunità, che realmente ha vissuto e vive quel luogo nel quotidiano, aiutando a definire, nel secondo progetto, dato il "fallimento" del primo, un nuovo programma che risulti efficace, opportuno, utile, proprio perché non astratto, ma dedotto dalla realtà delle cose nel loro fluire, dalla vita (Fig. 4). Nel raccontare la concezione e lo sviluppo del progetto, l'architetto portoghese fa specifico riferimento al noto testo di Aldo Rossi sulla "Architettura della città"⁴ e all'inversione d'uso e di scala del Palazzo di Diocleziano a Spalato che, trasformato da edificio singolo a intera città, cambiò

continuamente vita, accumulando una stratigrafia di memorie e rimanendo sempre se stesso pur mostrandosi sempre diverso.

Souto de Moura, infatti, sostiene che: «la continuità è il punto di partenza e il punto di arrivo. L'architettura è inserita nel flusso della storia e risponde al bisogno di abitare dell'uomo contemporaneo, che è parte della storia, debitore del passato e creditore del futuro» (Souto de Moura in Bogoni, 2022, p. 3). Una continuità che si ottiene dall'intreccio tra pensiero razionale e componente intuitiva, tra attenta osservazione dei luoghi e apertura all'accoglimento dei bisogni umani. Una continuità che è, ininterrottamente, sottoposta all'incertezza, all'indeterminatezza, alla discontinuità. Di conseguenza, il progetto, solo attraverso l'assiduo confronto con la realtà, attraverso l'accettazione dell'imprevisto e il suo superamento come arricchimento progettuale, attraverso l'apertura al cambiamento, può provare a dare vita ad un'architettura del lungo termine, un'architettura sempre diversa nel tempo, in cui tuttavia si può ancora riconoscere una qualche traccia di "continuità".

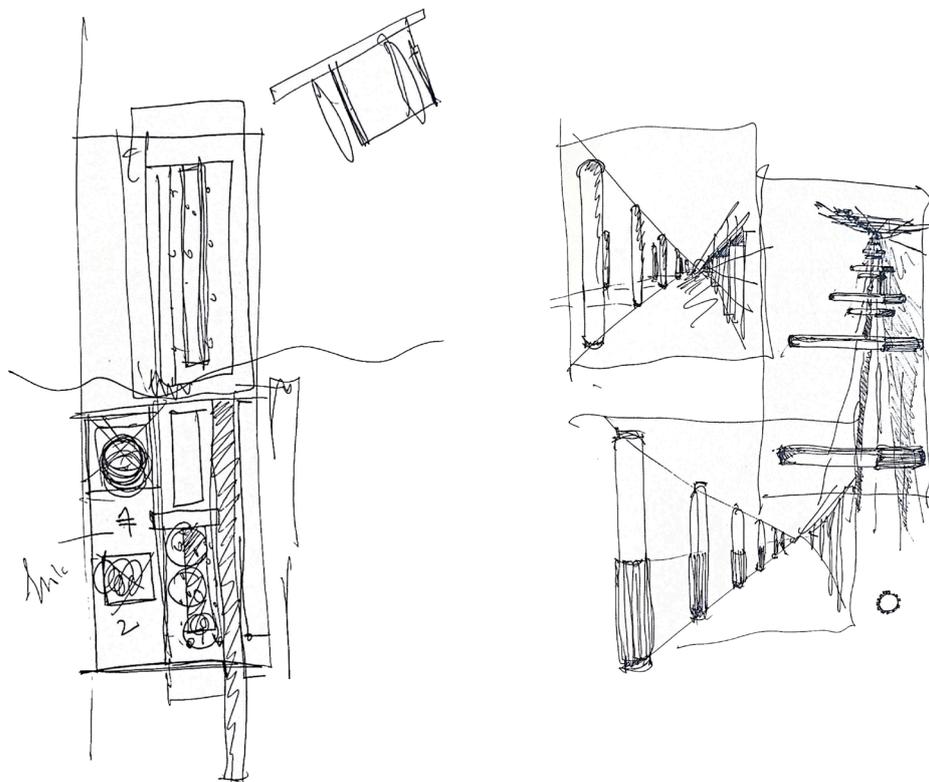
Il mercato di Braga può essere allora guardato come un manufatto che, infine, è sopravvissuto alle problematiche che si sono presentate, conservando parte dei propositi originari del progetto e passando dall'essere

uno spazio pubblico per lo scambio commerciale, all'essere uno spazio pubblico per lo scambio culturale (Fig. 5). Il progetto, anche nella sua prima versione "fallimentare", ha mostrato un valore in qualche modo indipendente dalle dinamiche socio-culturali della città contemporanea, con le quali si è poi dovuto misurare. L'intervento sulla rovina ha ulteriormente enfatizzato la poetica degli spazi, facendolo diventare un luogo della memoria di quella specifica comunità urbana.

Questo è, dunque, il *sequel* del mercato di Braga che, divenuto rovina

e poi rinato, non è più un mercato, bensì un nuovo tipo di spazio che, pur mantenendo una continuità di fondo, si è venuto a formare in relazione ad accadimenti e a trasformazioni impreviste e che oggi è finalmente abitato. Tuttavia, occorre non dimenticare che, anche questa nuova configurazione architettonica, riprendendo le parole di Távora, avrà una sua vita e andrà a sua volta a innescare e a fronteggiare nuove circostanze.

4. Schizzi di studio del secondo progetto: il nuovo programma funzionale e il nuovo spazio che nasce dalle rovine (Fonte: Archivio Eduardo Souto de Moura – Casa da Arquitectura in Bogoni B. (a cura di) (2022), *Eduardo Souto de Moura. Architettura sulla storia*, Edizioni Tre Lune, Mantova, p. 69 e p. 75).



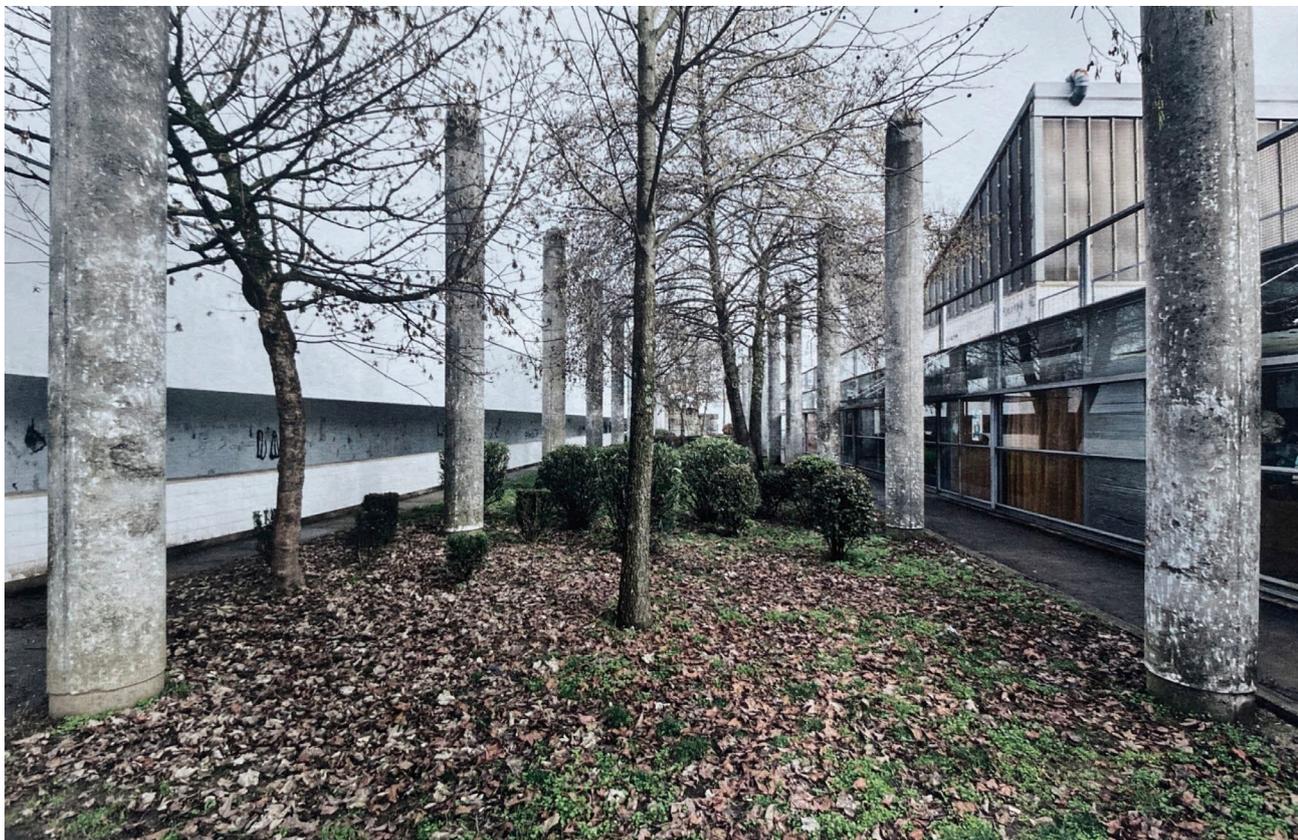
Bibliografia

- Bogoni B. (a cura di) (2022), *Eduardo Souto de Moura. Architettura sulla storia*, Edizioni Tre Lune, Mantova.
- Bogoni B., Caliarì P. F., Leoni F. (a cura di) (2019), *Eduardo Souto de Moura*, Accademia Adrianea Edizioni, Milano.
- Dal Co F., Graça Moura N. (a cura di) (2020), *Souto de Moura. Ricordi, opere, progetti*, Electa, Milano.
- Esposito A., Leoni G. (a cura di) (2003), *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano.
- Leo G. (2016). “Fallimento e recupero di un fatto urbano. Il mercato di Souto de Moura a Braga”, Artwort, www.artwort.com/2016/11/29/.
- Távora F. (2021), *Dell'organizzazione dello spazio*, Torricelli C. (a cura di), Nottetempo, Milano.

Note

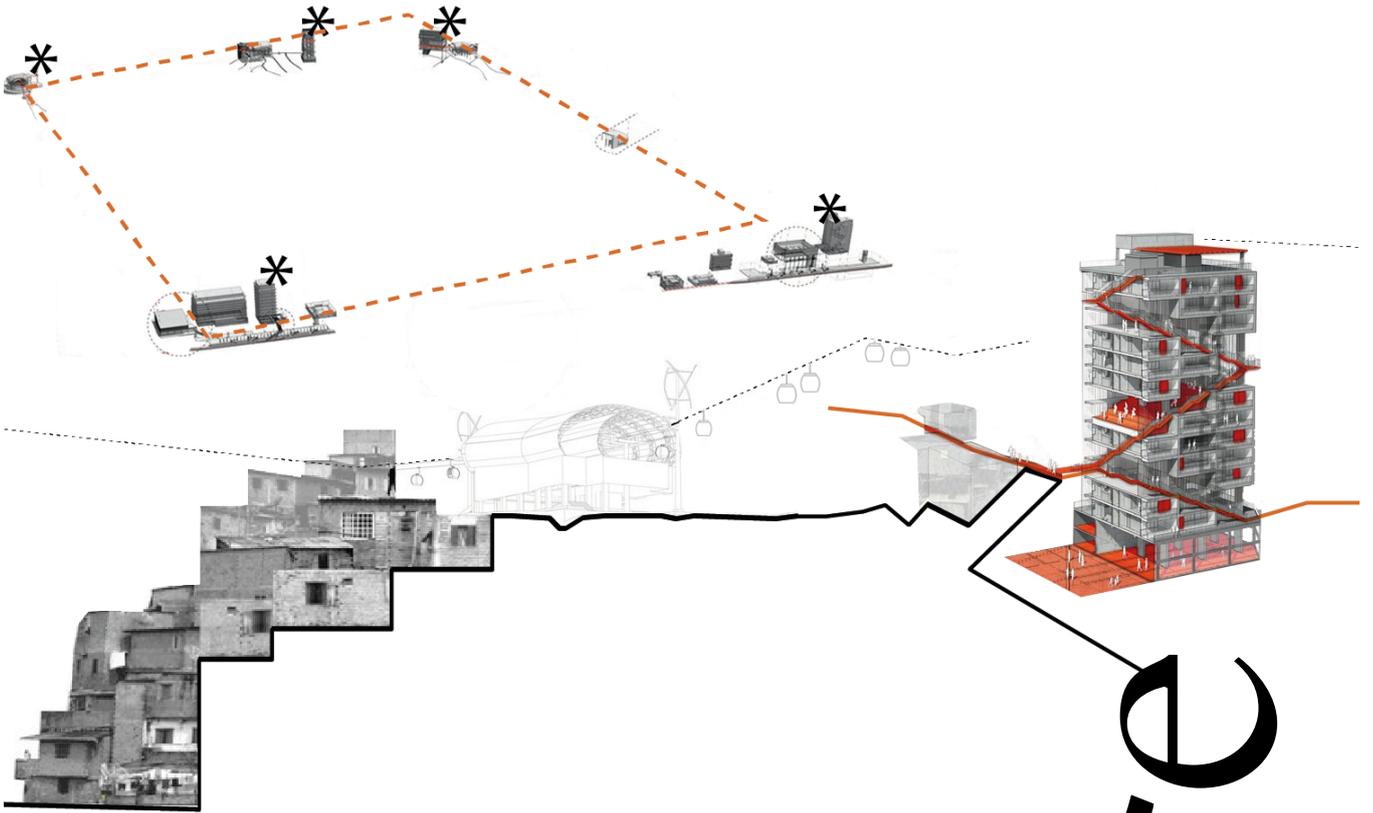
- 1 Si veda: F.Venezia (2011), *Che cos'è l'architettura? Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano.
- 2 Si fa riferimento al testo: G. Simmel (1911), “Die Ruine”, *Philosophische Kultur*, Leipzig [trad. it. “La rovina”, G. Carchia (a cura di), *Rivista di Estetica*, n. 8, 1981, p. 124].
- 3 Per un approfondimento di veda: L. Altarelli (2022), *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*, LetteraVentidue, Siracusa.
- 4 Si fa riferimento al testo: A. Rossi (1978), *L'architettura della città*, Clup, Milano [prima edizione Marsilio Editore, Padova 1966].
- 5 Per un approfondimento di veda: M. Navarra (2018), *Le città di Robert Adam*, LetteraVentidue, Siracusa.

5. Nella pagina accanto: fotografia del secondo progetto realizzato (2018): la seconda vita del mercato di Braga (Fonte: L. Ferreira Alves in Dal Co F., Graça Moura N. (a cura di) (2020), *Souto de Moura. Ricordi, opere, progetti*, Electa, Milano, p. 113).



Francesca Coppolino

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura



opere

Un'infrastruttura da abitare. Il programma della Metro Cable di Caracas

«*The problem is not architecture. The problem is the reorganization of things which already exist*» con questa frase di Y. Friedman, A. Brillembourg, co-direttore dell'*Urban Think Tank*¹, apre uno dei suoi libri in cui indaga le possibilità del progetto di ricercare soluzioni innovative nei contesti informali delle città di tutto il mondo. UTT sperimenta un pensiero sul progetto che si confronta con i cambiamenti continui e imprevedibili, e per fare questo si situa in un campo di indagine, quello della città informale, in cui tutto avviene in modo imprevisto. Il punto di vista proposto vede nell'insediamento informale un concetto spaziale utile ad individuare nuovi paradigmi di progettazione che hanno al centro il progetto per interrogarsi e rispondere ad alcune emergenze contemporanee, e sperimentare un'apertura dello stesso all'imprevedibilità. Emblematico di questo approccio è il progetto della Metro Cable di Caracas, che nasce dall'esigenza di costruire un'infrastruttura di collegamento di parti della favela di San Augustin e, la stessa con alcuni nodi strategici della città pianificata (Fig.1). L'occasione progettuale ha spinto UTT, piuttosto che a rispondere "semplicemente" alla domanda infrastrutturale, a trasformarla in un'infrastruttura per abitare, rendendo esplicito come il programma non sia un dato iner-

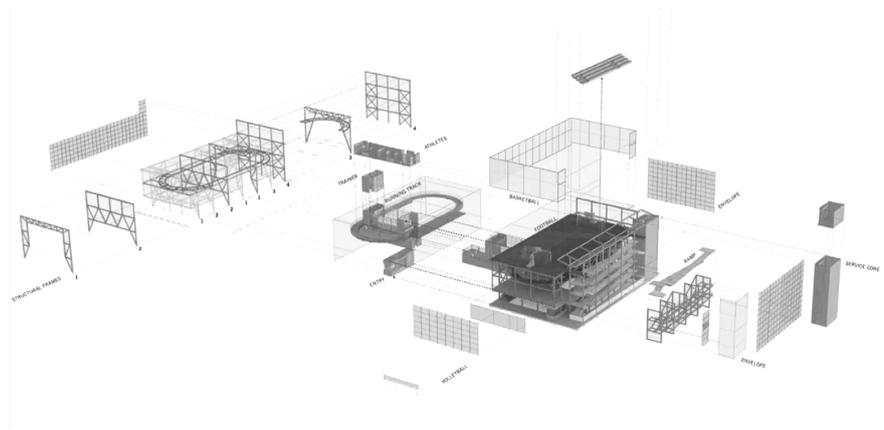
te ma suscettibile di manipolazione (Bilò, 2014). Il desiderio di capire le sfide del tempo presente e il ruolo dell'architettura, permette alle opere di UTT di configurarsi come spazi in cui il programma risulta capace di accogliere questioni appartenenti a domini diversi, restituendo al progetto la capacità di dare espressione ai fatti sociali ed economici. Brillembourg, nel film *Bauhaus spirit – 100 anni di Bauhaus*, descrive lo sviluppo di un pezzo di città informale che inverte i processi della città pianificata ed esplicita un pensiero collaterale grazie al quale si configurano luoghi di innovazione; con l'idea di poter apprendere da questi processi e di non considerare una favela come tabula rasa, la strategia della Metro Cable si configura e, nei punti di "atterraggio", mette in forma spazi di possibilità. Il progetto viene sviluppato come alternativa a quello previsto dai piani governativi per il potenziamento infrastrutturale dell'area di intervento; con il coinvolgimento dell'amministrazione, della popolazione e di esperti vari. Questo sistema risultava meno invasivo e distruttivo rispetto al tessuto esistente, oltre ad essere più sostenibile. Si tratta di un percorso lungo 2,1 Km, composto da cabine che garantiscono il trasporto di 1200 persone all'ora, con una durata massima di percorrenza di venti minuti. L'aspet-

1. Il sistema della Metro Cable (elaborazione grafica a cura dell'autrice)

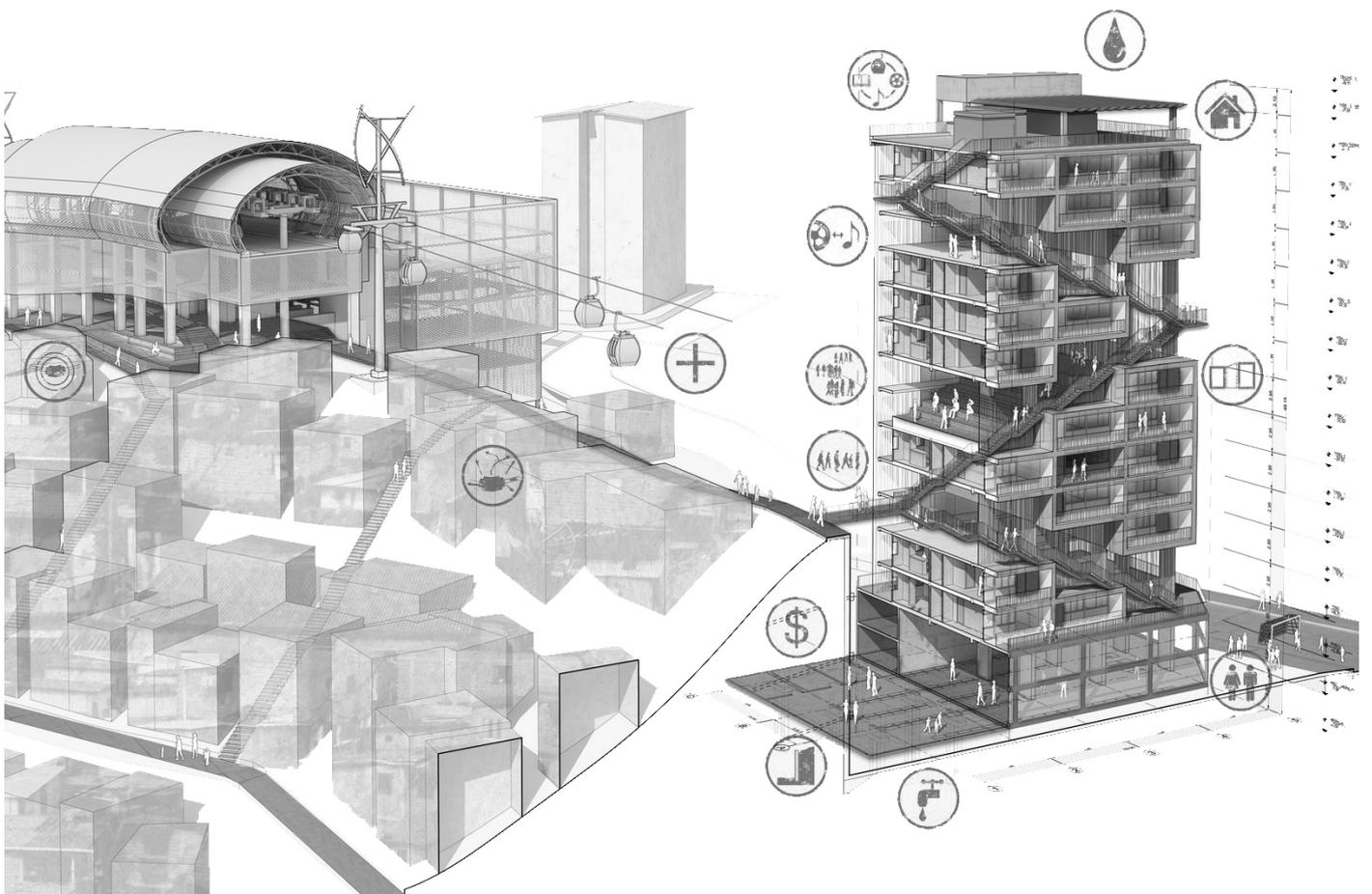
to paradigmatico si realizza quando la funivia “atterra” nell’insediamento informale, in cinque punti. Pensato come una rete di centri urbani nella e per la città; i piloni, infatti, si arricchiscono di programmi funzionali complessi. Nel sistema urbano informale di San Augustin, l’inserimento della stazione introduce un elemento di eterogeneità che può catalizzare nuovi usi e flussi. Lungo la dorsale, rispetto cui la favela si sviluppa, sono posizionate le stazioni intermedie e gli spazi di approdo sono selezionati a partire da una lettura strategica dei vuoti tra le abitazioni e dal dialogo con le comunità che hanno fornito le informazioni necessarie sulla mobilità. Se programma è ciò che viene scritto prima ma, in architettura, è anche vettore di collegamento tra architettura e realtà (Bilò, 2014); questa definizione sembra informare il progetto di ognuno dei piloni, pensati a partire dalla possibilità di integrare, anche successivamente, usi e di far coesistere programmi ibridi. I piloni di San Augustin e Parque Central ospitano servizi sociali, culturali e le funzioni amministrative mentre le stazioni centrali si configurano come *Vertycal Gym* e una *Growing House*. Queste ultime due si innestano nel cuore dell’insediamento e funzionano come dispositivi adattivi; questo è possibile per il sistema di elementi e assemblaggio che li configura come

toolkit da poter mettere in “forma” per configurare luoghi in spazi liberi, sempre diversi, nella magmaticità del tessuto informale. Il disegno si basa su elementi modulari che costruiscono i piani interni ed esterni necessari alla pluralizzazione delle attività e alle possibilità future non determinate. I progetti di tutte e cinque le stazioni condividono piattaforme, rampe di accesso, schemi complessi di circolazione, materiali ed elementi che vengono composti in diverse parti, basti pensare che solo a Caracas si stanno costruendo altre *Vertycal Gym* (Fig.2) che, tra loro, condividono la logica progettuale e spaziale ma non il risultato finale che si adatta allo spazio in cui si inseriscono. Nel confrontarsi con le dimensioni limitate delle “condizioni” in cui la funivia appoggia, il progetto assume come riferimento la morfogenesi della città informale che, quando satura il piano orizzontale, incrementa lo sviluppo verticale. I programmi più urbani e pubblici delle stazioni intermedie sono paradigmatici delle potenzialità di questo sistema. Nel caso della *Growing House*, il sistema prevede una combinazione di abitazioni, spazi pubblici, servizi e zone commerciali, ma è anche un dispositivo spaziale che può aggiungere, trasformarsi e adattarsi (Fig.3). La *Vertical gym*, rende ancora più esplicito il sistema che è sufficientemente flessibile da

2. Il sistema *Vertycal gym* - toolkit

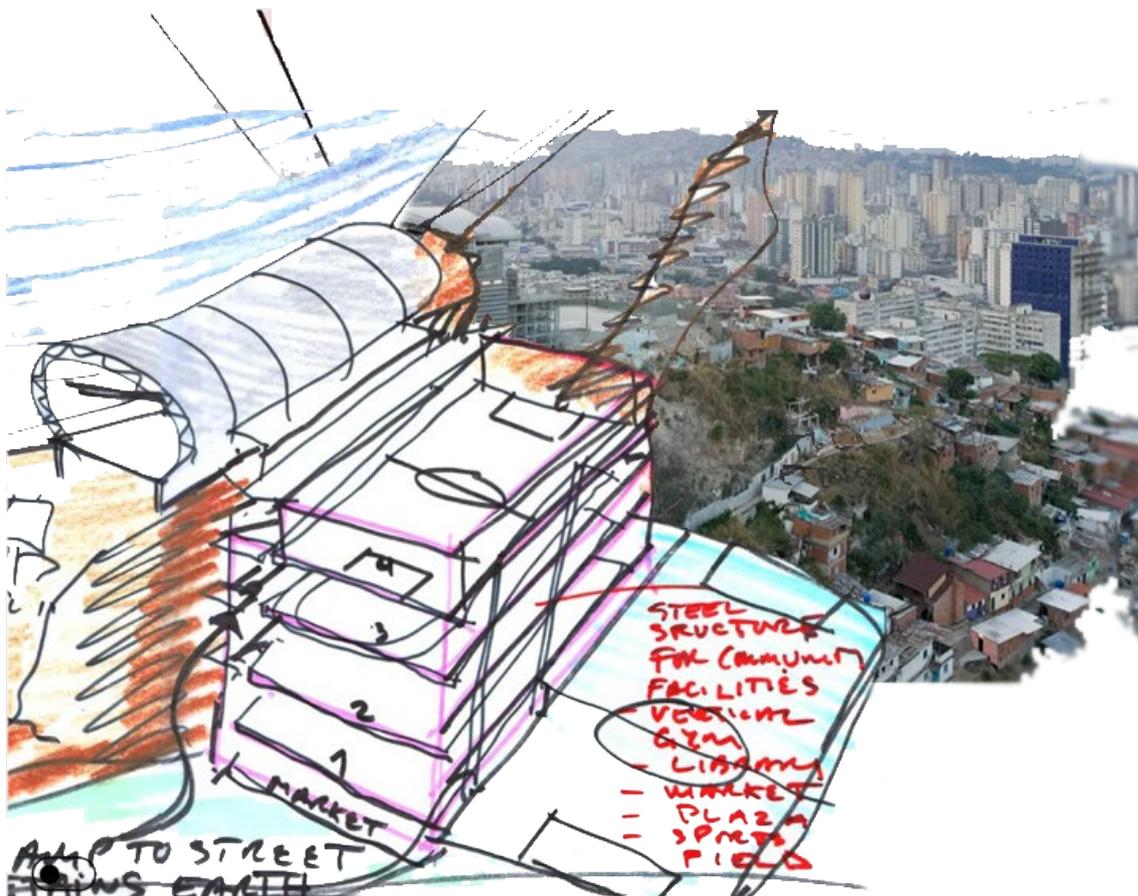


3. Il sistema della *Growing House*



adattarsi alle strutture urbane esistenti, pur rimanendo un segno distinto nel tessuto urbano dominato da case modeste. Nel caso specifico della palestra/pilone, si configura come un centro sportivo a più piani con una pista atletica, un campo da pallavolo, uno da basket, uno da calcio coperto, spazio per le arti marziali, palestra, sala danza, il tutto con rampa d'accesso per atleti disabili; al piano terra gli spazi per venditori formali ed informali ne configurano un polo denso che reinterpreta le relazioni della favela. In sezione è evidente il sistema della complessità in cui gli spazi di collegamento verticale diventano spazi comuni che attraversano l'edificio e il pezzo di città che ne viene interessato. Questo tipo di complessità spaziale e la compresenza di attività, permesse da passerelle e doppie altezze, rendono questi spazi sincronici ed esplicitano il potenziale infrastrutturale (Pone, 2021) del progetto (Fig.4). UTT si pone l'obiettivo di generare un framework di riferimento, lo consegna alle municipalità e accoglie i riadattamenti delle comunità locali; quindi, sposta l'obiettivo del progetto dalla sua forma al processo. "Non si tratta quindi di aspetti formali, ma del modo in cui funziona, del programma"²² e, con *Metro Cable*, realizza un'infrastruttura che tiene insieme aspetti materiale e non attraverso programmi complessi.

4. Nella pagina accanto: Il programma e la reazione formale/informale (elaborazione grafica a cura dell'autrice)



Bibliografia

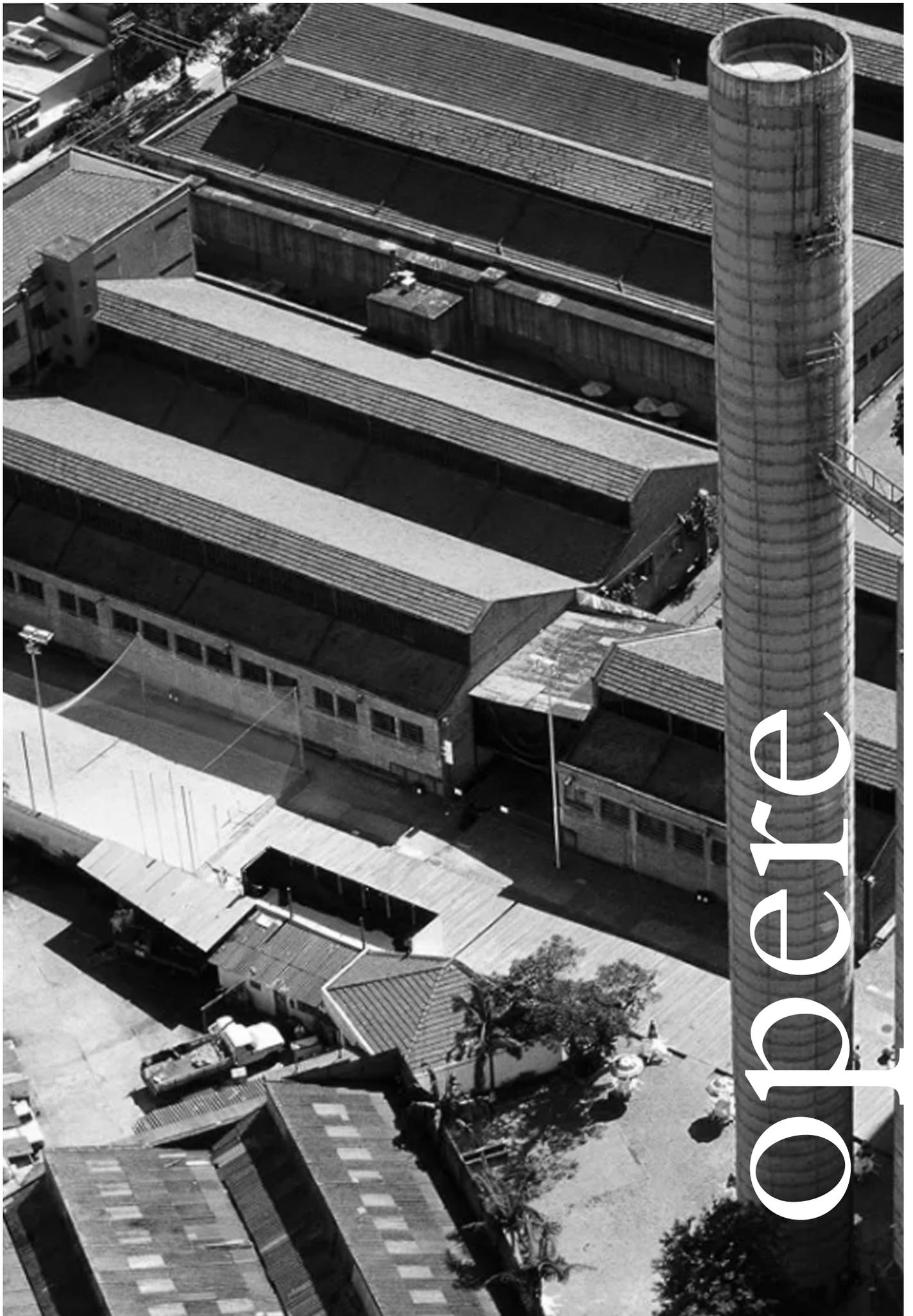
- Bilò F. (2014), *Programma e spazio: note su un rapporto complesso* in Palma R., Ravagnati C. (a cura di), *Atlante di progettazione architettonica*. Città Studi, Torino.
- Lotus International 143 (2010), *Learning from favelas*.
- UTT. Design group. <https://uttdesign.com/>
- Sertich A.N. (2011), *From product to process. Building on urban think tank's approach to the informal city*, John Wiley & Sons, Ltd, New York.
- Pone M. (2021), *Sul potenziale di situazione: architettura come infrastruttura*. Op.cit n.170, pp. 25-38.

Note

1. Il gruppo UTT è un gruppo interdisciplinare di progettazione architettonica e urbanistica fondato a Caracas da A. Brillembourg, e H. Klumpner.
2. Traduzione dell'autrice, estratto dall'intervista di Adriana Navarro-Sertich a A. Brillembourg. Montuori, C. Casadei; E. Caroti, A. Ciacciofera, G. Cervini, G. di Fabio, V. Socciarelli; Energia e Ambiente: M. La Rocca, C. Tonelli, R. D'Autilia.

Maria Fierro

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura



Opere

Architettura urbana della compresenza. Il riuso come occasione di reinvenzione sociale e culturale nel Sesc Pompeia

«In an overcrowded and insulted city, a sliver of light may suddenly shine, or a breath of breeze arise. Thus Fábrica da Pompeia is there today, with its thousand of visitors, long lines for draught beer, its pleasant sun deck, and the sports complex: a little cheer in a sad city».

Lina Bo Bardi

La prima volta che Lina Bo Bardi arrivò sul sito di intervento sentì la presenza di François Hennebique che aleggiava tra i silenziosi padiglioni in cemento armato di una fabbrica di fusti metallici dismessa. La seconda volta raggiunse il sito in un giorno festivo e vi trovò il brulichio vitale delle famiglie del quartiere operaio che avevano iniziato ad abitare spontaneamente lo spazio aperto della fabbrica.

Nel 1977, quando il SESC (Serviço Social do Comércio), ente *no-profit* brasiliano impegnato in azioni di integrazione sociale, commissionò a Lina Bo Bardi la realizzazione di un nuovo Centro sportivo e culturale a San Paolo sul sito della ex *Fábrica de Tamboes* realizzata a Pompeia dai fratelli Mauser, l'architetto rispose con un progetto modernista di riuso dell'edificio esistente che si opponeva alla precedente ipotesi di demolizione e nuova costruzione elaborata da Julio Neves. Rivolto ad una società in

forte cambiamento per la quale elaborò un programma di reinvenzione sociale e culturale complesso e avanguardistico, il progetto era teso alla definizione di una nuova centralità in prossimità di un'area residenziale e periferica della città di San Paolo e non mirava più alla costruzione *ex novo* che, pur con analoghi intenti socio-culturali, aveva interessato Lina Bo Bardi negli anni precedenti, nella costruzione del Museo di Arte di San Paolo, ad esempio. Il SESC Pompeia prevedeva infatti il recupero e la rigenerazione di un contesto urbano, architettonico e antropologico, con un approccio insolito per l'intera cultura brasiliana dell'epoca (Fig. 1). Demolire per ricostruire *ex novo* avrebbe significato «falciare le erbacce per non sporcarsi i piedi di fango» (Da Rocha, 2021), recuperare la fabbrica attraverso un progetto di imbalsamazione e mummificazione avrebbe significato disconoscere il progresso faticoso e doloroso dell'umanità, Lina Bo Bardi traccia una strada diversa (Fig. 2).

Inaugurata nel 1986, la realizzazione della cittadella accompagna la fine della ventennale dittatura militare brasiliana e si configura non solo come un intervento di riuso di un edificio preesistente, ma come una vera e propria opera di ricostruzione del tessuto sociale di un'area di

1. Vista dall'alto del SESC Pompeia



San Paolo che, a quarant'anni dall'arrivo di Lina Bo Bardi in Brasile, «non era più paesaggio da conoscere, - afferma Paulo Mendes Da Rocha - ma da costruire». Nato a partire dall'espansione industriale novecentesca della città, il quartiere di Vila Pompéia ospita una comunità la cui vita è fondamentale legata alla quotidianità del lavoro, prima intorno alle piantagioni di caffè e canna da zucchero, poi intorno alle fabbriche. Il tessuto urbano è composto da una trama disomogenea di case operaie e a patio, aree coltivate, capannoni, vuoti residuali e vegetazione tropicale che si confronta con lo «scenario caotico e aggressiva della metropoli sudamericana con le sue torri, gli *shopping mall*, i viadotti, i veicoli e le masse umane in perpetuo movimento» (Gallo, 2012).

Frutto di una visione legata alla re-

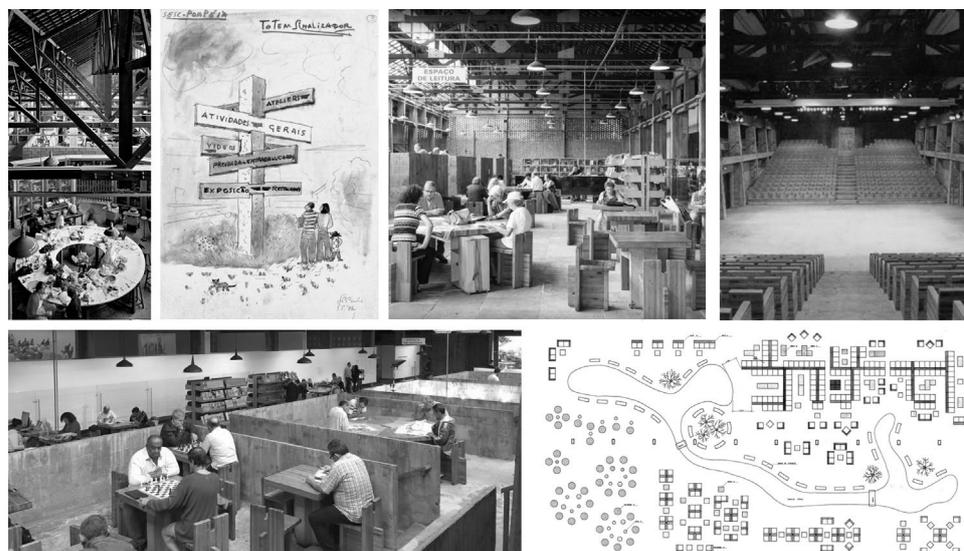
alizzazione di un'opera collettiva, la costruzione del SESC Pompeia rientra nel programma del Serviço Social do Comércio, istituito nel 1946 con l'obiettivo di contribuire all'inclusione sociale e al miglioramento delle condizioni di vita della popolazione operaia che cresceva molto più velocemente di quanto l'assistenza pubblica riuscisse ad assicurargli il giusto supporto. La realizzazione del nuovo centro sociale nella fabbrica dismessa è la messa in campo di un riscatto, è l'affermazione di una urgenza, è la necessità di definire un nuovo spazio per il tempo libero inteso come spazio del fare e del pensare, dell'agire e del contemplare, uno spazio dell'incontro e della festa che doveva conquistare gli spazi del lavoro, fissati nella memoria del manufatto preesistente.

Le nove campate di 14 metri di cui si

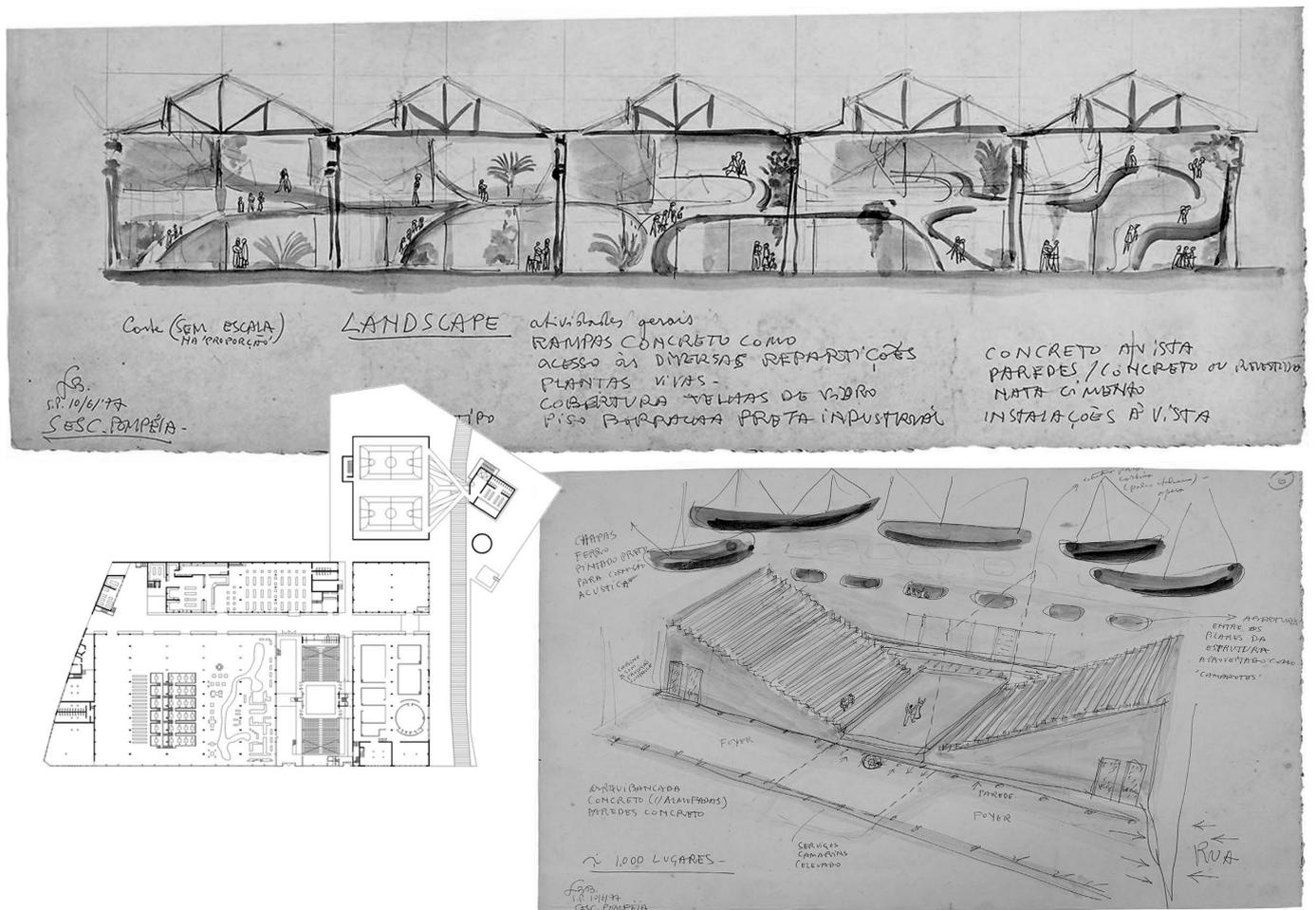
2. Vista dell'area di intervento prima e dopo la realizzazione del SESC Pompeia

compone la fabbrica e che si distendono tra Rua Clélia, Rua Barão do Bananal e Avenida Pompéia, vengono liberate dai tamponamenti interni andando a definire una grande area della convivenza, con la biblioteca e lo spazio per le esposizioni direttamente collegati con il ristorante, il teatro con due platee frontali e palco mobile e i laboratori di falegnameria, tappezzeria, tipografia, ceramica, fotografia e gli atelier di disegno e incisione (Fig. 3). Illuminato dall'alto e articolato su due livelli interconnessi, lo spazio interno viene raccontato dagli schizzi di Lina Bo Bardi come un paesaggio costruito dentro il quale le persone possono trovare riparo muovendosi liberamente come se stessero all'aria aperta, coinvolti simultaneamente in piccoli e grandi eventi quotidiani di arte, architettura e natura (Fig. 4). La vitale circolazio-

ne interna che distribuisce micro e macro ambiti polifunzionali è collegata alla strada-solarium che collega la fabbrica con il blocco sportivo di nuova realizzazione costruito in un'area non edificata del lotto di intervento. Due alti e massicci blocchi in cemento armato replicano le dimensioni dell'architettura metropolitana di San Paolo opponendosi alla spiccata orizzontalità della fabbrica e rispondono ad una criticità legata al passaggio di un canale sotterraneo: nei quattro piani dell'edificio più tozzo, di trenta metri per quaranta di lato, sono sistemati i campi da gioco e la piscina, mentre in quello più snello sono ospitati gli spogliatoi, le piccole palestre e il sistema di risalita. Il collegamento tra questi due avamposti dalle parvenze quasi fortificate è assicurato da un sistema di passerelle in cemento armato che



3. Gli spazi destinati alle diverse attività previste dal programma funzionale del SESC Pompeia



definisce un'ulteriore circolazione, questa volta aerea, dalla quale è possibile osservare, dal micro-paesaggio del SESC Pompeia, l'intero orizzonte metropolitano di San Paolo. Il terzo elemento del blocco di nuova costruzione è la torre-ciminiera per l'approvvigionamento idrico. Al piede del complesso si muove la rua da praia, una strada che richiama un altro paesaggio ancora, una spiaggia vegetale urbana rinfrescata dall'acqua del canale di scolo reintegrato nella sezione stradale attrezzata con un percorso in legno (Fig. 5). La dimensione domestica viene innestata in quella urbana sia all'esterno sia all'interno della cittadella dove vengono collocati un focolare o uno specchio d'acqua per definire specifici ambienti di aggregazione che scandiscono,

insieme alle campate dei padiglioni, la grande dimensione del complesso (Fig. 6). Seguito, tra gli altri, dagli edifici SESC Tatuapé (1996) e 24 de Maio (2017) realizzati da Paulo Mendes da Rocha, il SESC Pompeia di Lina Bo Bardi, concepito come un dispositivo della compresenza aperto alla città, definisce un rapporto di reciprocità tra strutture esistenti e nuovi innesti, mette in relazione circolazione urbana esterna e circolazione spaziale interna, trasforma la produzione industriale in produzione culturale e coesione sociale, innovazione intergenerazionale e riqualificazione urbana. Il Centro Pompidou (Parigi, 1970-77) e le successive, diverse sedi della Fondazione La Caixa (Madrid, 2001-2007; Siviglia, 2017, ecc.), svi-

4. Schizzi e disegni del SESC Pompeia

5. Gli spazi della circolazione nel SESC Pompeia



5. Lo spazio interno della ex fabbrica con lo specchio d'acqua e il focolare sullo sfondo



luppano analoghi principi di multifunzionalità, ibridazione, accoglienza e apertura che andrebbero ulteriormente e più diffusamente adottati nelle architetture delle città contemporanee.

Nella volontà di generare un'architettura per tutti, un atto collettivo e non un episodio monumentale e autoreferenziale, il SESC Pompeia si colloca nell'ambito di ricerche svolte anche in altri campi del sapere, per cui la definizione, tra le altre cose, di un programma funzionale articolato e complesso che accompagna la quotidianità condivisa delle persone, richiama il concetto di «essere» che la tradizione filosofica ha definito come la relazione originaria attraverso cui le singole esistenze si incrociano in un nodo comune. Dirà Lina Bo Bardi «Mangiare, sedersi, parlare, camminare, ozio al sole per un po'... L'architettura non è solo un'utopia, ma un mezzo per raggiungere determinati risultati collettivi. Cultura come esperienza vissuta condivisa, libera scelta, libertà di aggregazione e di incontro. Persone di tutte le età, anziani e bambini, che vanno d'accordo. Tutti insieme». La costruzione di una strategia di riuso di un edificio abbandonato e di riqualificazione di un'area periferica di San Paolo diventa un modo per avviare una riflessione sulle relazioni possibili tra progettazione, utenza e vita

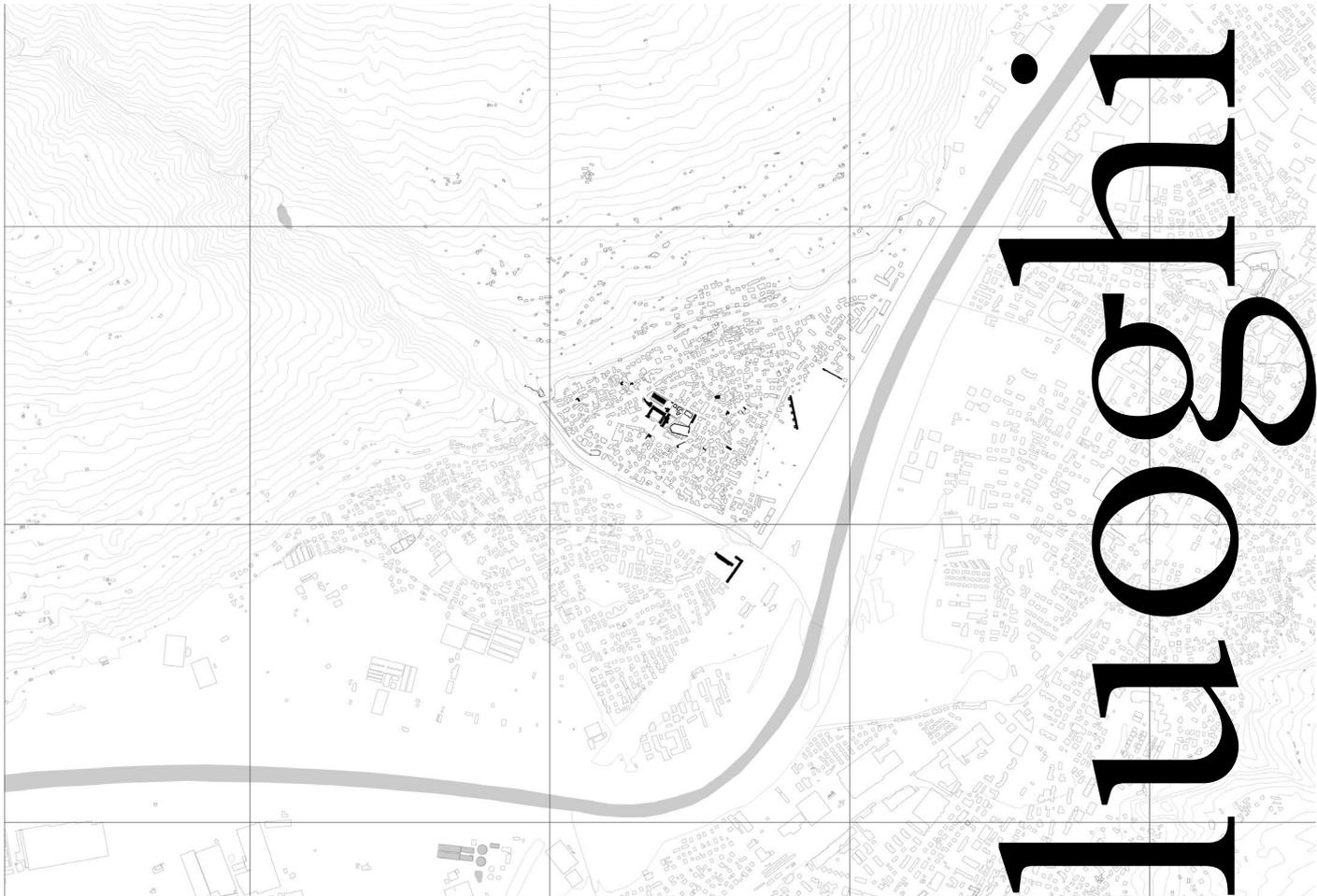
degli edifici, su come l'architettura possa definire condizioni esistenziali migliori che affrontino istanze derivanti anche dalle scienze umane e sociali. «Il mondo si muove principalmente - scrive Paulo Mendes Da Rocha - verso la comprensione della natura, la natura dell'uomo» e, a quasi quarant'anni dalla realizzazione del SESC Pompeia, *Come vivremo insieme* resta ancora uno dei quesiti sui quali l'architettura si interroga.

Bibliografia

- Bo Bardi L. (1986), “Na Pompeia. O bloco esportivo”. Casa Vogue n. 115, pp. 134-141.
- Bo Bardi L. (1993), “Centro per il tempo libero SESC Fabrica Pompeia”. Zodiac n. 8, pp.224-229.
- Bo Bardi L. (1996), *SESC, Fabrica Pompeia: São Paulo, Brasil, 1977-1986*. Editorial Blau, Lisbona.
- Carvalho Ferraz M., Vainer A. (2013), *Citadela de Libertade. Lina Bo Bardi e O Sesc Pompeia*. Sesc Edições, São Paulo.
- Criconia A. (a cura di) (2017), *Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile*. Franco Angeli Editore, Milano.
- Di Palma B. (2019), “Per una urgenza culturale del costruire: il museo-scuola di Lina Bo Bardi”. Bloom n. 29, pp. 192-200.
- Gandolfi C. (a cura di) (2021), *Paulo Mendes da Rocha. La città per tutti*. Nottetempo, Milano.
- Lima Z.R.M. (2021) *La dea stanca*. Trad it. Albanese T. e Poo N., Johan & Levi, Milano.
- Magalhães H., Martin P.R. (2013), *SESC SP - 21ST CENTURY. SESC SP*, São Paulo.
- Magnago Lampugnani V. (1990), “Lina Bo Bardi. Centro sociale e sportivo «Fábrica Pompéia», San Paolo”. Domus n. 717, pp. 50-57.
- Nancy J.-L. (2001), *Essere singolare plurale*. Trad. it. di Tarizzo D. e Durante G., Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Perrotta-Bosch F. (2021), “Lina, Sesc Pompeia, an experienced utopia”, in *Utopias of common life*, p.160. https://issuu.com/bienal/docs/2107mia_catalogo_en_fg
- Sarkis H. (a cura di) (2021), Biennale Architettura 2021. *How will we live together?* La Biennale di Venezia, Venezia.
- Semerani L., Gallo A. (2012), *Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fábrica da Pompéia*. CLEAN, Napoli.
- Sennet R. (2018), *Costruire e abitare. Etica per la città*. Trad. it. di Spinoglio C. Feltrinelli, Milano.
- Sesc Pompeia (2013). https://issuu.com/sescsp/docs/folhetohistorico_ing

Bruna Di Palma

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiARC – Dipartimento di Architettura



Luigi Snozzi a Monte Carasso, temporalità e processualità dell'architettura nella trasformazione della città

Monte Carasso è un comune sito nella fascia pre-alpina della valle scavata dal fiume Ticino nell'omonimo Cantone. Negli anni Settanta è interessato da un intenso fenomeno di consumo di suolo determinato da flussi demografici di abitanti che, dalla vicina città di Bellinzona, abbandonano condizioni di vita prevalentemente urbane alla ricerca di un migliore rapporto con la natura. Nel 1977 il consiglio comunale decide di affidare i lavori per la costruzione del nuovo plesso scolastico a Luigi Snozzi. L'architetto ticinese decide di collocare l'edificio in prossimità degli unici edifici storici situati al centro geografico della cittadina invece che alla sua periferia.

Questa scelta si rivelerà l'incipit di una strategia progettuale che si articolerà per quasi quarant'anni basata su due macro-livelli di intervento. In primo luogo le attività progettuali si concentreranno intorno al centro geografico al fine di potenziarne l'aspetto simbolico e funzionale investendolo di un carico d'usi e di servizi che lo trasformino in un centro 'monumentale' realmente significativo per l'insediamento. In secondo luogo verrà adottato un regolamento edilizio inedito, incentrato sulla costruzione di una qualità urbana diffusa che condurrà ad una trasformazione di tutto il tessuto edilizio (Fig.1). Nel primo di questi due

piani progettuali il punto di partenza è la coppia di edifici costituita dal convento rinascimentale composto da due bracci ortogonali e la chiesa disposta parallelamente al braccio corto del fabbricato conventuale che disegnano una 'C' ingombrata sul quarto lato dal vecchio edificio scolastico. Questa viene demolita in modo da costruire una sorta di corte aperta al centro dell'insediamento e il nuovo edificio scolastico viene inserito nell'edificio rinascimentale. Successivamente il complesso centrale verrà delimitato da una strada di circolare a tratti alberata che ricalca e ingrandisce l'antica cinta conventuale, lo spazio tra gli edifici verrà definito in una serie di terrazzamenti a prato dopo aver demolito alcuni annessi parrocchiali ed aver realizzato una palestra, il lato sud viene delimitato dall'inserimento della scuola materna completando così la sequenza di edifici pubblici già composta dal municipio e dalla banca «Si costituisce così un'ampia piattaforma a sud del monastero che domina sui nuclei abitati a valle» (Croset P.A., 1985, p. 102). Il secondo di questi piani progettuali si basa sulla scrittura di un regolamento edilizio basato su sette punti: ogni intervento deve tener conto e confrontarsi con la struttura del luogo; una commissione di tre esperti della struttura del luogo è nominata per esaminare i

1. Monte Carasso nella valle del fiume Ticino, planimetria (elaborazione grafica a cura dell'autore)

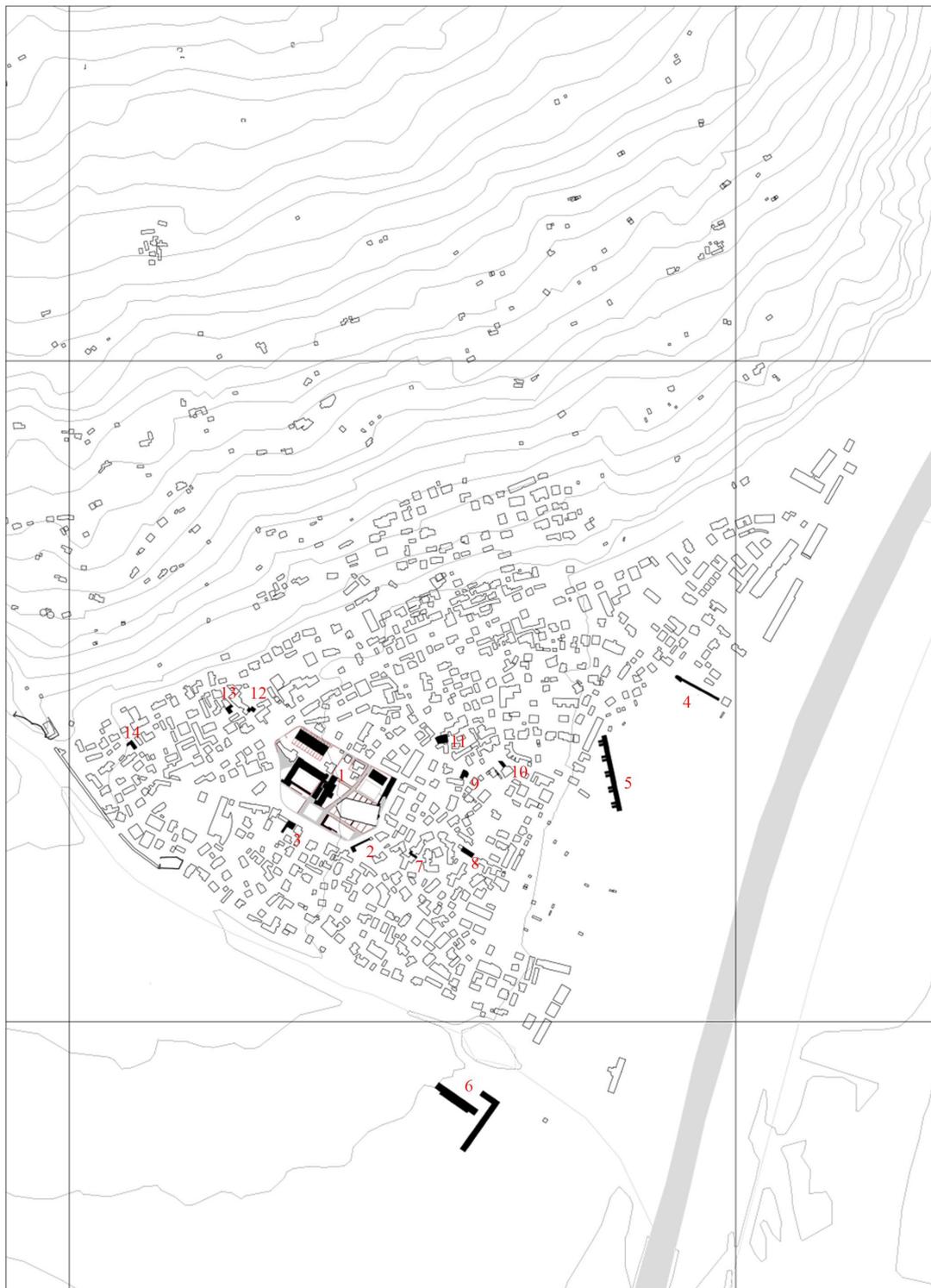
progetti, nessun vincolo viene posto sul linguaggio architettonico. Forma del manufatto, tipologie di copertura e materiali non devono sottostare a nessun obbligo; per favorire la densificazione sono state eliminate tutte le distanze di rispetto dai confini di vicinato e dalle strade; l'indice di sfruttamento è stato aumentato rispetto al regolamento precedente dallo 0,3 all'1; l'altezza massima degli edifici è di tre piani. Per permettere la realizzazione di un tetto piano si concede un supplemento d'altezza di 2 metri; lungo le strade si devono erigere muri alti 2,5 metri, quota ridotta dal comune a 1,20. Queste regole sono tutte volte a definire una "cornice urbana" che regoli l'attività edilizia, non nei termini di un controllo degli standard attraverso i vincoli ma nei termini della qualità e continuità architettonica e spaziale. In una conversazione con il fotografo Gabriele Basilico l'architetto pone l'accento su questo aspetto sottolineando la scelta di privilegiare e garantire il solo controllo degli elementi di mediazione e definizione del rapporto tra spazio pubblico e spazio privato, dimostrando come «avere il controllo su questi aspetti considerati abitualmente come secondari appare sufficiente per riscoprire una qualità di continuità che spesso la città contemporanea ha del tutto perduto. Una specie di continuità nella diver-

sità, ma che riunisce i luoghi in un insieme, in cui elementi anche molto diversi tra di loro accettano di parlarsi, di dialogare» (Basilico et al., 1996, p. 5) Affianco alla definizione delle regole edilizie, Snozzi realizza una serie di interventi di committenze private sparsi nel territorio comunale che diventano dei casi paradigmatici, dei prototipi come chiavi interpretative delle regole che «sparse nel tessuto come pietre miliari, indagano modalità diverse per costruire in fregio alla strada, recuperare vecchi edifici, valorizzare particelle e lotti residuali, sperimentare la densificazione» (Zappa 2014, p. 88) come minute cerniere che fissano il paesaggio articolandone la trasformazione. A sottintendere questi due piani vi è l'idea di progetto che punteggia e articola l'esistente, questa viene vista come una scrittura continua e costante che accompagna le trasformazioni intersecando le necessità contingenti con le visioni strategiche (Fig. 2). In virtù di questa impostazione il processo progettuale attuato a Monte Carasso invita a riflettere attorno al significato del programma nell'architettura e alla sua influenza sulla trasformazione urbana. Rispetto alla produzione architettonica contemporanea che isola l'oggetto e lo considera come tassello additivo al corpo urbano la strategia dell'architetto ticinese rileva il rapporto intrinseco tra oggetti

2. Interventi di Luigi Snozzi nel tessuto di Monte Carasso, planimetria, (elaborazioni grafiche a cura dell'autore)

Legenda:

1. Scuola elementare nell'ex-monastero – 1987-1993, sistemazione degli spazi aperti, palestra e depositi comunali – 1984, ampliamento cimitero – 1983/1990/2001
2. Casa del sindaco – 1984
3. Banca – 1987/2001
4. Spogliatoi U.S. – 1984
5. Quartiere Verdemonte – 1974
6. Quartiere Morenal – 1990-2000
7. Casa privata – 1989
8. Casa privata – 1991
9. Casa privata – 1993
10. Casa privata – 1995
11. Casa privata -2011
12. Casa privata – 1989
13. Casa privata – 1995
14. Casa privata - 2001



e corpo della città, questi sono visti da un punto di vista formale e spaziale proprio nella loro funzione di innesti che implementano le relazioni e i rapporti spaziali sfumando gli aspetti programmatici in un insieme di occasioni e contingenze. La centralità del progetto, indipendentemente dalle funzioni che accoglie e dalle domande sociali a cui cerca di rispondere, risiede proprio nella capacità di determinare un sistema di relazioni che strutturano e articolano il corpo residenziale. Intesa in questi termini la pratica progettuale persegue un rapporto con il tempo basato sulla processualità invece che sulla durata e la resistenza del singolo oggetto. Le condizioni speciali di una continuità amministrativa hanno consentito l'attuazione di una pratica che si attua in una progressiva e costante lettura e modifica dell'esistente. L'attività progettuale non rincorre gli usi contemporanei e la costruzione di spazi capace di accoglierli, non ricerca in termini fortuiti la combinazione di usi che possano funzionare piuttosto si situa sempre nel presente in una costruzione continua degli spazi e della loro relazione con l'abitare. L'interpretazione del tempo diventa quindi strategia progettuale fatta di progressiva stratificazione di segni, di accumulo di senso e successiva precisazione architettonica come una costante correzione della

navigazione basata sia su una visione generale (come una sorta di cartografia) sia sulle continue correzioni alla rotta determinate dalle condizioni esterne rilevate. Nel contesto contemporaneo, in cui la crescita della città neo-liberista trova le sue ragioni nella speculazione e nella rendita finanziaria piuttosto che nella risposta ad una reale domanda di edifici residenziali, il punto di vista che nasce dall'esperienza di Monte Carasso consente di indagare i limiti attuali del campo del progetto, suggerendo una condizione della pratica progettuale costituita come una costante lettura e ri-scrittura dell'esistente attraverso un insieme di segni minuti in grado di trasformare l'insieme di un territorio abitato.

Bibliografia

- Basilico G., Snozzi L., & Croset P.A. (1996), *Monte Carasso La Ricerca Di Un Centro*, Print, Berna.
- Bologna A. (2014), “Luigi Snozzi e l’utopia realizzata a Monte Carasso (Canton Ticino): Il villaggio rurale divenuto centro”. *Storia Urbana*, n° 142, pp 95-112.
- Croset P.A. (a cura di) (1985), *Luigi Snozzi: Progetti e architetture 1957-1984*, Electa, Milano.
- Gregotti V. (1985), “Sulle tracce dell’architettura” in *Luigi Snozzi: progetti e architetture 1957-1984*, Electa, Milano.
- Zappa A. (2014), “Monte Carasso - Luigi Snozzi”. *Casabella* n°834, pp. 74-97

Lorenzo Di Stefano

Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento d’Architettura