

Università degli Studi di Firenze
Dipartimento di Architettura
Dottorato in Architettura
Curriculum in Architettura del Paesaggio

Progettare l'eccedente

Costruzioni temporanee e pratiche di relazione
nei paesaggi urbani del XXI secolo

Jacopo Ammendola

Ciclo XXXIII

Tutor: Anna Lambertini

Coordinatore del curriculum: Tessa Matteini

Coordinatore del dottorato: Giuseppe De Luca

versione 18.02.2022

Indice

Introduzione	1
Eccedenza e progetto.....	1
Progettare l'eccedenza.....	11
Struttura del testo.....	22
1. Spazi eccedenti / Contatti, incontri, relazioni nello spazio pubblico	26
Premessa.....	26
1.1. Condivisioni. Spazio pubblico e contaminazione sociale.....	30
1.2. Assimilazioni. Superkilen, un paesaggio sintetico.....	49
1.3. Opposizioni. Ragioni politiche, ecologiche, spaziali.....	71
1.4. Divagazioni. L'homo urbanus e il suo habitat.....	88
1.5. Collisioni. Exyzt, l'abitare come performance.....	96
2. Progetti eccedenti / Il caso del Tempelhofer Feld	109
2.1. Un luogo in stallo... o forse no?.....	111
2.2. Un masterplan dinamico.....	124
2.3. Pionierfelder.....	137
2.4. Die Große Weltausstellung 2012.....	153
2.5. Esperimenti al margine.....	163
3. Pratiche eccedenti / Orizzontale, un laboratorio di sperimentazione paesaggistica	173
3.1. Lavorare con l'inatteso.....	175
3.2. Intro: dall'happening al paesaggio.....	180
3.3. Pratiche eccedenti 1 / Spazio Open Source.....	186
3.4. Pratiche eccedenti 2 / Otto e Mezzo.....	201
3.5. Pratiche eccedenti 3 / Space Cabins.....	230
4. (In)conclusioni	246
Bibliografia	250

Introduzione

Ecceденza e progetto

Il termine *excedere* proviene direttamente dal latino *excedere*, che a sua volta si compone del prefisso *ex* — “fuori di” — e del verbo *cedere*, che implica un movimento *da qualcosa* e ha un ampio ventaglio di significati, da ‘andare via, allontanarsi’ a ‘cedere, arrendersi, rinunciare’, a ‘cambiare, mutare’. L’implicazione di movimento del verbo latino *cedere* è manifesta nelle forme composte *accedere*, che vale ‘avvicinarsi, entrare’ e *incedere*, che sta per ‘procedere, inoltrarsi’. *Excedere* conserva il movimento, ma in senso inverso, implica cioè un movimento *verso fuori*, verso un esterno. Nei testi latini significa infatti sia letteralmente ‘uscire’ che anche, sia in senso letterale sia figurato, ‘fare una digressione’, e quindi ‘andare oltre’, ‘sconfinare’ con il riferimento a un qualsiasi tipo di limite o confine. Nel passare all’italiano il significato si è conservato sostanzialmente immutato, e difatti i dizionari riportano concordi come primo significato quello di ‘andare oltre un determinato limite, oltrepassare’, accanto a quello di ‘oltrepassare i termini della convenienza, passare la misura, esagerare’.

Da “*excedere*” in italiano sono derivati due sostantivi ‘gemelli’: “*ecceденza*” ed “*eccesso*”, che non esistono in latino. Sebbene entrambi si riferiscano al superamento di un limite, lo fanno da due punti di vista diversi. Il primo,

“eccedenza”, ha generalmente un’accezione legata ad un piano quantitativo. “Eccedenza” è ciò che supera una soglia prefissata, prevista, o consueta. “Eccedenza” ha un’accezione sostanzialmente positiva e rimanda quasi sempre direttamente ad uno scenario di disponibilità e di abbondanza, è un *surplus* di qualcosa che non ci si aspettava. In quanto inaspettata, questa quantità in esubero è anche in qualche modo sempre superflua, non necessaria, ma in un modo sostanzialmente innocuo.

Il secondo sostantivo “eccesso”, è più problematico, e porta con sé una valutazione, se non negativa, almeno controversa, del superamento del limite. Si parla di “eccesso” quando il limite che è stato superato era un confine dal quale sarebbe stato meglio, per qualche motivo, rimanere alla larga. L’accezione negativa è evidente non appena si considerano le locuzioni più frequenti. “Eccesso di velocità” è il colpevole superamento di un limite di legge, con il conseguente rischio per la propria e altrui incolumità. “Eccesso di potere” si ha quando viene del potere amministrativo per finalità diverse da quelle stabilite dalla legge. Con “eccesso di consumo” si fa riferimento all’assunzione di una determinata sostanza oltre i limiti dettati dal metabolismo. La nozione di eccesso implica necessariamente quella di norma, sia essa dettata dalla legge, dalla natura, o semplicemente dalla consuetudine o dalla morale. L’eccesso è una violazione della norma, una trasgressione. In quanto tale è, contrariamente all’eccedenza, un fatto quasi sempre negativo.

È stato sostenuto che l’eccedenza e l’eccesso, insieme, come due facce della stessa medaglia, rappresentino una delle cifre più caratteristiche dell’epoca nella quale ci troviamo a vivere. In primo luogo perché la nostra epoca è prima di tutto l’epoca del trionfo assoluto e definitivo della città, e città ed eccedenza sono indissolubilmente legati. La città ha

origine, dicono gli storici, in seguito alla produzione di un surplus di cibo nelle prime civiltà agrarie moderne. E si manifesta prima di tutto come concentrazione eccedente di uomini in uno stesso luogo, come anomalia statistica della densità di popolazione umana rispetto alla media di un dato territorio. E cosa produce? Un'eccedenza di scambi, di cultura, di abilità artistiche o professionali, di conoscenze, di tesori. E in cima a tutto questo, un'eccedenza di potere che dà vita allo Stato. Queste molteplici tipologie di eccedenza che formano la città e che da essa sono formate sono costitutivamente sempre sul punto di trasformarsi in eccessi. Non è forse più di ogni altra cosa l'urbano una condizione caratterizzata da questo stare continuamente in equilibrio — un equilibrio eccezionalmente precario — tra eccedenza ed eccesso? Questo si vede, nell'era urbana nella quale abitiamo, in tutti gli aspetti della vita. L'eccedenza caratterizza, almeno per la parte più fortunata dell'umanità, ogni aspetto della vita: abbondanza di cibo, di sostanze psicotrope o curative, di energia, di oggetti d'uso, di possibilità, di informazioni, di divertimenti o distrazioni. Ognuna di queste però produce inevitabilmente — nell'utente, nell'ambiente, o in entrambi — eccessi e squilibri.

È forse per questo che l'eccesso, e la sua controparte rappresentata dalla trasgressione, è progressivamente divenuto durante il Novecento una delle cifre più rappresentative della ricerca artistica in tutti i campi: dalla pittura alla musica all'architettura al cinema. È nota la battuta di Freddie Mercury "*Excess is part of my nature*", emblematica per definire una serie di generazioni di artisti pop che hanno fatto del culto degli eccessi una vera e propria bandiera. Come leggere del resto anche la pop art nelle arti figurative senza considerare l'eccesso come filo conduttore? E risalendo a ritroso nei movimenti artistici del Novecento

scopriremmo che l'eccesso è presente e centrale in tutte le avanguardie, almeno a partire dalle provocazioni Dada e dalle sperimentazioni futuriste di Marinetti e compagni. Non è forse il concetto stesso di avanguardia che implica un eccedere, un uscire fuori dalle posizioni canoniche? Per restare nell'ambito delle arti figurative, è rilevante notare che da qualche anno negli Stati Uniti si è iniziato ad usare il termine *Excessivism* per riferirsi ad un gruppo eterogeneo di artisti che secondo alcuni critici potrebbero essere letti collettivamente come un nuovo movimento, il cui tema principale sarebbe proprio l'eccesso come principale condizione esistenziale contemporanea.

Per quanto riguarda l'architettura, sebbene l'eccesso sia da un certo punto di vista uno dei fondamenti della disciplina da diversi millenni — eccesso di mole, eccesso di opulenza, eccesso di rigore, sono alcuni degli aspetti 'endemici' dell'architettura — il tema dell'eccesso è divenuto sempre più centrale, se non nel dibattito, sicuramente nella realtà dei fatti, almeno dalla seconda metà del XIX secolo. Il simbolo architettonico della contemporaneità, il grattacielo, non è altro che un eccesso di altezza prodotto da un esubero di domanda (di spazio). New York, la città dei grattacieli per eccellenza, è secondo la celebre definizione di Rem Koolhaas il prodotto della «cultura della congestione» (Koolhaas 1978) — e cos'è la congestione se non un eccesso di densità? La storia dell'architettura del Novecento è pullulata di eccessi: se non è l'altezza degli edifici, spesso è la lunghezza, o la luce a sbalzo, o la mole. Avvicinandosi ai giorni nostri la caratteristica dell'architettura di essere *eccessiva* diviene progressivamente una cifra obbligatoria: dal post-modern al decostruttivismo, molti dei movimenti degli ultimi decenni sono caratterizzati da una forte presenza del tema, seppur declinato in modi vari.

Eccezenza e progetto

Cos'è un progetto? Nell'accezione comune, un progetto è un insieme di previsioni attuate per mezzo di oggetti intermedi. È un ipertesto che si articola come insieme coordinato e complesso di previsioni e di prefigurazioni concatenate tra loro. Un progetto si riferisce sempre ad un sistema e si compone di una serie di operazioni di selezione. Si formulano una serie di rilievi e di ipotesi sullo *stato attuale* delle cose. Sulla base di queste e della conoscenza accumulata — individuale e collettiva — si formulano una serie di ipotesi sul modo in cui il sistema evolverebbe autonomamente (di solito questo momento implica la prefigurazione di un certo tipo di *degrado*). Le ipotesi vengono confrontate tra loro e la più probabile viene selezionata tra le altre. Si immaginano quindi una serie di configurazioni alternative rispetto a quella che verrebbe determinata dal normale evolversi degli eventi. Si confrontano queste configurazioni tra loro, si opera una selezione e quindi una scelta, sulla base di considerazioni dipendenti dagli interessi degli attori in gioco e dal tempo di esercizio previsto, che varia a seconda delle situazioni. A questo punto si prevedono tutti i passi e le operazioni necessarie per deviare il 'normale' corso degli eventi e per orientarlo verso la soluzione alternativa prefigurata e selezionata. Si prevedono minuziosamente e con cura tutte le possibili forze o inerzie — siano esse di origine naturale o umana — che si potrebbero opporre all'imposizione del nuovo ordine sul sistema. Si prefigurano metodi e strategie per vincerle. Si descrive minuziosamente tutto ciò, lasciando precise indicazioni su quali azioni dovranno essere intraprese al verificarsi di quali eventi, e in quale ordine.

Alla luce di queste considerazioni si potrebbe dire che un progetto è un'attività che si pone l'obiettivo di spremere

dall'insieme potenzialmente infinito delle possibilità *reali* di evoluzione di un sistema, quella che è considerata la più favorevole. Questo processo, nella sua forma classica è, a ben vedere, caratterizzato da un *bias* originario, che prende in effetti la forma di un delirio di onnipotenza. Questo *bias* è costituito in ultima analisi dall'assunto che coloro che redigono il progetto — i progettisti, i designer — sia effettivamente in grado di formulare ipotesi efficaci circa l'evoluzione delle condizioni del sistema — interne ed esterne — durante tutto l'arco temporale proiettivamente interessato dalle operazioni di pianificazione, costruzione, ed esercizio. La fiducia in questa sorta di capacità divinatoria dei progettisti costituisce al tempo stesso il più rilevante limite e la più grande forza del progetto. Se da un lato è evidente che in molti casi infatti i progettisti non hanno nessuna concreta possibilità di indovinare lo stato del sistema al tempo "x", è proprio la fede nella loro capacità di indovinarlo che costituisce, nonostante tutto, la principale speranza per il progetto di secondo le indicazioni. Il progetto è cioè una sorta di profezia e quando funziona è per una specifica applicazione del Teorema di Thomas.

Se si considera un progetto su un piano multidimensionale le cui dimensioni corrispondano con le variabili che determinano lo stato del sistema — una di queste è necessariamente il tempo —, ci accorgeremo che un progetto può essere rappresentato come un confine, un limite o, più esattamente, un involucro. Cosa racchiude questo involucro, cosa separa? Separa gli stati *previsti* da quelli *imprevisti*, indicando per ogni dimensione una serie di specifiche tolleranze. Un progetto è la descrizione di una superficie che delimita tutto ciò che è ammesso da ciò che invece non è ammesso. Il progetto, in altre parole, si definisce come un *interno*, un sé che esclude l'altro. Cos'è, per il progetto,

l'alterità, il *fuori di sé*? Che cosa, di fronte a questo esterno che è rappresentato dal progetto, si costituisce come esterno? Questa alterità, questo 'esterno', altro non è che che 'il non previsto', cioè che non è stato calcolato o preventivato, cioè, in altre parole, *l'inatteso*.

A partire da questa suggestione, quello che si intende proporre è una riflessione critica sul modello di pensiero e di azione che è rappresentato dalla concezione 'classica' del progetto, e l'alternativa costituita da una visione più articolata e più aperta dell'intero processo di intervento sul reale. Con questo non intendiamo, è importante sottolinearlo, rifiutare l'idea di progetto. Ma, al contrario, dare respiro a questa stessa idea in un momento storico nel quale essa si trova implicata in una crisi senza precedenti, e sotto attacco da più parti. Quello che sappiamo, però, è che il progetto può sopravvivere a questa crisi solo evolvendosi e aprendosi a nuove modalità. Quali sono dunque queste modalità? Esse hanno tutte a che fare con l'inatteso. Con questo termine ci riferiamo alla componente di irriducibile imprevedibilità che caratterizza qualsiasi sistema. L'inatteso può riferirsi sia alla componenti esterne del sistema — la scoperta di un substrato non preventivato o di resti archeologici, il comportamento imprevisto di alcuni utenti o abitanti, il crollo improvviso di una struttura — che a quelle esterne — l'improvviso taglio dei fondi stanziati, l'invasione di una specie vegetale 'aliena', l'attivazione di un processo analogo nelle immediate vicinanze, il repentino cambio dello scenario politico locale, nazionale, o internazionale, lo scoppio di una centrale nucleare in Giappone o di una pandemia mondiale in Cina. In che modo possiamo ripensare il progetto per includere l'inatteso? Questo proposito ha senso o è una contraddizione in termini? Il tema dell'incertezza come condizione immanente, come contesto ultimo di riferimento della pratica

progettuale urbana e territoriale è sempre più presente sulla scena delle discipline del progetto, e in particolare della pianificazione urbana. A partire da un testo in parte premonitore pubblicato da Rem Koolhaas nel 1995 tutto un ventaglio di scuole e teorie hanno tentato di includere l'incertezza e l'imprevisto come elementi di fondazione per il discorso sulla città.

If there is to be a "new urbanism" it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent objects but with the irrigation of territories with potential; it will no longer aim for stable configurations but for the creation of enabling fields that accommodate processes that refuse to be crystallized into definitive form; it will no longer be about meticulous definition, the imposition of limits, but about expanding notions, denying boundaries, not about separating and identifying entities, but about discovering unnamable hybrids; it will no longer be obsessed with the city but with the manipulation of infra-structure for endless intensifications and diversifications, shortcuts and redistributions-the reinvention of psychological space. Since the urban is now pervasive, urbanism will never again be about the "new," only about the "more" and the "modified" (Koolhaas 1995, 29).

Nel 2012 un gruppo di ricerca dell'Università di Delft chiamato "The Why Factory", coordinato da Viny Maas e Felix Madrazo, ha pubblicato un volume intitolato "City Shock. Planning the Unexpected". Nel libro sono raccolti i risultati dei corsi tenuti durante due anni a partire dal 2008 dai curatori con gli studenti dell'università, il cui tema era stato definito come l'esplorazione di una serie di scenari ipotetici nei quali, per ragioni diverse, le tendenze attuali venissero 'rotte' da eventi inattesi.

In many Western countries, projections of current trends are used to form the basis for future spatial development policies. But can we trust them? Convinced that extensive trend-analysis will reveal future living patterns, researchers continue to study what people want -and will want, where they want to live and how. These research projects are undertaken not only by governments, but also by agents, developers, builders and action groups. The results are used to justify and catalyse initiatives to realize their

plans. And of course, these plans cannot be realized overnight. To implement changes in zoning laws can take years. In some countries, like Switzerland, referendums have to be organized, causing endless delays in the implementation of new policies. Court cases pile up, needing as long as seven years to be resolved. When trend analyses are applied to long-term planning decisions, the processes tend to be prolonged even further. And what if these predictions turn out to be incorrect? Could their influence even be detrimental? (The Why Factory 2012, p. 13).

L'analisi condotta dalla Why Factory è in linea con quanto espresso nel paragrafo precedente. Il punto introdotto da Winy Maas e i suoi collaboratori è che la maggior parte delle decisioni relative a progetti e piani di sviluppo urbano e territoriale, oltre ad essere basate su previsioni inaffidabili, sono anche motivate dalla paura. Paura di disastri naturali, di sconvolgimenti socio-economici, di catastrofi ambientali, e così via.

What happens when sudden changes take place when plans, based on long-term predictions, are disrupted? Can we prepare for these unexpected breaks? In order to improve the reliability of long-term planning, and prevent bad investments in infrastructure, water management and other large-scale developments, radical trend-break analyses have to be imagined and integrated. How to imagine these shocking events? How to imagine the unimaginable? And how to prepare for sudden crisis — military conflicts, social riots, power failures and major traffic jams? What about calamities like tsunamis, floods, volcano eruptions, terrorist attacks — that require instant action? How to organize and prioritize responses to radical trend breaks, urgencies and disasters? (The Why Factory 2012, p. 14).

E se le previsioni fossero sbagliate? si chiedono gli autori. Come immaginare l'inimmaginabile? Ci sono altri modi di relazionarsi a questi possibili, anche se apparentemente improbabili, scenari futuri? «E se potessimo speculare sui cambiamenti futuri?» si domandano ancora gli autori. Una serie di ipotesi 'estreme' — o che almeno all'epoca sembravano tali — diviene la base per un lavoro collettivo di immaginazione creativa che prende la forma di ipotetiche pagine di giornali e riviste nelle quali vengono illustrati i

problemi provocati dai cambiamenti 'eccessivi' e le ipotetiche soluzioni che potrebbero essere elaborate per fronteggiarli.

This book imagines the potential impact of these sudden developments on the world, and on the Netherlands specifically. Research into these changes has generated a series of scenarios in which multiple reactions are played out, resulting in unprecedented behaviours and situations. A series of fictional future newspapers suggest the potential ripples of these what-ifs. In a narrative of 'headlines, these imagined events play out, with often shocking consequences for spatial developments in the Netherlands. Ridiculous? Maybe not. (The Why Factory 2012, p. 15).

In una sorta di inquietante profetico interrogativo, l'introduzione del volume si chiude con un paragrafo eloquentemente intitolato «The Adaptive City» interrogandosi su quali potrebbero essere gli usi di un cosiffatto arsenale di progetti speculativi (Cfr. Dunne e Raby 2013). A distanza di dieci anni le domande poste dal gruppo di lavoro sembrano probabilmente molto meno «ridicole» di quanto potessero sembrare all'epoca della loro pubblicazione. Abbiamo imparato negli ultimi due anni che gli eventi inattesi esistono e abbiamo avuto un assaggio di come intervengano non solo nella nostra vita quotidiana ma anche prepotentemente nel modificare le condizioni generali sulle quali appoggia qualsiasi progettualità di trasformazione urbana e territoriale.

What can we learn from this exercise? Could we cultivate a society that is prepared for these unforeseeable moments, that is ready to react to societal changes, to disasters, to unanticipated fears? Or would such a society function so defensively that it becomes overprotective and paranoid, killing all initiatives, all innovations? What would it take, and what would it cost to create and maintain a society that can manage and integrate the unpredictable? Is such a society possible? Perhaps, with the fantasies in this book, we can gain perspective on our current fears. We might even encourage our society to become more flexible, to learn to adapt more quickly and more readily to the inevitable surprises that lie ahead. This book imagines the potential impact of these sudden developments on the world, and on the Netherlands specifically. Research into these changes has generated a series of scenarios in which multiple reactions are played out, resulting in unprecedented behaviours and situations. A series of fictional

future newspapers suggest the potential ripples of these what-ifs. In a narrative of ' headlines, these imagined events play out, with often shocking consequences for spatial developments in the Netherlands. Ridiculous? Maybe not. (The Why Factory 2012, p. 16).

Dei dieci scenari descritti e illustrati con le immagini di quotidiani e settimanali 'speculativi', il secondo è rappresentato da una pandemia globale di influenza. La data ipotetica è il 13 maggio 2018. La sezione è intitolata «Global Flu Boosts Ego City Dreams». Gli articoli di giornale descrivono una ipotetica evoluzione dei sistemi urbani che porta alle estreme conseguenze le logiche del distanziamento di cui abbiamo avuto modo di esperire gli effetti negli ultimi due anni. Gli abitanti sono trasferiti dalla città alla campagna, che viene lottizzata secondo una immensa griglia regolare, nelle cui maglie trovano luogo alloggi prefabbricati tutti uguali, in una sorta di distopia totale nella quale viene definitivamente abolito il paesaggio in tutte le sue forme.

Progettare l'eccedenza

Al di là delle considerazioni già espresse relativamente al progetto come strumento teorico-pratico, mi sembra importante a questo punto, per iniziare ad avvicinarsi al vero tema di questa trattazione, quale sia la relazione tra eccedenza, eccesso, e architettura del paesaggio. Questa relazione è, senza dubbio, multidimensionale e complessa. Partirò col dire che esiste, in primo luogo, una relazione diretta, fondativa. In quanto insieme di teorie e pratiche che hanno come oggetto lo spazio aperto, letteralmente *l'esterno*, la disciplina è legata a doppio filo con l'idea dell'eccedenza. Il giardino non è una figura dell'eccedenza solamente in quanto spazio aperto, ma anche per altre due ragioni. La prima è che il giardino non si dà se non in presenza di un surplus di spazio,

di lavoro, di cultura. Il giardino è un prodotto secondario della civilizzazione, e appare come effetto dell'abbondanza nelle prime società proto-urbane. La seconda ragione, tuttavia, che costituisce per così dire la peculiarità del giardino, è che esso stesso si qualifica immediatamente come *generatore di eccedenza*: restituisce e moltiplica l'eccedente in forma di aumento di benessere, aumento di produzione alimentare, aumento di cultura. Il giardino è, diremo allora, per definizione un *luogo eccedente*. Vogliamo forse con ciò dire che il giardino è superfluo? No. Non più di quanto si possa sostenere che la civiltà sia superflua, che la cultura sia superflua. Eppure, mi sembra pericoloso dimenticare che queste attività sono rese possibili dal verificarsi di una serie di eccedenze.

Con la nascita della metropoli, e dell'architettura del paesaggio come disciplina moderna, alle due dimensioni eccedenti del giardino se ne affianca una terza: l'architettura del paesaggio, e con essa l'oggetto del suo lavoro, lo spazio aperto, la natura, è chiamata a fare da contrappeso agli eccessi della città. È con questa intenzione che nascono i primi parchi urbani, e che in larga parte continuano ad essere costruiti e progettati ancora oggi. L'inserimento della natura nello spazio metropolitano deve bilanciare l'eccesso di inquinanti, l'eccesso di densità umana, l'eccesso di materiali artificiali, l'eccesso di geometria, l'eccesso di rumore, e così via. Ecco dunque che la relazione tra spazio aperto ed eccedenza, con il passaggio alla modernità, si complica e si infittisce.

Eppure, nonostante questa familiarità con l'eccedere, l'architettura del paesaggio quasi mai si pone come *pratica eccessiva*. Essa è, anche nel contemporaneo, una disciplina che mostra un'alta aderenza al principio di equilibrio. Se si escludono pochi casi — sia pur emblematici — l'architettura

del paesaggio contemporanea si guarda bene dal produrre esiti progettuali che potrebbero essere, internamente o esternamente alla disciplina, giudicati *eccessivi*. Anche laddove ci si richiama a ragioni naturali, al *selvaggio* o al *selvatico*, si sta sempre significativamente attenti a mantenere una posizione sobria, a controllare che la natura non fuoriesca dai confini assegnatigli, che vi sia un'impressione generale di controllo e di ordine, che gli esiti formali appaiano misurati. Sembrerebbe cioè che l'architettura del paesaggio sia in effetti per così dire 'impaurita' dalla possibilità di una sua stessa eccedenza.

L'inatteso nell'architettura del paesaggio

Ora, se per l'architettura e l'urbanistica il confronto con il tema dell'inatteso è fonte di enormi terremoti disciplinari e richiede una profonda revisione dei presupposti fondativi teorici e pratici, lo stesso non si può ragionevolmente ipotizzare per l'architettura del paesaggio. La nostra disciplina presenta costitutivamente, difatti, una dimestichezza e una consuetudine con l'incertezza e l'inatteso che sono tradizionalmente quasi del tutto assenti nelle altre discipline del progetto urbano e territoriale. Questa *vicinanza* ha una molteplicità di forme e una serie di ragioni, la prima delle quali è senza dubbio connessa all'eredità fondamentale rappresentata dal bagaglio di esperienze e teorie che possiamo indicare con "arte dei giardini", le quali sono confluite, seppur in modo diverso a seconda di luoghi e tempi, a formare quello che può essere oggi riconosciuto come il territorio disciplinare dell'architettura del paesaggio. Questa esperienza, che potremmo chiamare forse "esperienza del giardiniere", porta con sé uno sguardo di sapiente pazienza e accettazione verso gli eventi imprevisti e in

generale verso l'idea che non tutto possa essere predeterminato e preordinato. A differenza dell'architetto e del muratore, il giardiniere — e il "gardenista", per usare un termine utilizzato dai primi architetti del paesaggio — utilizzano come materia prima del loro lavoro la sostanza organica, in primo luogo vegetale. Il progetto di un giardino è essenzialmente e prima di tutto questo: creare una organizzazione estetico-spaziale utilizzando elementi biologici, considerati individualmente — un albero, un arbusto, una siepe — e collettivamente — un prato, un bosco, un ecosistema.

Eppure, mi sembra doveroso leggere in questa dimestichezza, in questa vicinanza, in questa consuetudine dell'architettura del paesaggio con l'incerto e l'eccedente del biologico, una duplicità, una contraddizione, un conflitto. Se da un lato è proprio il misurarsi con queste qualità del mondo *animato* a definire la disciplina, dall'altro non c'è forse anche in ogni giardiniere, e di conseguenza in ogni paesaggista, in ultima analisi un desiderio di *dominazione* sul vivente? Fino a che punto ancora oggi, nel discorso dell'architettura del paesaggio, l'ineluttabile esuberanza e irriducibilità del vivente viene accettata e addirittura esaltata con lo scopo di esaltare in ultima istanza la capacità del giardiniere di dominarla? Quanto, in altre parole, l'architettura del paesaggio è stata in grado negli ultimi decenni di *decolonizzare il proprio immaginario* (Latouche 2005) e abbandonare il desiderio di dominio sul vivente che ha per forza di cose ereditato dalla tradizione antropocentrica e europocentrica da cui discende?

Benché moltissima strada sia stata percorsa in questa direzione negli ultimi quattro o cinque decenni, mi sembra che abbia senso domandarsi quale sia. In altre parole, al netto delle dichiarazioni di intenti e delle eccezionalmente suggestive produzioni teoriche di accompagnamento, un

giardino progettato e pianificato da Gilles Clément e gestito dai suoi esperti giardinieri è davvero così ontologicamente diverso da un giardino 'tradizionale'? Come mai nell'unica opera del maestro francese in cui si prevede la crescita spontanea e indiscriminata di un ecosistema — il Parc Matisse a Lille, realizzato tra il 1996 e il 2000 — è stato necessario rendere l'area *completamente inaccessibile*, cioè negare completamente la relazione? E nei giardini accessibili, è sufficientemente radicale il passaggio da un giardiniere che lascia crescere solo ciò che è stato deciso a un giardiniere che con falciature selettive sovrintende alla crescita spontanea del biologico (Clement 2014)? In breve, si potrà, prima o poi, rinunciare del tutto alla falce?

L'architettura del paesaggio è pronta per abbracciare in modo davvero radicale l'imprevisto causato dalla presenza del vivente? Per rinunciare in modo netto a qualsiasi tipo di previsione sull'esito delle trasformazioni? Per abbandonare la tentazione di intervenire con azioni di tipo puramente configurativo, di esercitare questo potere *determinante* sugli spazi oggetto del suo lavoro?

Eccedenze relazionali e il ruolo del progetto di paesaggio

Esiste un'altra dimensione nella quale l'architettura del paesaggio manifesta la sua vicinanza con l'eccedente. Sarà utile a questo proposito richiamare l'idea che il progetto di paesaggio si configura in primo luogo come un progetto di relazione e di connessione (Allen 2011, Capalbo 2016). Cos'è dunque una relazione? Non è forse vero che qualsiasi relazione che non sia già data è, nel momento stesso della sua genesi, eccedente rispetto agli attori che la producono, e inattesa. Una nuova relazione è innanzitutto, per definizione,

eccedente, perché si manifesta precisamente come un *uscire da sé* e come un *divenire altro* da parte degli attori che la generano. La relazione è la creazione di uno spazio esterno ad entrambi i soggetti, uno *terreno comune* che permetta l'incontro e il confronto. Un terreno che è per forza di cose *eccedente* rispetto alle rispettive posizioni di partenza. Essa è, in secondo luogo, *inattesa*, giacché non si dà in alcun modo una relazione che possa essere prevista in partenza. La nascita di una nuova relazione — tra umani e umani, o tra umani e natura — si manifesta sempre nello spazio specifico dell'imprevisto, dell'istantaneo, dell'accidente, dell'eventuale, e, verrebbe quasi da dire, 'del miracoloso'. Essa è qualcosa che non può in alcun modo essere forzata o obbligata. L'unica azione possibile a disposizione del progetto di spazi pubblico è dunque la creazione di condizioni favorevoli affinché si verifichi ciò che non può ragionevolmente essere previsto. La natura ossimorica di questa constatazione rende subito evidente come il reale obiettivo del progetto si dia compiutamente solo nel continuo differimento e rinvio e rilancio della volontà progettuale. Ciò che si cerca di ottenere con il progetto di paesaggio è cioè in ultima analisi qualcosa — l'attivazione di relazioni, la creazione di connessioni — che può essere reso possibile solamente dal verificarsi di condizioni inattese e sostanzialmente non prevedibili. È così che il progetto di spazio pubblico si trova apparentemente intrappolato in un paradosso originario: perché abbia successo, non dovrebbe aver luogo.

In che modo uscire da questo paradosso? È questa la domanda che rappresenta, in ultima analisi, il punto di partenza e contemporaneamente il punto di arrivo di questa ricerca. Essa potrebbe essere forse riformulata in questo modo: è possibile, e se sì, in che modo, utilizzare gli strumenti specifici dell'architettura del paesaggio, del progetto degli

spazi aperti, per favorire e accompagnare l'emergere di una dimensione di eccedenza relazionale tra i futuri utenti degli spazi che vengono progettati?

Per questa ragione si è scelto, nel titolo, di utilizzare, anziché *progetto*, il verbo all'infinito: *progettare*. Questo perché se da un lato progettare significa nell'italiano attuale 'fare un progetto', cioè produrre tutti quelle rappresentazioni e oggetti che compongono nel loro insieme quel particolare tipo di ipertesto che chiamiamo progetto, il verbo progettare ha anche un significato più ampio. Esso può essere utilizzato infatti — recuperando il senso etimologico di *pro-iectare*, "lanciare in avanti" — con un significato più generale: 'ideare', 'immaginare', 'avere capacità visionaria', ma anche 'gettare un ponte tra uno stato presente e possibili stati futuri', 'allargare l'esistente per includere il possibile', e soprattutto 'avere intenzione che qualcosa accada'.

'Progettare l'eccedente' è dunque una riflessione sui modi e gli strumenti che, come progettisti di spazi aperti metropolitani, abbiamo a disposizione per 'dare luogo' a collisioni non programmate e per 'fare spazio' all'inatteso e all'imprevedibile. È al tempo stesso un invito a travalicare e superare, ad *eccedere*, i confini e i limiti della propria identità professionale e 'uscire da sé' per esplorare altri mondi, altri approcci, altre prassi. Questo lavoro si colloca volontariamente e consapevolmente 'al margine' rispetto alle comuni pratiche della progettazione e della produzione degli spazi aperti. 'Essere al margine', benché rappresenti spesso anche debolezza, offre dei sostanziali vantaggi, in particolare su due piani. Il primo è la possibilità di sconfinare e ibridarsi continuamente con altri mondi e altre discipline, dalle scienze umane all'architettura al teatro, all'arte. Il secondo è l'opportunità di cogliere e indovinare innovazioni e movimenti

prima che questi raggiungano il 'centro', anticipando mutazioni e trasformazioni.

Due concezioni opposte

Seguendo quanto detto finora, dunque, questo lavoro avrebbe dunque potuto ragionevolmente intitolarsi "Progettare l'inatteso". Si è tuttavia optato per il titolo attuale perché il termine "eccedente" permette di affiancare in modo sincronico alla dimensione temporale anche una dimensione spaziale e una dimensione metaforica. L'inatteso è per definizione eccedente: eccede cioè che era stato preventivato. Eccedente è però anche lo spazio aperto di per sé, senza implicazioni temporali. "Eccedente" come termine ci permette dunque di tenere insieme l'idea di inatteso con quella di *esuberante* e, per essere ancora più esplicitamente paesaggistici, di *lussureggiante*. Ed è esattamente ad un lussureggiare di relazioni, incontri, collaborazioni, confronti, scontri, a tutto questo esuberante panorama di contaminazioni sociali, che ci aspettiamo che gli spazi aperti pubblici delle nostre metropoli diano luogo.

Riassumendo si potrebbe forse dire che ciò che è in gioco è, in sostanza, una battaglia tra due diverse concezioni dell'architettura del paesaggio e dello spazio aperto urbano. Da un lato troviamo una concezione che potremmo definire *utilitaristica*, nel senso che subordina la previsione, la progettazione e la costruzione di spazi aperti pubblici nella città ad una dimensione dell'utile individuale, che considera cioè i paesaggi urbani come una *commodity* che offre all'abitante o all'utente della città un *surplus* di spazio e di attrezzature atte a migliorarne la vita quotidiana; in tale concezione lo spazio aperto pubblico è considerato alla stregua di una estensione e un complemento dello spazio

privato, destinato a integrarne le carenze strutturali. Lo spazio condiviso viene cioè visto come un bene che è possibile utilizzare in modalità alternata. Il fatto di essere *condiviso* è, secondo questa condizione, un male necessario, un difetto che viene accettato in cambio di una maggiore quantità. Secondo questa concezione uno spazio pubblico urbano è tanto migliore quanto più alta quanto più alto è il prodotto dell'utilità individuale e del numero di "utenti" ai quali questa utilità è messa a disposizione.

Dall'altro lato della battaglia troviamo invece una concezione che, anche a costo di rinunciare ai potenziali benefici individuali dati dalla disponibilità di spazio e attrezzature, mette al centro il fatto stesso di essere condiviso come qualità principale dello spazio pubblico. Secondo questa seconda concezione, è il fatto stesso di essere condiviso, di essere un terreno comune, a dare allo spazio pubblico urbano la sua qualità imprescindibile. La qualità dello spazio è tanto maggiore quanto esso riesce a creare le condizioni per una reale condivisione, a generare incontri e confronti, a produrre una mescolanza sociale, a favorire la sfumatura e l'abbattimento dei limiti esistenti tra individui e gruppi sociali. Non è mia intenzione criticare la concezione "utilitaristica", che ha comunque il merito di rendere possibile anche in assenza di altre spinte, la creazione di spazi pubblici, spazi che possono sempre essere eventualmente *sovertiti* più avanti. L'intenzione di questa ricerca è però di portare l'attenzione sugli strumenti a disposizione dell'architettura del paesaggio per la creazione di spazi di condivisione.

Molto spesso nella progettazione degli spazi pubblici una parte del lavoro consiste nel 'sanzionare' preventivamente una serie di comportamenti che gli utenti potrebbero adottare nello spazio costruito. Troppe volte l'"utente", quando finalmente riesce ad accedere allo spazio pubblico, è costretto

a muoversi in confini molto stretti. Gli spazi sono fortemente caratterizzati e il novero delle attività e dei comportamenti che vi si possono ragionevolmente tenere sono pochi e altamente selezionati. Si può camminare solo in alcune sezioni, ci si può sedere solo su determinati oggetti, giocare in aree specifiche. Molte cose sono vietate. Ad esempio, è vietato costruire o piantare nuovi alberi o piante. Se il progetto prevede una dimensione temporale estesa, come ad esempio lo sviluppo della realizzazione in più anni, o decenni, sono spesso previste figure e istituzioni che sovrintendano allo svolgimento 'corretto' del processo, che il più delle volte significa l'aderenza all'idea o alla configurazione stabilita all'inizio. La quantità di opportunità perdute attraverso questo approccio è talmente grande da non essere in alcun modo stimabile, nemmeno in approssimazione. Negare la possibilità agli utenti di utilizzare lo spazio per i loro stessi scopi è in contraddizione stessa con l'assunto di partenza di voler stimolare la creazione di connessioni e relazioni tra gli utenti e il luogo.

Si sono sviluppate negli ultimi anni una serie di ricerche e di sperimentazioni, in vari campi del sapere legato alla progettazione di spazi, territori, paesaggi, orientate all'esplorazione di modalità innovative di inclusione delle componenti umane nella creazione e nella costruzione dei luoghi medesimi. Un esempio eclatante è il proliferare delle operazioni che vanno sotto il nome di 'tactical urbanism', nei quali il feedback ottenuto dagli utenti diviene il principale input nelle successive scelte di pianificazione urbanistica e di spazio aperto. Nell'arte si assiste all'emergere sempre più frequente di sistemi e metodi di co-creazione dell'opera nei quali il fruitore diventa parte integrata del processo di creazione. Perfino un settore apparentemente rigido come quello dei videogiochi è stato progressivamente conquistato dall'apparire sulla scena di prodotti nei quali al tradizionale

approccio 'esegui un compito' si sostituisce una condizione nella quale l'utente viene messo di fronte alla possibilità pressoché infinita di esplorazione e perfino costruzione di scenari. Possiamo forse ipotizzare che nei prossimi anni questa tendenza si accentui, e che gli spazi pubblici del futuro siano saranno più orientati ad accogliere le istanze degli utenti, a trasformarsi a seconda delle esigenze — temporanee e permanenti — e a divenire piattaforme per la costruzione collaborativa di iniziative, eventi, strutture architettoniche, incontri, attività?

Il progetto come piattaforma di collaborazione

Il progetto di paesaggio è per definizione una piattaforma di collaborazione. Le caratteristiche intrinseche della disciplina rendono il progetto stesso, nel suo divenire, un luogo altamente intersezionale nel quale le scienze esatte, le scienze umane, l'arte, l'architettura e il design si incontrano e danno forma in modo coordinato ad una serie di processi articolati il cui esito è la definizione di un piano di azione e una (o una serie di) configurazione spaziale.

La domanda che ci poniamo è: ha senso pensare di estendere questa qualità del paesaggio come piattaforma di collaborazione trasladolo dalla disciplina ai luoghi medesimi? Può il paesaggio stesso, come luogo concreto e al tempo stesso simbolico, diventare la piattaforma di una collaborazione il cui tema sia la ri-costruzione additiva, ricorsiva e incrementale del luogo stesso? La domanda è in realtà puramente retorica: la risposta è certamente affermativa. I paesaggi metropolitani del prossimo futuro devono necessariamente divenire anche questo, se vogliono avere l'ambizione di rivestire una qualche centralità nella vita delle città e di rispondere alle esigenze dei cittadini-utenti.

In molteplici campi del sapere e del progetto stanno emergendo forti tendenze verso la possibilità degli utenti di configurare a loro piacimento spazi e servizi. Quali sono le modalità con le quali un progetto di paesaggio può effettivamente diventare una piattaforma per la collaborazione? I paesaggi possono in effetti venire costruiti dagli utenti? In che modo? Con che margini? Questo tipo di processo lascia effettivamente spazio al ruolo dell'architetto del paesaggio? Si può garantire la qualità? E la sicurezza? E la democrazia del progetto? Sono questi alcuni degli interrogativi che ci troviamo di fronte se decidiamo di percorrere questa strada. Ad alcuni questa ricerca cerca di dare una risposta, forse in parte riuscendoci. Altre di queste domande restano per adesso senza risposta, e potranno costituire il punto di partenza per esplorazioni future.

Struttura del testo

Spazi eccedenti / Contatti, incontri, relazioni nello spazio pubblico

Il capitolo che apre questo testo è dedicato a tracciare un quadro delle teorie, delle storie e delle pratiche che investono lo spazio aperto urbano — lo "spazio pubblico" — in quanto luogo di incontro, scambio, relazione. Essendo di fatto impossibile fornire un resoconto esaustivo — sarebbe necessaria una ricerca a sé stante, o più probabilmente molte ricerche — il metodo adottato è quello di accostare una serie di 'carotaggi' selezionati in modo da comporre nel loro insieme una costellazione il più possibile variegata di idee, suggestioni, suggerimenti. Nella prima parte, "Condivisioni", si accenna ad alcune teorie classiche relative al tema e ci si confronta brevemente con l'origine della relazione tra

architettura del paesaggio e attività metropolitane *eccedenti*. Nella seconda parte, "Assimilazioni", ci si confronta con un caso assolutamente emblematico, e almeno altrettanto controverso, nell'architettura del paesaggio contemporanea — Superkilen — che si propone come una complessa riflessione sul ruolo e il significato che la progettazione e la produzione degli spazi aperti metropolitani gioca nel configurare le relazioni e gli incontri tra culture e condizioni diverse e lontane. In "Opposizioni" si cerca di dare conto di alcune delle ragioni per le quali la presenza di spazi aperti non configurati o indeterminati è in vari modi avversata, ostacolata, osteggiata, a partire da motivazioni politiche, ecologiche o più specificamente 'spaziali'. In "Divagazioni", infine, si accostano due opere molto diverse — i film di Beka e Lemoine e un saggio di Francesco Careri — alla ricerca di un'immagine insolita e per certi versi 'alternativa' della 'natura umana'.

Progetti eccedenti. Il caso del Tempelhofer Feld

Nel secondo capitolo ci si confronta con un caso concreto, caratterizzato da una grande complessità, il quale contiene al suo interno una serie di 'casi' più piccoli, in una sorta di organizzazione frattale di riferimenti. Enorme area situata in una zona centrale dell'area metropolitana berlinese, lasciata improvvisamente 'libera' dalla dismissione dell'aeroporto nel 2008, il Tempelhofer Feld costituisce un esempio per certi versi emblematico, anche nelle sue molte e significative contraddizioni, di una crisi dell'idea di progetto di paesaggio come intervento configurativo basato sul disegno e sulla pianificazione ed è divenuto, per ragioni strutturali ma anche contingenti, un grande e per certi versi unico terreno di sperimentazione su scala metropolitana di approcci

'alternativi' alla progettazione dello spazio aperto. Esso si caratterizza dunque da un certo punto di vista — a prima vista potremmo dire — come un epocale fallimento dei processi classici di pianificazione urbana: a distanza di tredici anni dall'interruzione delle attività aeronautiche e alla 'restituzione' dello spazio alla città l'area di presenta in gran parte immutata, come sospesa in una condizione di 'stallo' provocata dalla compresenza di interessi e visioni in contrapposizione tra loro. Un caso dunque che ci permette di riflettere in modo critico sull'attualità delle tradizionali procedure di produzione dei paesaggi urbani e sulla validità di metodologie di lavoro alternative e innovative, con particolare riferimento alle attivazioni immediate, alla programmazione di usi temporanei, alla redazione di programmi il più possibile aperti e adattivi. Una parte consistente di questa sezione è dedicata alle diverse forme e espressioni che il lavoro di raumlaborberlin, un gruppo di lavoro interdisciplinare che spazia tra arte, architettura, design, performance e paesaggio, ha articolato negli anni sullo spazio del Tempelhofer Feld. Iniziato prima della chiusura delle attività aeroportuali, questo lavoro continuativo e in continua evoluzione ha attraversato trasversalmente tutte le fasi della trasformazione dell'area. Seguirlo ha permesso la costruzione di un *fil rouge* intorno al quale è stato possibile collegare altri riferimenti e narrazioni.

Pratiche eccedenti. Orizzontale, un laboratorio di sperimentazione paesaggistica

Nel terzo capitolo si presentano una serie di esperienze delle quali il candidato ha fatto esperienza in prima persona tra il 2012 e il 2014, proponendo una lettura critica a partire dalle premesse anticipate nelle prime due parti. Nello specifico si mostreranno e si analizzeranno tre lavori, realizzati

tra il 2012 e il 2014, realizzati nell'ambito di un'esperienza di ricerca-azione condotta nel contesto di un collettivo chiamato 'Orizzontale', co-fondato dal candidato nel 2010. Questi lavori rappresentano per certi versi il punto di partenza della ricerca, sia perché hanno costituito l'occasione per confrontarsi per la prima volta con il campo della progettazione degli spazi aperti sia perché hanno offerto la possibilità di entrare in contatto con alcuni degli autori il cui lavoro è qui presentato nella forma di riferimento o caso studio. Rappresentando il punto di partenza della ricerca è sembrato per certi versi naturale, in un'ottica volontariamente circolare e ricorsiva, che ne costituissero anche il punto di arrivo, nella forma di una rilettura e di un tentativo di auto-critica resa possibile, tra le altre cose, anche dalla distanza — in termini temporali ma anche di conoscenza, di competenza, di prospettiva — che si è venuta a creare tra quelle esperienze e chi oggi ne scrive.

1. Spazi eccedenti / Contatti, incontri, relazioni nello spazio pubblico

Premessa

Durante il lavoro di ricerca e di restituzione di questo lavoro di tesi c'è stato un progressivo e marcato spostamento laterale del tema di fondo, che è coinciso con uno slittamento del focus riflesso da un cambiamento del titolo. Il *working title* è stato infatti a lungo "Architetture selvatiche". A questo titolo corrispondeva originariamente un programma di ricerca che, benché condividesse con quanto qui presentato l'interesse per gli aspetti sociali e relazionali del progetto dei paesaggi metropolitani contemporanei, eleggeva a focus di indagine non tanto i paesaggi stessi nel loro insieme quanto alcuni specifici oggetti in essi contenuti, e il ruolo da questi giocati nella composizione e nel funzionamento dell'insieme.

L'ispirazione che ha guidato le prime fasi della ricerca era infatti legata ad una fascinazione per tutti gli oggetti architettonici che, in modi diversi e anche molto lontani, popolano i giardini storici e i primi parchi moderni, partendo dalle architettura dei giardini rinascimentali italiani, passando per la tappa obbligata delle *follies* o *fabriques* del parco paesaggistico inglese e delle sue dirette derivazioni, fino ad arrivare a tutto quell'insieme di oggetti che popolano i primi parchi moderni, dalla metà del XIX secolo fino alla metà del XX — richiamandosi spesso in modo diretto ai modelli del parco paesaggistico ma rielaborandone altrettanto spesso

forme e contenuti per servire scopi diversi e talvolta persino opposti. La suggestione iniziale, che durante un primo percorso di approfondimento si è rivelata sostanzialmente falsa e difficilmente difendibile, è che tutti questi oggetti condividessero in qualche modo una funzione di tipo *relazionale* o *sociale*, che funzionassero cioè da fulcri o centri di condensazione di tensioni e spinte, che permettessero, agevolassero o forzassero l'incontro e il confronto tra gli 'utenti' dei giardini e dei parchi dei quali costituivano parte integrante. Ad un esame nemmeno troppo approfondito del tema è risultato subito evidente che una tale generalizzazione era impossibile, e forse insensata, e che la storia del giardino moderno e del parco contemporaneo è costellata di casi, anche emblematici, di architetture alle quali non è possibile attribuire nemmeno in modo forzato o fazioso una 'funzione' di tipo aggregativo o connettiva. Molti di questi oggetti non prevedono o addirittura escludono in modo categorico la presenza di persone al loro interno o anche nelle vicinanze, e esistono fin dalla loro origine — come del resto è ampiamente noto — per l'unico motivo di far parte di uno scenario visivo insieme agli altri elementi dello specifico paesaggio di cui fanno parte. Essi sono cioè, solo apparentemente *architetture*. Più propriamente le si dovrebbe annoverare nel vasto insieme delle *immagini*. Eppure, se il collegamento tra architetture 'selvatiche' e processi relazionali e di incontro negli spazi pubblici metropolitani non può essere verificato in tutti i casi e forse nemmeno nella maggioranza di essi, sarebbe altrettanto sbagliato ignorare il fatto che almeno alcune di questi oggetti architettonici isolati, soprattutto per quanto riguarda i parchi metropolitani moderni, hanno una evidente e ineluttabile vocazione come luoghi privilegiati e sostanzialmente unici di incontro e collisione sociale. È il caso, emblematicamente, delle casse armoniche dei parchi ottocenteschi e

primonovecenteschi, o anche dei *dance pavillion* statunitensi, che appaiono come elementi cruciali della composizione già nei primi parchi progettati da Olmsted (v. ad es. il Concert Grove Pavillion di Prospect Park) e che continuano ad essere un elemento distintivo del parco pubblico metropolitano americano almeno per tutta la prima metà del XX secolo. Ma è anche il caso, in un certo senso, delle *kaffeehaus* settecentesche, o anche di quelle particolarissime e molto variegiate strutture rappresentate dai *playgrounds*, introdotti per il gioco dei bambini in molti giardini e parchi a partire dall'inizio del Novecento, fino ad arrivare a tutti i chioschi, di ogni dimensione e fattura, che troviamo in ogni genere di spazio pubblico e che contribuiscono spesso in modo così evidente a determinare il grado di frequentazione di un determinato specifico luogo, con conseguenze dirette sulla probabilità che il luogo stesso possa diventare sede di collisioni sociali e incontri. Fino ad arrivare all'esempio emblematico rappresentato dalle celebri *folies* della Villette, delle quali una quota consistente è pensata per ospitare espressamente funzioni aggregative forti.

Prima di chiudere l'esposizione ci sembra utile domandarsi quale sia, se esiste, la relazione tra questi 'oggetti-condensatori' e i temi del lavoro qui esposto. Tale relazione forse esiste, e può essere rintracciata nel fatto che questi elementi costituiscono, nel 'corpo' rappresentato dal paesaggio metropolitano di cui fanno parte, un elemento di discontinuità e di rottura significativamente forte, cioè in altre parole come *eccezioni*. Ecco che si trova una connessione diretta con il tema dell'eccedente. Laddove, in un paesaggio metropolitano 'classico' o contemporaneo, la norma sia costituita da estensioni attentamente studiate di sistemi in equilibrio, questi elementi architettonici si manifestano come *punti eccedenti*, come allontanamenti dalla regola, come

brusche interruzioni. Questa natura in un certo qual modo
eccessiva di tali oggetti costituisce, mi pare, un legame
concreto tra l'universo ampio e multicolore delle 'architetture
selvatiche' e quello ancor più vasto dei paesaggi dell'incontro.
Un legame che, in questa sede, ci limitiamo ad indicare e che
potrà certamente essere oggetto di approfondimenti futuri.

1.1. Condivisioni. Spazio pubblico e contaminazione sociale

La metropoli contemporanea, anche nei paesi occidentali, è investita in modo sempre più sostanziale da fenomeni di trasformazione legati ai flussi di popolazione i cui effetti sono stati definiti di 'super diversità' 'super mobilità'.¹ Questo tipo di fenomeni sono legati a doppio filo a tendenze che possono essere ricondotte contemporaneamente a questioni di scala globale e a effetti di scala locale o iper-locale. Da una parte troviamo l'incremento esponenziale dei flussi migratori umani su scala regionale, nazionale, internazionale, planetaria, a loro volta intrecciati non più solo con problematiche politiche o economiche ma anche drammaticamente interrelati con le molteplici manifestazioni del cambiamento climatico e dell'impoverimento degli ambienti naturali.² D'altro canto, l'accelerazione di fenomeni di trasformazione e 'rigenerazione' urbana, comunemente riferiti anche con il termine 'gentrification' che in molti casi producono nell'arco di pochi anni il mutamento delle condizioni di vita, la variazione dei valori del mercato immobiliare, e il conseguente 'trasferimento forzato' di ampie fasce di popolazione con dimensione sia intra-metropolitana che inter-metropolitana.³

A partire da queste premesse un aspetto della vita urbana verso cui l'attenzione pubblica è in continua crescita è quello delle modalità di convivenza tra cittadini 'storici' e nuovi abitanti nei contesti metropolitani a forte componente multiculturale e multietnica.⁴ In particolare molta attenzione è da decenni dedicata a quell'insieme ampiamente variegato di pratiche, immagini, concetti e teorie che vanno sotto il nome

¹ Cfr. Gill 2013, Neal et al. 2015

² Cfr. Brown 2008, McLeman 2018, Katsiaficas e al. 2020

³ Cfr. Davidson e Lees 2010, Helbrecht 2018

⁴ Cfr. Peters 2010

di 'integrazione'⁵ e sui concetti correlati di 'coesione sociale', di 'identità collettiva', di 'comunità'.

In questo ampio e variegato dibattito un ruolo di rilievo è riconosciuto da molti autori allo spazio aperto urbano e metropolitano come luogo di incontro/scontro e di produzione di relazioni interculturali tra persone provenienti da *background* differenti. Uno degli assunti di questo lavoro di ricerca è, in linea con queste riflessioni, che i paesaggi urbani contemporanei, e in particolare gli spazi aperti di proprietà pubblica costituiscano una risorsa insostituibile proprio nel fornire il contesto per la creazione di relazioni.

Inclusione ed esclusione

Tra le molte 'funzioni sociali' che si svolgono nella città — che la città rende possibile, che rendono possibile la città — vi sono dunque quelle connesse con l'incontro di gruppi sociali diversi, sotto i profili culturali, etnici, linguistici, di provenienza geografica, di censo... Questa attività sociale, cruciale per la sussistenza stessa dei sistemi urbani, si configura come una complessa rete di meccanismi, rituali, momenti che hanno come esito — in gradi e forme largamente differenziate — la contaminazione sociale tra gruppi. Viene da alcuni autori definita nel suo insieme 'vita collettiva' ed è oggetto di molti studi nei campi della sociologia, della geografia, della psicologia. A questa attività di contaminazione contribuiscono, rendendole possibili, incentivandole, stimolandole, dando loro forma, in pari misura sia gli spazi 'aperti' che gli spazi 'chiusi' della città. Per quanto riguarda gli ultimi, cioè gli edifici, è possibile identificare specifiche tipologie di costruzioni dedicate espressamente e quasi esclusivamente alle attività

⁵ Cfr. Asselin et al. 2006, Tselios et al. 2015

collettive di incontro e di scambio: possiamo dire che i 'centri culturali' esistano proprio per questa ragione, così come le discoteche, i bar, i locali notturni. Tutti questi luoghi sono pensati, costruiti, utilizzati attorno alla volontà e alla necessità di incontrarsi. Non sarà inutile ricordare che l'incontro e la 'contaminazione socio-culturale' in questo tipo di luoghi avviene spesso *all'interno* di gruppi comunque in una certa misura omogenei o chiusi. Il potere contaminante di questi luoghi è cioè limitato al fatto che di per sé prevedono una selezione, più o meno rigida a seconda dei casi, su base censuaria, geografica, di genere, etnica, o di altro tipo. Accanto a questi luoghi che potremmo chiamare 'luoghi dell'incontro' anche altri luoghi-edifici svolgono questo tipo di funzione — rendere possibile l'incontro e la contaminazione — pur essendo nominalmente destinati ad altre attività. Pensiamo innanzitutto ai luoghi connessi con le attività dello spettacolo nelle sue varie forme: teatri, cinema, sale da concerto, sale da ballo, stadi, palazzetti dello sport e, dato che la liturgia non è altro che una forma di spettacolo, chiese e altri edifici religiosi. In tutte queste situazioni all'atto del *guardare lo spettacolo* si affianca inevitabilmente anche il fatto di essere *visti*. All'essere parte del 'pubblico' — nell'accezione di 'insieme degli spettatori' — si accompagna anche l'essere *in pubblico*, cioè l'essere esposti allo sguardo dell'altro. Accanto a questi 'spazi dello spettacolo' ve ne sono poi altri che in una certa misura, pur essendo costruiti concettualmente e fisicamente attorno ad attività specifiche, permettono l'incontro: sono ad esempio i luoghi dello sport (palestre, piscine, campi sportivi, e simili) e i luoghi dell'educazione (scuole e università).⁶ Mi sono fin qui riferito agli spazi 'chiusi', e ho tratteggiato un'immagine variegata e articolata. Nessuno degli spazi architettonici che compongono la città

⁶ Cfr. Valentine 2008

contemporanea è completamente, idealmente, perfettamente idoneo alla contaminazione. Nessuno di essi è, d'altra parte, completamente avulso da questa funzione sociale. Non i luoghi del lavoro,⁷ e nemmeno le forme più introverse e minimali della casa privata — l'appartamento, e la sua forma estrema, il monolocale — sono del tutto aliene ad una dimensione collettiva: anche la casa diventa, in alcune specifiche situazioni, in una certa misura un luogo di incontro e contaminazione sociale.

Non è raro, soprattutto recentemente, imbattersi nella convinzione che lo spazio aperto urbano abbia un potere *di per sé* superiore, rispetto allo spazio 'chiuso', in merito alla capacità di stimolare e promuovere incontri e contaminazioni sociali. Vi sono due ragioni per le quali si può ritenere che questo tipo di generalizzazioni siano sostanzialmente fuorvianti. La prima è che gli spazi aperti sono, in ogni sistema urbano, in ogni città concreta e specifica, profondamente differenziati tra loro, nella loro forma, nella loro dimensione, nella loro qualità fisica, nella loro relazione tra loro e con gli altri spazi della città. La seconda è che in diverse città lo spazio aperto è organizzato in modo molto diverso. Parlare di 'spazio aperto pubblico' è per questi due motivi spesso almeno in parte sviante, non meno di quanto sarebbe parlare di 'spazio chiuso architettonico'. Quali spazi aperti? In quale città? In centro? In periferia? In che relazione con altri spazi aperti? E in che relazione con gli spazi 'chiusi' con cui confinano o con i quali comunque interagiscono? Rispondere a queste domande è senz'altro indispensabile in via preliminare prima di prendere lo spazio aperto urbano come oggetto di studio, di critica, di progetto. Non fa eccezione questa ricerca, che pone come oggetto di studio la capacità

⁷ Cfr. Estlund 2003

degli spazi aperti di funzionare come 'acceleratori' di relazioni e contaminazioni sociali nella metropoli contemporanea, e la funzionalità di un certo tipo di oggetti o dispositivi nel potenziare e ampliare questa capacità. Lo scopo di questa ricerca non è di generalizzare le esperienze proposte come soluzione universale da applicare in tutte le situazioni e in tutte le circostanze, quanto piuttosto porre lo sguardo su alcune modalità di azione che possono offrire, in un numero limitato di casi, uno strumento aggiuntivo nelle mani dei progettisti di spazi aperti urbani, qualora questi volessero promuovere la contaminazione e l'incontro tra gli abitanti delle città. Nello studiare le contaminazioni sociali metropolitane, infine, non sarà utile né rivendicare una superiorità del paesaggio rispetto all'architettura — esistono, perlappunto, edifici costruiti con il preciso scopo di promuovere il mescolamento tra diversità umane, e negare la loro funzionalità è senza dubbio inutile⁸ — né d'altro canto sostenere che tutto lo spazio aperto sia di per sé foriero di incontri e legami.

È inevitabile considerare il fatto che dal punto di vista meramente quantitativo una larga parte dello spazio aperto urbano è, almeno nelle nostre città occidentali, occupato in pianta stabile da attività che lo rendono completamente impossibile, prima tra tutte la circolazione veicolare. Anche laddove gli spazi siano *apparentemente* organizzati in modo da rendere possibile l'incontro tra cittadini diversi, infine, non è assolutamente detto che questo accada. Il collettivo di architetti e urbanisti statunitense Interboro ha curato su questo tema un'indagine durata oltre un decennio e pubblicata nel 2017 in un libro dal titolo *The Arsenal of Exclusion & Inclusion*. Il libro, che si presenta come una sorta

⁸ Cfr. Margaret Kohn 2003

di enciclopedia ragionata degli strumenti dell'urbanistica contemporanea, comprende 202 contributi da parte di più di settanta tra ricercatori e professionisti, ognuno dei quali si configura come una breve descrizione e analisi di uno strumento di inclusione e/o esclusione nel progetto e nella gestione dello spazio urbano. Le voci spaziano da oggetti di design o invenzioni ("Beach Wheelchair", "Elevator", "Armrest"), strumenti propri dell'urbanistica ("Cottage Zoning", "Inclusionary Zoning"), strumenti legislativi ("Juan Crowl Laws", "Fair Housing Act") e nel loro insieme costituiscono un ventaglio estremamente vario di strumenti — o, come preferiscono chiamarle gli autori, "armi" — utilizzati da architetti, pianificatori, policy-makers, immobiliare, agenti immobiliari, attivisti, e altri attori urbani negli Stati Uniti per limitare o espandere l'accesso allo spazio urbano. Di ogni voce — e questo è senza dubbio l'aspetto più rilevante del lavoro — si mettono metodicamente in luce sia gli aspetti inclusivi che quelli escludenti, e le voci sono presentate in elenco alfabetico, a sottolineare l'impossibilità di una classificazione binaria univoca:

We also opted not to categorize weapons as unequivocally exclusionary or inclusionary. The line between exclusion and inclusion can be very fuzzy indeed, since what seems exclusionary to someone might seem inclusionary to some other. Many weapons in fact exclude one group to include another.⁹

Il quadro che emerge è costellato di sorprese: oggetti o azioni apparentemente innocue si rivelano ad uno sguardo più attento potenti mezzi di discriminazione — è il caso ad esempio delle "Fire Zone", ampie aree di parcheggio riservate ai mezzi dei vigili del fuoco realizzate con il preciso scopo di impedire l'accesso alle spiagge del Queens da parte

⁹ Interboro 2017, p.11

dei non residenti — o il racconto di conflitti che ci portano a cambiare il punto di vista al quale siamo abituati — a Brooklyn esiste un ampio movimento che si batte per la proibizione dell'ingresso e soprattutto del parcheggio di passeggini in parchi e bar (Stroller-Free Zone)", con l'obiettivo di salvaguardare i luoghi di incontro frequentati da adulti dall'invasione di genitori e bambini.

Ciò che viene messo mirabilmente in luce dal lavoro di Interboro è proprio che lo spazio aperto non è affatto *intrinsecamente* portato a produrre contatti, incontri e legami, ma che se si vuole che questo accada è necessario che via sia un progetto, non tanto nel senso di un 'disegno', quanto nel senso di un'intenzione.

Olmsted e il parco come luogo di contaminazione sociale

Il tema dei paesaggi urbani come luoghi di incontro, di contaminazione sociale, di creazione di legami tra persone appartenenti a background differenti si pone in realtà come centrale nell'architettura del paesaggio fin dal momento della sua emersione come disciplina autonoma in senso moderno. Riflessioni sul ruolo degli incontri, sulla loro qualità, sulla relazione tra incontri e caratteristiche degli spazi che li ospitano e li producono, appaiono continuamente negli scritti di Frederick Law Olmsted in riferimento alla nascente figura del parco metropolitano, sia in testi teorici che nelle conversazioni epistolari con i suoi contemporanei.

Questo tipo di considerazioni, tuttavia, è considerata spesso come secondaria nella considerazione generale del lavoro di Olmsted e degli altri 'pionieri' della moderna architettura del paesaggio. Lo storico Daniel M. Bluestone, uno dei maggiori esperti viventi in tema di storia dell'urbanistica americana e di conservazione del paesaggio,

si è occupato specificamente della ricostruzione di questa tematica, lavorando in particolare sul caso del Brooklyn Park Movement. Secondo Bluestone la diffusa immagine del parco americano della seconda metà del XIX secolo, fondata su un'ideale estetico e civile di tipo 'pastorale' è perlomeno incompleta, e manca di prendere in considerazione altri aspetti altrettanto cruciali. Accanto alle note istanze romantiche di re-introduzione di elementi 'naturali' negli emergenti e congestionati contesti metropolitani, Bluestone pone l'accento sulla presenza, tra le motivazioni alla base della nascita del grande parco nella sua forma moderna, di motivazioni più espressamente 'urbane'. Da certi punti di vista, scrive, le ragioni del 'park movement' sarebbero da ricercare «più in un 'amore per la vita urbana' di tipo cosmopolita che in un'idealizzato amore per la natura'.

Secondo Bluestone la presenza di queste motivazioni sarebbe in qualche modo stata oscurata nella larga parte della storiografia a causa di «una lettura superficiale della letteratura sul 'park movement' [...] che ha portato molti storici a considerare lo sviluppo della figura del parco come una semplice manifestazione di 'antiurbanismo' americano, o una risposta nostalgica ad istanze ruraliste»¹⁰.

Galen Granz, for instance, asserts that the park movement "derived not from European models but from an antiurban ideal that dwelt on the traditional prescription for relief from the evils of the city-to escape to the country." Lewis Mumford views parks as "a means of escape," a "refuge against the soiled bedraggled works of man's creation." Ross L. Miller concludes that landscape architects, embracing "Jeffersonian notions," and wedded to "cultural ideals associated with a pre-urban society," sought in park designs to impose "older pastoral values, three-dimensionally, in the form of park lands, upon a basically hostile cityscape." Donald E. Simon's history of the Brooklyn

¹⁰ Bluestone 1987, p. 530

park movement conceptualizes parks as an attempt at "reruralization of the urban environment." Such characterizations capture only one dimension of park history.¹¹

Per quanto le istanze 'antiurbane', pastorali e ruraliste siano state certamente centrali nell'emersione di quella nuova idea di spazio pubblico urbano rappresentata dal parco moderno, Bluestone mostra come sia ben presente nel pensiero di Olmsted la consapevolezza che questi 'nuovi tipi di luoghi' dovessero rispondere in modo altrettanto deciso a necessità di carattere eminentemente metropolitano. In un report scritto nel 1866 per il Board of Commissioners di Prospect Park a Brooklyn Olmsted e Vaux scrivono:

what the qualities of a park are which lit it to meet this requirement? we find two circumstances, common to all parks, in distinction from other places in towns, namely, scenery offering the most agreeable contrast to that of the rest of the town, and opportunity for people to come together for the single purpose of enjoyment, unembarrassed by the limitations with which they are surrounded at home, or in the pursuit of their daily avocations, or of such amusements as are elsewhere offered. It may be observed, that these two purposes are not quite compatible one with the other; for that scenery which would afford the most marked contrast with the streets of a town, would be of a kind characterized in nature by the absence, or, at least, the marked subordination of human influences. Yet, in a park, the largest provision is required for the human presence. Men must come together, and must be seen coming together, in carriages, on horse-back and on foot, and the concourse of animated life which will thus be formed, must in itself be made, if possible, an attractive and diverting spectacle.

¹¹ Bluestone 1987, p. 530

How can there opposing requirements be harmonized?
Perfectly harmonized they cannot be.¹²

Emergono da questo testo due fatti chiari. Da una parte l'interesse manifesto ed esplicito per la presenza umana. Un parco, per Olmsted e Vaux, è un luogo per gli uomini («in a park, the largest provision is required for the human presence»). Dall'altra la consapevolezza che questa necessità sia in contraddizione, una contraddizione non sanabile per giunta, con l'esigenza di creare uno «'scenario' [scenery] che sia il più possibile in contrasto con il resto della città», cioè di dare forma all'opposizione dicotomica artificiale/naturale che a distanza di oltre un secolo e mezzo informa una larga parte del dibattito contemporaneo sulla progettazione degli spazi aperti urbani. Almeno in questo caso per Olmsted e Vaux non pare esserci dubbio su quale sia l'istanza più rilevante nella progettazione di un parco: la creazione di «un'opportunità per le persone di incontrarsi per l'unico scopo del gusto di farlo» («opportunity for people to come together for the single purpose of enjoyment»).

Trovo interessante e potenzialmente prolifico rileggere sotto questa luce le più note posizioni di Olmsted in merito all'utilizzo dei parchi da parte dei cittadini appartenenti alle fasce più povere della popolazione. Questo utilizzo, spesso

¹² Olmsted e Vaux 1866, p. 16

È utile notare che queste posizioni cambiano con il passare del tempo in Olmsted. Bluestone nota ad esempio che negli anni '80 dell'800 l'utilizzo 'festivo' di Central Park lo mette in un certo senso a disagio, fino a dichiarare il parco era stato creato «con l'obiettivo di favorire una semplice, tranquillizzante, contemplativa ricreazione rurale». (Bluestone 1987, p. 540). Queste affermazioni, che sembrano in aperta contraddizione con quelle di un ventennio prima, sono da leggere forse nei termini di una contraddizione interna e Olmsted o, meglio, come effetti di uno *shift* nel suo pensiero.

collegato ad un presunto 'bisogno di natura' che gli appartenenti ai ceti medio-bassi non avevano modo di soddisfare frequentando location extraurbane, sembra essere nel pensiero dei fondatori dell'architettura del paesaggio connesso in modo altrettanto forte con un 'bisogno di incontrarsi' e di 'stare insieme'.

Beveridge e Rocheleau, nella loro opera magna sul paesaggista americano *Designing the American Landscape* mettono in luce l'esplicita tensione verso la creazione di spazi che potremmo definire inter-classisti e multiculturali.

Part of Olmsted's effort to educate the American public on the importance of parks was to show how all classes would benefit and how they could serve as a meeting ground for citizens of different backgrounds. Large parks were often opposed by representatives of the working class because they were used by the wealthy for horseback riding and carriage driving. But Olmsted believed that the large urban park was especially important for the poorer citizens, who had no immediate prospect of leaving their tenements for villas along parkways or in suburban villages nor of leaving the city for a vacation at the seashore or in the mountains.¹³

L'interesse da parte dei promotori dei grandi parchi per la partecipazione delle classi popolari è dimostrato tra le altre cose dalla costruzione di specifiche strutture per eventi, in particolare musicali, e l'organizzazione di concerti con il preciso scopo di attrarre le 'masse' nel parco. Ancora in riferimento al Prospect Park Bluestone nota:

In 1871 regular Saturday afternoon band concerts were introduced "with the view of popularizing Prospect Park with the masses. "Music drew people together more than any other single attraction or place within the Park. At performance time thousands of people "flock[ed] together in one dense mass. "Programs of mixed marches and overtures and waltzes-high music with low music-drew together what observers considered a cosmopolitan heterogeneous audience.⁷³ Reviewing the concert crowds, the Eagle reported in 1877: "These sightseers-people who come to see and to be

¹³ Beveridge e Rocheleau 1998, p. 45

seen-[more] than ever before listened to yesterday's concert. The day was delightful for promenading and the walks and paths converging upon the orchestra pavillion were thronged." The music in the park was considered a salutary exercise of "rational public gratification".¹⁴

Lo spazio urbano delle grandi metropoli che stanno rapidamente nascendo negli Stati Uniti, e di cui New York rappresenta l'esempio più eclatante, presenta caratteristiche socio-spaziali del tutto peculiari. I diversi gruppi sociali che lo popolano lo spazio, a causa della struttura stessa della città, con le sue ramificazioni nella mobilità, nello svago, con le sue fratture e micro-segregazioni, rischiano di non incontrarsi mai. Olmsted ne è pienamente consapevole, tanto che nota

Olmsted si rende conto del fatto che nella metropoli moderna le persone, pur vivendo a stretto contatto e in una situazione di "congestione", per quanto spesso possa capitargli di scontrarsi, raramente si incontrino, e sviluppino dei legami.

Every day of their lives they have seen thousands of their fellow-men, have met them face-to-face, have brushed against them, and yet have had not experience of anything in common with them.¹⁵

In questo testo, un paper preparato per una conferenza nel 1870 intitolato *Public Parks and the Enlargement of Towns*, Olmsted suggerisce che gli spazi aperti urbani, e i grandi parchi in particolare, debbano fornire la soluzione a questo problema, caratterizzandosi come luoghi dell'incontro e della contaminazione sociale. Questa idea è, per l'epoca, un atto creativo dirompente. È l'espressione in termini di design di una prospettiva nuova sulla società e sulla città. La volontà di includere le classi lavoratrici e popolari in quello che era stato

¹⁴ Bluestone 1987, p. 544

¹⁵ Olmsted 1870, p. 180

fino a pochi decenni prima considerato uno spazio di appannaggio della nobiltà e dell'alta borghesia è espressamente indirizzata a promuovere il 'mescolamento' delle persone di diversa provenienza e estrazione. Beveridge e Rocheleau ne parlano in questi termini:

Olmsted fervently hoped that the great urban park would become a place where all classes would meet and mix.¹⁶

Nel progetto dei grandi parchi ci si propone, come risposta a questa esigenza, di venire incontro a due tipi di 'necessità sociali' di incontro, che Olmsted definisce con i termini di "gregarious" (collettive) and the "neighborly" (di vicinato). Se le seconde prevedono l'incontro tra membri appartenenti ad un qualche tipo di comunità, le prime sono invece proprio orientate alla 'mescolanza' di individui che difficilmente potrebbero, in altri contesti, venire in alcun modo in contatto.

Let us now proceed to the consideration of receptive recreations. As we shall consider such forms of recreation as are pursued socially or by a number of persons together, it will be convenient to again divide our subjects into sub-heads, according to the degree in which the average enjoyment of them is greatest when a large congregation of persons is assembled, or when the number coming together is small and the circumstances favorable to the exercise of personal friendliness. Our pleasure in recreations of the first of these classes appears to me to be dependent upon the existence of an instinct in us of which I think not enough account is commonly made, and I shall therefore term it the gregarious class of social reception recreations. The other will be sufficiently distinguished from it by the term neighborly.¹⁷

Beveridge e Rocheleau, nel fornire un'esempio di spazio progettato per la 'gregarious recreation', fanno espressamente riferimento al Concert Grove di Prospect Park,

¹⁶ Beveridge e Rocheleau 1998, p. 46

¹⁷ Olmsted 1870, p. 185

il luogo dove venivano organizzati i concerti cui abbiamo fatto riferimento poco sopra.¹⁸ Non sarà inutile notare che proporre la realizzazione di spazi di questo tipo, dedicati ad attività 'contaminatorie' ed esplicitamente festose, è di per sé controverso. Come mette giustamente in evidenza il geografo statunitense Jason Kosnoski in un saggio recente dal titolo *Democratic Vistas: Frederick Law Olmsted's Parks as Spatial Mediation of Urban Diversity*:

One must always remain cognizant that gregariousness remains risky for the participants: a seemingly friendly gesture could be met with pleasantness or misinterpreted as hostility. Therefore, gregariousness should be understood as a public affiliation that might reveal the general similarities that one shares with a citizen who possesses a different background or holds different views but also a civic relationship that presents risks to those who wish to exercise it.¹⁹

Si noterà dunque come già fin dai suoi primi esordi il campo della progettazione dei grandi spazi aperti urbani, caratterizzati da spazi resi disponibili per usi 'liberi', non pianificati, indeterminati, nasce carico di spinte contraddittorie e di elementi controversi.

Encounters, identità, diversità

Nella vastissima letteratura dedicata al tema delle relazioni nello spazio pubblico nelle scienze umane e sociali, ha una certa centralità il concetto di *encounter*. Operando ad una vasta ricognizione non solo interna al campo della geografia ma estesa a vari campi delle scienze umane e degli urban studies, Helen F. Wilson (2017) a recentemente messo a fuoco come il concetto di *encounters* venga utilizzato per descrivere le interazioni di vario genere che avvengono in presenza di un

¹⁸ Beveridge e Rocheleau 1998, p. 47

¹⁹ Kosnoski 2011, p.57

forte gradiente di diversità. Non si parla di *encounters* quando ci si riferisce ad interazioni tra appartenenti allo stesso *background*, ma si utilizza il termine quando l'interazione implica il confronto con un qualche genere di marcata alterità. Un aspetto del tutto cruciale messo in evidenza da Wilson è come il confronto con l'altro, con il diverso, non sia semplicemente inevitabile e fonte di arricchimento, ma sia in primo luogo un elemento imprescindibile per la definizione di qualsiasi tipo di soggettività, sia individuale che collettiva. Una larga parte di studiosi della città ritiene da tempo che la diversità e l'incontro tra persone con diversi retroterra sia un elemento cruciale nella definizione dello spazio urbano. Come scrive Helen F. Wilson in un articolo nel quale si pone l'obiettivo di fare il punto sull'utilizzo del termine inglese *encounters*²⁰,

It has long been argued that the city is not a container in which encounters occur, but is rather made from encounters. As Massey argued, urban space is the product of a multiplicity of encounters and thus always under construction. For Shapiro, 'the encounter' might be considered the 'signature event in city life', whilst for Stevens, chance encounters are what give urban life its 'distinctive character', liveliness and risk, making the urban a site of 'permanent disequilibrium' where 'normalities and constraints' are continuously dissolved.²¹

Una consolidata tradizione nelle scienze umane pone infatti gli *encounters* in una duplice relazione con gli spazi urbani: la forma e la qualità degli *encounters* è in qualche modo determinata dalla forma e dagli attributi materiali degli spazi, ma al tempo stesso ne determina il carattere, non solo

²⁰ *Encounters* ha un significato affine all'italiano *incontri* ma non è immediatamente sovrapponibile ad esso. Per questa ragione si è scelto di utilizzare il termine inglese, che ha acquistato negli anni uno specifico connotato nella letteratura sul tema, specialmente nell'ambito della geografia umana.

²¹ Wilson 2017, p. 453

dal punto di vista psicologico o sociale, ma anche sul piano fisico e materiale.²² In risposta alle sfide poste dall'esponenziale aumento di complessità umana dei sistemi urbani non stupisce che si siano intensificate negli ultimi anni le ricerche in merito alla capacità degli spazi urbani di generare incontri tra appartenenti a retroterra differenti, all'utilità di questi incontri, alla relazione tra le peculiarità degli spazi e la 'qualità' degli incontri stessi. Uno degli effetti di questo interesse è il proliferare rigoglioso di ricerche che hanno come tema gli spazi semi-pubblici, gli spazi residuali, gli spazi cosiddetti *in between*.²³ Uno dei modi in cui questo tipo di approccio ha influenzato negli anni l'architettura del paesaggio è stata l'influenza esercitata da Jan Gehl con *Life Between Buildings* (2011), che dalla sua data di prima pubblicazione nel 1971 ha rivoluzionato il modo di vedere e progettare gli spazi pubblici in molte discipline, investendo l'urban planning, l'urban design, l'architettura del paesaggio.

Oltre il contatto

Nel corso della seconda metà del ventesimo secolo, le città europee hanno visto incrementare il fenomeno dell'immigrazione da ogni parte del globo. L'accelerazione di questo fenomeno di urbanizzazione, di migrazione, di movimenti interni alle città e tra le città ha sollevato problematiche urgenti in merito all'integrazione tra le diverse popolazioni, alla coesione sociale, alle tensioni tra le popolazioni 'storiche' e le nuove, alla marginalizzazione e alla segregazione di persone e comunità. Innumerevoli ricerche sono state effettuate su questi temi, e molteplici e variegati

²² Cfr. Wilson 2017

²³ Cfr. Peterson 2016

sono stati i progetti, i programmi, i tentativi di risolvere o mitigare queste problematiche. Una larga parte di queste produzioni discorsive e di queste pratiche trova il suo fondamento in quella che è diffusamente conosciuta nelle scienze sociali con il nome di 'ipotesi del contatto'.²⁴ Questa ipotesi, proposta nel 1954 dallo studioso sociale statunitense Gordon Allport, che viene considerato uno dei fondatori della psicologia sociale, in un celebre libro intitolato *The Nature of Prejudice*. In estrema sintesi, la visione di Allport si basa sull'idea che la maggior parte degli attriti tra persone provenienti da background differenti sia fondata sul pregiudizio, e che questo si riduca in proporzione all'aumento della reciproca *esposizione* tra individui appartenenti a diversi gruppi o contesti. Le ragioni alla base di questa riduzione sono state ampiamente dibattute, e le diverse posizioni pongono l'attenzione su vari fattori, dalla riduzione dell'ansia e della paura prodotta dalla semplice frequentazione, allo sviluppo di empatia, allo sviluppo di legami individuali tra membri di diverse 'comunità'. In generale tutte queste interpretazioni mettono al centro del discorso la relazione tra appartenenti a gruppi maggioritari e appartenenti a gruppi minoritari.

La cosiddetta 'ipotesi del contatto', nata in ambito psicologico, è presto divenuta un paradigma diffuso in altre scienze sociali e ha finito con il diventare un assunto di base anche nelle discipline del progetto. Vi si fa riferimento, anche se spesso in modo inconsapevole, molto di frequente nei discorsi che investono la progettazione e la gestione degli spazi aperti urbani. Molto spesso infatti tra le motivazioni portate per la creazione di parchi e spazi pubblici si cita l'aumento dell'integrazione derivante dalla possibilità di

²⁴ Cfr. Pettigrew e Tropp 2005, Paluck, Matejskova e Leitner 2011, Green e Greee 2019

coesistenza e condivisione. Questo benché talvolta, come notano Tatiana Matejskova e Helga Matejskova, le pratiche non abbiano affatto gli effetti sperati:

Urban planners and/or architects have for example come to advocate designing urban spaces with an eye on promoting encounters between different social groups in public spaces such as parks and playgrounds, so as to increase contact between them. In practice however, designed spaces rarely get used in the way they were intended to. Numerous urban geographers have shown that such spaces are not immune to re-segregation through users' practices and sometimes even become sites of increased conflicts between social groups.²⁵

Una delle principali critiche che viene mossa all'ipotesi del contatto è che essa si basi su un'eccessiva astrazione e idealizzazione degli incontri tra le persone, e che come gran parte della psicologia statunitense del dopoguerra sia rea di aver generalizzato in modo acritico risultati ottenuti in contesti molto specifici, come ad esempio gli esperimenti di laboratorio condotti sugli studenti dei college americani.²⁶

Un secondo tipo di critica che può essere mossa a questa teoria, e di conseguenza agli approcci progettuali che ad essa si appoggiano, è una «romanticizzazione» e degli incontri casuali faccia a faccia (*face-to-face chance encounters*) e una visione a tratti naïve del fatto che il semplice contatto superficiale con gli 'altri' possa, da solo, generare il rispetto per la differenza.

Urban theory has so far overemphasized quotidian public spaces, in particular the street, the quintessential urban public space, characterized by chance encounters. There is, however, an increasing recognition that city streets as well as other public

²⁵ Matejskova e Leitner 2011, p. 720

²⁶ Cfr. Matejskova e Leitner 2011, p. 720

spaces, such as parks or malls, are not often spaces of 'lasting and fruitful engagement'.²⁷

Affetti da questo tipo di romanticizzazione sarebbero secondo le autrici, seppur in diversi gradi, ad esempio il pensiero di Georg Simmel, di Jane Jacobs, Sennet e altri. Questo tipo di romanticizzazione dello spazio pubblico e di sopravvalutazione della mera compresenza tra persone costituisce forse un freno per l'immaginazione di paesaggi urbani nei quali si possano creare le condizioni reali per l'avvicinamento e la creazione di legami tra le persone. Come suggerisce Ash Amin, c'è la necessità di «portare avanti esperimenti in situazioni ordinarie, durante i quali le persone provenienti da diversi *background* lavorino insieme su progetti di interesse comune, di modo da far emergere un'abitudine alla formazione interculturale»²⁸. Le condizioni sostanziali perché ciò possa accadere sono forse essenzialmente due. Da un lato è necessario che vi sia uno spazio sufficientemente libero, sufficientemente non organizzato, nel quale possano avvenire cose, dall'altro è utile che su questo spazio convergano discorsi e pratiche che producano occasioni concrete di confronto, di riflessione e di discussione sullo spazio stesso.

²⁷ Matejskova e Leitner 2011, p. 722

²⁸ Amin 2006, p. 1017

1.2. Assimilazioni. Superkilen, un paesaggio sintetico

Tra gli interventi di architettura del paesaggio realizzati in Europa a partire dall'inizio del XXI secolo una posizione del tutto particolare è rivestita da *Superkilen*, realizzato a Copenhagen nel 2012 dallo studio di architettura del paesaggio svizzero-tedesco Topotek 1 in collaborazione con lo studio di architettura danese BIG e con il collettivo di artisti/designer Superflex. Forse il parco urbano più 'famoso' dell'ultimo decennio, celebre anche ben al di fuori dei confini disciplinari dell'architettura del paesaggio, vincitore di numerosi award e nomination, *Superkilen* si distingue in primo luogo per mettere espressamente al centro del progetto il tema dell'incontro e della contaminazione tra culture diverse.

Dal punto di vista del disegno si tratta un parco in gran parte composto da superfici ed oggetti *sintetici*, sia nella loro elaborazione che nella loro matericità. Le componenti biologiche, ma anche quelle minerali, seppur non assenti, sono presenti in quota molto ridotta. Il progetto è diviso in tre parti, alle quali sono assegnati altrettanti colori: rosso, nero, e verde (Red Square, Black Market e Green Zone). L'idea di parco che emerge è radicalmente diversa da quella tradizionale, e così anche l'immagine generale e soprattutto l'immagine del progetto che circola sui media di settore e generalisti. Ad ogni zona/colore è connesso un trattamento specifico delle superfici: il rosso è un patchwork di pitture pavimentali sintetiche, con una forte componente grafica curata dallo studio di artisti e designers danesi Superflex; il nero è quasi completamente trattato ad asfalto, con un gioco di topografia 'morbida' che crea piccole colline e dislivelli, sottolineati di nuovo dalla grafica, con un disegno lineare creato con pitture stradali; il verde è più classicamente trattato a giardino. Delle tre zone/colore la verde è quasi completamente invisibile nella comunicazione del progetto da

parte di riviste specializzate e siti web di divulgazione²⁹, e questo è tanto più significativo se si considera che il decennio appena concluso è stato caratterizzato in modo massiccio dall'emergere di temi ambientali e ecologici che hanno prodotto, tra le altre cose, il proliferare di elementi vegetali in quasi ogni aspetto dell'architettura e del design³⁰. Colpisce in questo contesto l'apparente indifferenza dei progettisti al bisogno di quella che è stata acutamente definita da Annalisa Metta una 'moda esausta ma salda del verde da parati'.³¹

Il 'sintetico' ritorna come tema nella progettazione di Superkilen su più livelli. Non solo le superfici e i materiali sono espressamente artificiali e spesso letteralmente 'di plastica', ma anche tutto il processo creativo e produttivo ruota attorno all'idea di una 'ri-creazione' artificiale e artificiosa di elementi estranei, alla *copia* e all'*assimilazione* di oggetti esterni. Così come un sintetizzatore riproduce, almeno in potenza, qualsiasi tipo di suono imitandone la natura attraverso la produzione e la sovrapposizione di onde sonore artificiali, così Superkilen riproduce qualsiasi tipo di paesaggio attraverso la rielaborazione di forme e materiali. Infine è il concetto stesso alla base dell'idea di spazio pubblico che soggiace dietro al progetto di paesaggio che ha a che fare con la sintesi: sintesi come riduzione e appiattimento — forse necessario, forse utile, sicuramente doloroso — di modelli, riferimenti, culture, tradizioni.

²⁹ Vedi ad esempio significativamente l'articolo di Landezine (<http://landezine.com/index.php/2013/02/urban-revitalization-superkilen-by-topotek1-big-superflex/>) dove non è presente nemmeno una foto di questa componente del parco.

³⁰ Il caso eclatante è quello del 'Bosco verticale', ma il fenomeno è ben più ampio e ha investito anche campi come il design di interni e il design di prodotto.

³¹ Metta 2019, p. 23

Migrazioni e traduzioni

L'aspetto cruciale e più innovativo del progetto di spazio aperto è, anche nella narrazione portata avanti dagli autori e dalla committenza pubblico-privata,³² rappresentato dal processo di co-creazione e partecipazione attiva dei cittadini che ha portato alla presenza, disseminati nelle tre zone/colore, di cinquantotto 'oggetti unici' frutto della collaborazione tra i progettisti e rappresentanti degli abitanti. Attraverso una serie di consultazioni durante le quali le moltissime 'comunità' di residenti stranieri che abitano nell'area sono state invitate a nominare dei rappresentanti, durante la progettazione un masterplan generale disegnato da Topotek 1 e BIG è stato 'riempito' di contenuti nella forma di oggetti, arredi, pezzi di segnaletica urbana, piccole architetture, fontane, infrastrutture per lo sport e per il gioco, eccetera, tutti 'provenienti' da luoghi del mondo diversi, con l'intenzione di creare una sorta di 'vocabolario dello spazio pubblico globale' e al tempo stesso una potente rappresentazione visiva metaforica di Copenhagen come centro internazionale dell'integrazione multiculturale e multi-etnica.³³

Questo processo di co-creazione partecipata, per quanto certamente innovativo e con aspetti di indubbio interesse, ci mostra al tempo stesso in modo molto chiaro quali possono essere i limiti di processi di 'integrazione' gestiti interamente in modo top-down. Nella monografia dedicata al progetto l'autrice Barbara Steiner paragona il processo di selezione degli 'oggetti' ad una curatela artistica:

³² Il parco è stato finanziato in parte con un investimento di 2,1 milioni di euro dall'associazione 'filantropica' Realdania (www.realdania.org).

³³ Cfr. Steiner 2016

One can compare the selection process with a curated exhibition: everybody could nominate objects, but the final selection was done by a jury, which consisted of BIG, TOPOTEK 1, SUPERFLEX, and Killebestyrelsen.³⁴

Nello stesso volume troviamo una fotografia che immortalava questi momenti di proposta e selezione. Un gruppo di progettisti ascolta, di fronte ad un plastico del progetto, le proposte di due cittadini che indossano abiti tipicamente mediorientali. Al centro del gruppo dei progettisti Ingels, a braccia conserte, osserva con un'espressione che sembra di leggero fastidio, o noia. Non è certo l'immagine di un processo partecipativo esemplare. In un articolo ben argomentato e documentato l'artista e critico danese Brett Bloom articola una critica piuttosto severa a questo processo. Gli effetti di quella che viene propagandata come 'partecipazione' sarebbero secondo Bloom esattamente di senso opposto rispetto all'*empowerment* che dovrebbero in teoria produrre:

Accompanying the development of projects like Superkilen is the use of the language of "participation." The use of this term signals and implies that the spaces engender some agency in the public beyond just playing with things. What these spaces are ends up being little more than containers filled by the public who perform in the ways that they are supposed to. Unscripted actions or direct challenges to the narrative are not allowed.³⁵

Ad essere in discussione, forse, è anche l'idea stessa di 'integrazione', che per Bloom è vista come un processo intrinsecamente coercitivo, durante il quale i valori e la cultura dei 'nuovi abitanti' di uno spazio urbano vengono progressivamente *ricondotti* a forme compatibili con le rappresentazioni culturali dominanti preesistenti.

³⁴ Steiner 2013, p. 57

³⁵ Bloom 2013, p. 14

The park presents itself as an “integration” project. I interpret “integration” to mean a process by which foreign-born people are convinced to give up many of their cultural attributes and distinctions to adapt more Danish ways of speaking and behaving.³⁶

Questa idea è supportata nei fatti dal processo reale di produzione degli oggetti-simbolo che caratterizzano il parco. Dei cinquantotto dispositivi ‘migrati’ da varie parti del mondo, solamente tre in effetti sono elementi ‘originali’,³⁷ cioè effettivamente prelevati e spostati in Superkilen da un'altra località. Per gli altri è avvenuto un processo di *domesticazione* attraverso il design che li ha effettivamente ‘riadattati’ ad una forma consona con il contesto danese di inserimento. Lo stesso Rein-Cano ha in diverse occasioni fatto riferimento al processo nei termini di un’adattamento, di una *danesizzazione*, di una *occidentalizzazione* degli elementi ‘estranei’, quasi un processo di digestione culturale. Ad esempio:

The half moon with the tooth is one of my favourite objects. It is a sign from a dentist in Qatar. It did not look good, and it had a different scale. But, produced in Denmark, it suddenly turns into one of the most beautifully, perfectly made first-world objects.³⁸

³⁶ Bloom 2013, p. 1

³⁷ Di questi in realtà uno non è nemmeno propriamente un oggetto, ma è rappresentato da una certa quantità di ‘terra palestinese’ che viene simbolicamente mescolata con la terra del luogo. Gli altri due dispositivi originali sono rappresentati da un ring per la boxe thailandese e da un gruppo di amplificatori audio da concerto provenienti dalla Giamaica.

³⁸ Steiner 2013, p. 63



Superkilen, la 'Green Zone' con la ricostruzione *sintetica* di un padiglione musicale americano

Nell'intervista che segue lo stesso Rein-Cano mette in relazione questo processo di assimilazione culturale a quello che ha dato in altri tempi e in altri luoghi vita ai Landscape Gardens inglesi del XVIII secolo, che sono a loro volta per molti versi divenuti l'archetipo formale e concettuale del moderno parco urbano del secolo successivo, che a sua volta continua a informare una larga parte delle rappresentazioni collettive dei paesaggi metropolitani. «Il giardino — scrive Martin Rein-Cano — ha sempre importato atmosfere straniere». ³⁹ Il processo di 'riadattamento' e di 'rimasticazione' di componenti 'estranee' è dunque a sua volta 'riadattato' e 'rimasticato' dal gruppo di progettisti di Superkilen per dare forma ad un *giardino contemporaneo*, che è nelle stesse parole di Rein-Cano 'la negazione del concetto di *genius loci*'. ⁴⁰ Se da una parte questo approccio alla progettazione sembra andare, almeno in teoria, verso l'abbandono di idee

³⁹ Steiner 2016, 146

⁴⁰ Rein-Cano 2016

regressive e repressive dell'identità dei luoghi, e verso una visione più dinamica e inclusiva della costruzione di nuovi immaginari condivisi negli spazi pubblici urbani,⁴¹ la *realtà* del processo di produzione dello spazio di Superkilen sembra nei fatti rivelarsi di tutt'altra natura. Il parco è nei fatti completamente *riempito* di significati e di oggetti, e ben poco spazio resta disponibile per pratiche di appropriazione concreta e di espressione dei cittadini. Tutto appare in qualche modo mediato da una volontà superiore che si esprime attraverso una configurazione spaziale e visiva caratterizzata da un'altissima intensità e potenza. Alcuni osservatori, tra i quali Bloom, danno un'interpretazione molto negativa dell'operazione:

The City and Superkilen's designers use distorted forms of representation to present diversity and integration as a part of the park's mission. This is imposed on the people of the area. [...] A truly diverse community and a diverse park require a more open process in its design and construction. Superkilen can be seen as a public way for the status quo power structure to process demographic shifts through a charade of multiculturalism.⁴²

Dubbi analoghi vengono sollevati da altri autori, tra cui

In Superkilen residents reported being shut out of all real decision-making, yet the park is internationally recognized for its participatory design. [...] In the case of Superkilen and Mimersparken, designers' stylized idea of immigration is more celebrated than the actual physical presence of immigrant residents.⁴³

Il caso di Superkilen si dimostra dunque altamente controverso. Se da una parte ha il merito di mettere al centro della scena i temi dell'integrazione, dell'incontro, della contaminazione sociale e culturale, dall'altra i metodi utilizzati

⁴¹ Cfr. Massey 1991

⁴² Bloom 2013, p. 7-8

⁴³ Stanfield e van Riemsdijk 2019, p. 1370

sembrano appartenere più ad una sfera della rappresentazione che dell'effettiva implementazione di strategie inclusive.

Un dialogo con Martin-Rein Cano

Rein-Cano è nato in Argentina ma vive da molto tempo tra la Svizzera e la Germania, dove ha basato la sua attività di ricerca e professionale. Anche a partire da questa esperienza soggettiva di dislocazione spaziale e culturale ha costruito negli anni un lavoro orientato in gran parte intorno ai temi della traduzione, dell'ibridazione, della contaminazione, nelle loro molteplici sfaccettature. Durante lo svolgimento della ricerca ho avuto l'occasione di confrontarmi direttamente con Rein-Cano a proposito dell'origine del progetto Superkilen e delle connessioni tra questo progetto e la storia dei giardini, e in particolare del parco paesaggisti inglese del XVIII secolo, alla quale in diverse occasioni lui stesso ha fatto riferimento. Gli elementi emersi da questa conversazione ruotano principalmente attorno al tema del parco urbano come luogo eminentemente sociale, piuttosto che come 'luogo di natura'. Non è mia intenzione in questo lavoro addentrarmi a sciogliere il nodo rappresentato da questa apparente dicotomia, che richiederebbe un lavoro di ricerca a sé stante.

Mi sembra tuttavia utile riportare per intero la conversazione come 'documento' che ha contribuito a orientare — e anche a dis-orientare — il processo di ricerca.⁴⁴

Jacopo It seems to me that it is very present in your work, and also in your writing, the idea that you do not want to conceal the artificial. I think it's very common in landscape architecture this idea to separate the artificial from the natural, so I'm very interested in this reflection that you make. My research actually deals a lot with the status of small architectures in the contemporary garden of XXI century and looks to me that architectures were a very important aspect, an essential aspect of the modern garden from the XVI century until the Victorian garden but then they disappeared. Of course, there are exceptions but generally speaking architecture is not considered a basic component of the garden anymore. I think it's very linked with this idea of concealing the artificial to remove the artificial and separate these aspects.

Martin I have three things. One is that the gardens are often used as expos, let's say. For example, in Berlitz there was a bridge built by the owner of the garden, a noble, that wanted to show the abilities of his country to do certain things. So, when he had state visits in his palace and his garden he could show off. And this showing off has an economic background, if you could show the modernity or the ability of the country, displaying them. And sometimes the garden was the place to experiment some technical issues. In the end the first glass house, that became an architecture archetype, was in the first

⁴⁴ L'intervista si è svolta con modalità telematica nel settembre del 2020.

place a garden house, a greenhouse. So, you would find a lot of progressive experimental, innovative solutions for problems, that were implemented in the garden first, before they happened 'in the real world'.

What is also truth is that this modernity aspect got lost and this has to do with the naturalistic misunderstanding of gardens. That gardens have anything to do with nature, that is a misunderstanding. They have as much to do with nature as a building or a human person. We are total nature. We are total culture. The dialectic there is so complex that is impossible to solve. You can never have a 'natural' garden. A garden is per se, made, so it's not natural. For example, the 'natural style', it looks natural, but you made it look that way, it's not natural. It's not that it's per se natural. It not God-made. It's human-touched, so it's not anymore... it's already culture. Even if the extent of the cultivation is minimal, because you wanted to look natural, still it's not natural.

Jacopo Speaking of God, this reminds me of a lecture of yours in which you compare the idea of a garden as a paradise to the womb. I found this idea of the garden in some psychoanalytic texts.⁴⁵

Martin Yeah, it's in the end this idea that the paradise is this place that is perfect. It's not cold, it's not warm, there is no hunger, so it's a kind of non-existence. It could be death or the belly of your mother. You don't remember being dead as much as you don't remember being in the womb, so in the end this idea of perfection, that nothing is needed, that there

⁴⁵ Questa idea del giardino come correlato psicoanalitico della condizione pre-natale ricorre ad esempio in alcuni testi di Elvio Fachinelli. Cfr. Fachinelli, Elvio (1983) *Claustrofilia*, Adelphi

is not anxiety, that there is no sexuality, no aggression, no nothing. In the end this nonexistence is also very pleasant. In a way is what many 'eastern philosophies' are looking for, when they do all this meditation, to find a way to stop existing, meanwhile existing somehow. And I think the garden has a little bit of this promise as well, of being a place of nonexistence. Books have that. Movies have that. They are a place of escapism, where you can run away from reality, and you forget about the real needs for a moment.

Jacopo But also, the house is like this. The high-tech house where everything is self-regulated, and all is very safe, is also like a womb.

Martin True, because it's close, you could think. But the house, first of all, it's geometric, so less natural, so it goes too far into the made. So, if it's made it can be kind of given. What makes garden so attractive is that, even if they are made, they give the sensation that a certain part of it is part of accidental. And happens independently of the will. And that's in a house never the case. A house is a total will. It's never accidental.

Very good architects manage to produce good accidents, but you normally keep the accidents out of the house. In a garden you always have the weather. You always have the things that you can't dominate. So even though the paradise ends but in the real garden it rains. In a house it does not rain. If it rains in a house it's a problem. Well, you can say the patio. The patio is part of the house. I love when you're in a patio house and you're inside and you can see raining into the hole of the house, it's one of the most sensual things you can have. But I wouldn't say that the house is a womb because it reminds too often of reality. It's not really a hiding place.

Essentially now with all the media and work and everything kind of invading the house. It's almost impossible to forget yourself in the house. I think movies can work like that, gardens can work like that, traveling can work like that. Novels can take you away. Listening to music as well. The sense that you can escape from reality, the house. The house is too full of functionality, I think.

In German wall is 'Wand' and pretext is 'Vorwand'. So, the wall becomes a pretext. The wall doesn't protect you anymore. Because it's perforated with control. It used to be, maybe. House used to be maybe like a protecting area, but it's not anymore. We are kind of exposed. That was also the idea of Peter Cook by the way, when he painted the people settling in the landscape, the house that suddenly disappear. That is also the fantasy of the modern movement if you think about it, the glass house and all.

However, the garden, I think it's more of a mental thing, than a physical thing, a sense that a place allows you to escape from reality. And I think gardens, before we had movies, gave that sensation a lot. Because you'd be in this kind of hyper-reality, it would be like an avatar movie, with real trees, real animals, but you would still be in a fantasy space. And that kind of perfect fake, gives you the perfect sense of escape, because has to be real, like a real dream. And movies are like that too, awake dreams. And gardens are awake dreams, or at least used to be that. I don't know if they still are. They were very narrative, they used to be like stories somehow. They lost that. I think they cannot compete against movies, but they used to be like movies.

Jacopo Do you think that the experience of the garden as a movie was more private as we think about a movie now, or collective, experienced in a collective way?

Martin For example, if you look to the Goethe garden, in Weimar, it even had inscribed poems, just like subtitles in movies. If I arrived in a certain place, he had written a poem that should enforce your feelings in that situation. So, it's a mediatic experience more or less. And some gardens also had books to go with it. Alexander Pope wrote this kind of garden pome books that you would read especially in that place, just like we would now have the iPhone with us, to help us experience the place. But in that case, it would be this booklet, that would give you a certain sensation in a certain place. Like listening to a certain music when you go for a run. You apply a certain mediatic enforcement to force yourself feeling one way or the other.

I think gardens were in that respect incredibly more that. In faking reality, I think that they were the first kind of Facebook, or Instagram. The first Instagram was the garden.

Jacopo A pretty much social experience then.

Martin Absolutely. The French garden was more social because the garden was more suited for social activities. If you look at the English garden, it was much a loner place, place for loners. Because the British are depressed and prefer a dog to other people, so they go with a dog for walks, and are romantically depressed, and they got a very melancholic experience, a very melancholic place.

The recreation of reality, the sense that you're in a real place but you aren't. This kind of perfect faking, and I think that in our time, the XXI century, maybe the main issue of our time is the perfect fake, that you never know if you look...

I recently watched a documentary about the influence of Facebook, and they showed how they manipulate people very easily in making them think what they want you to think. And I think gardens were much the same thing. Used to be like the first virtual reality. That's what are now developing in the gaming industry. A place in which you can enter. A digital space but feels like a physical space. The garden is already that. The garden is a physical space that is actually fake. It gives you the sensation of being in America or being in a middle age space because of the ruins, but you're not. You're in the middle of England. Even if you have a roman temple or a Greek temple or whatever.

For me at least this was always an interesting aspect of showing the incredible innovative force of landscape gardening especially the English Landscape Garden. It was incredibly innovative and crazy, I think, for its time. And it has a lot of things to learn from it today, I think.

Jacopo But do you think that the garden can still work this way, or the technological advancement have made it obsolete?

Martin It's sad to say, and it's hard to admit, but I think that gardens have to have now another role. I think that gardens now are much more 'latin'. Are more Italian. More places of gathering, of encountering each other, than having this kind of escapism experience. If I go to Tempelhof in Berlin, it's my

favourite park. The fun is that the garden is totally boring. The design aspects of the garden are not exactly interesting. It's very repetitive and boring, but that it makes that also a total perfect display for people to do activities and that becomes a stage where you can watch people doing things, and there is nothing more enjoyable than that. But this is more of a latin way. That you're not interested in nature, but you're interested in other people. The British as I said prefer their dog and the tree, Germans as well. Latin people prefer other people.

I'm talking about public big parks now. I think for many people gardens became this place of activity that is very relaxing and cleansing for them, because it calms them down, the presence of living objects, like plants, it gives you good vibes. This is something that always existed, but it's another story.

The only places that work like avatar places now are the amusement parks, and those are a filiation of the tradition of the English Landscape Garden, and it's very clear because you have this connection with the movies, Disneyland, the Universal parks. This places actually create this kind of excitement that is very close, maybe, to this escapism that these gardens would have produced two, three, four hundred years ago. But then common normal gardens that work with the same vocabulary of the gardens of the XVIII century their outdated for that purpose. Two or three hundred years ago you would be excited because you would see a tree that you've never seen before, because the English brought it with their ships, a beautiful cyder, or a giant tree from America, a redwood. And that would be exciting because people would know the tree from their landscape. Se they would see a foreign tree and they would be "wow". You see a foreign tree now and you say, "a tree is a tree fuck you". In you want escapism now what could it work? Sometimes very artistic

gardens, that are really fantastic gardens somehow. They can sometimes really extract you and trap you into something else. But very, very few. Let's see. There is a beautiful garden by Du Buffet [speaks about Jardin d'émail at Kröller-Müller, Otterlo, Netherlands] it's like all white, with black lines, it's like a sculpture in the end. All the space is sculpture.

Jacopo Superkilen, your project in Copenhagen with BIG and SUPERFLEX, is a bit similar to that in a way, isn't it?

Martin Superkilen works like that but in the end the visual is always strong and important but in the end the social encounter is the point. Without people it wouldn't work. It gives at certain times a sense of foreignness. It tries to use the strategies of the English Garden in importing objects and things from other cultures, some other places, and creating this kind of global spaces that make you feel a little bit lost. But I don't it have the force that an English Landscape Garden would have had. I imagine that when the English would enter their garden two or three hundred years ago, the big beautiful gardens were really kind of "wow!". They were like when you go to see Star Wars. When you were a child and you watched Star Wars for the first time. "My goodness, what the fuck is that!". I don't think we managed to compete with that. I don't think the garden is a place for escapism anymore.

I think the social aspect are more relevant. I think we can use this vocabulary to create social encounters.

But it would be an interesting question, but I'm not interested in using this typology for escapism anymore. Now we can take a plane and go to Peru, and escape, really, you can take EasyJet and go to the Maldives or Africa, so you have

this kind of escapism with a real escape. It's possible now, it wasn't for a long time. And movies, and medias, we've rather too much escapism than too little. The chances to escape reality and to live in a parallel world have never been as big as they are today.

Jacopo You just said that you can use the vocabulary of the English Garden to make people encounter more. Can you tell me more about this?

Martin That's what we did in Superkilen. In the end the idea that you can use foreign objects, foreign plants, for example, so you can't use the common vocabulary because the people have this kind of sense of... What is interesting about parks, public parks, is the sense of freedom and of activities that you can do anywhere else in the city. You can be more naked in a park. You can be barbecuing in a park, you can do a lot of things that you cannot do in other places in the city. You cannot go to Via Garibaldi [?] and aa barbecue there, but you can do it in the parks.

In German the open spaces are called 'freiraum', 'free spaces'. They give you some sort of freedom to do certain things, for example lying on the ground. In the city the only place you can lie on the ground is the park. From the hyper-functional space of production, you go to these places that display a certain 'leisureness'. Actually, now that is changing now because people take their laptop, the iPhone with them, so also the park becomes a place of work, but still, it's a free place. And I think the elements of the park, because they transitionally became from being a place of escapism to a place of encounters... that is actually something that also happened a hundred and fifty years ago when the noble

gardens became people gardens, and that's because escapism was actually only possible for a few. The masses couldn't escape, couldn't go to the garden and feel that they're like Marie Antoinette that she plays being a farmer woman in the Petit Trianon, in Versailles. The escapism was a joy for the few. That changed but the gardens went from being a place for escapism for few to become people gardens, to become popular gardens.

In the industrialization one of the biggest problems was that the monotony of work wasn't good for war. The development of sports was because they wanted to have healthy men to fight against others and win, but factory workers were not fit for that. And the sports have become part of the culture of free spaces, and it is still today. So, these are the transitions. The beginning was the escapism, but then it developed from to become part of the functions of cities and societies. For example, for keeping your body healthy so you could go to war well. Today we do not anymore have to go to war but to optimize our bodies is very much part of our culture today, for whatever reason, to live longer, or to have better sex, I don't know. In the end is a functional part of the system. The garden is a part of the machine. Is not a part of escapism anymore. The opposite. It's a place society need to encounter, to do sports, to have accidental situations, to enjoy each other, to enjoy time and space. It's a social element.

...also books have a hard time in competing with media. Who have time to read novels? To read more than five or ten minutes in a normal day?

Jacopo So, novels and landscape gardens are linked.

Martin Absolutely. They are wonderful things but intensity with which they could influence the world is pretty much gone. They have a lot of in it that you would find now in other methods or in other elements.

Jacopo So, apart from escapism, you said that the vocabulary of the classic garden could be used for different aims.

Martin I've always been interested in extending the vocabulary. I've always thought that landscape architects are too tied to, let's say, the tree, the grass, the lake, the bench, and maybe a swing. And end of the story. I've always been interested to the question "is it possible to extend the vocabulary?". And "is it possible to leave behind the language of romanticism to create places?". That's what our work is been about. How to incorporate everyday culture things, how to incorporate ugliness, infrastructural aesthetics, machine aesthetics, asphalt, traffic signs, graphics. All these elements that are not meant to be part of the garden, but it's a big repertoire of elements and materials that can enrich and maybe fulfil much more the purpose of the park today because of its quality of an encounter place than actually that old romantic stuff that it was cool when it was about escapism but it's not anymore cool when it's about encounter. Because it's just fake and kitsch then. It doesn't work. It doesn't create escapism so it's just decoration. And that's what most of landscape architects do, they do decoration, they're florists. Bad florists actually. They do decoration and not in a very good way often. But if you want meaning or depth, I think to leave those to extend the repertoire, extend it from these few standard elements to more.

Jacopo Like in Superkilen.

Martin Yes exactly. Like the boxing ring. Elements that actually don't happen so much outside, or happen in other cultures outside. That is extending the repertoire for me. To extend possibilities for use also. You have to find things that are sensually attractive to people, and make them useful. To test if there are other things you can do outside that are not being done yet. I think there's a lot of things that are possible in that respect.

Jacopo I have a last question. Do you think that idea of freedom in the garden and in the public park is somehow linked with an idea of wilderness somehow?

Martin You have to differentiate. In cities places are also part of cultures. The idea of the wilderness is very rooted in the protestant Germanic world. They never became really Christians up here. They are wild. They worship trees from Christmas, they have eggs for Easter. They're very pagan, and all the pagan traditions are nature-driven. And the last outcome of romanticism is this idea that there is this beauty in the wild. But the point is that they also find Italy beautiful because it's wild. The reasons Germans go to Italy is not because it's so cultivated. They like it because it's so chaotic. They cannot believe that people can live like that. So wildly. So, there is an exotism. Also, because these societies are incredibly older for the wild. But I think it's a deeply rooted issue in the north. And it has to do with the culture. I'm not judging it; I'm just contextualizing it. I think that the aims and

the dreams and the ambitions of every culture are different, depending where they come from. And for Germans the landscape, the trees, they are embedded even in the language. And since the protestant world is economically dominant nowadays also the ideas of the protestant world get also in the south.

So, in the end, I don't think that the wilderness, a wild nature, has anything to do with freedom at all. I think that it's a total misunderstanding. This kind of wilderness in the end is a total ignorance. If you meet a bear, it will eat you. There's no encounter. I think freedom is a mental attitude, and for me a flood of asphalt is wild, in a certain context. It's much wilder than a wild plant.

Jacopo In Italian is a little different because there is a word "selvatico", that is generally opposed to "domestico" and not to "civile".

Martin Dichotomies became useless with media. We don't have these dichotomies anymore. We live in a kind of limbo between these worlds. We don't have the domestico anymore either. Little as we have the salvage anymore. The whole world in the end is also domesticated by pollution. There is not a single square kilometre in the world that is not influenced by what humans do. In that respect the whole world is a domus, 'domus gigante'. We could think how to design a world as a park rather than to get nature back, because nature is gone, and will be gone for a while, I think. We won that battle. So now we're in charge. But with charge comes responsibility. We have to handle good. God did that job beforehand but now is dead, so now we have to do that.

1.3. Opposizioni. Ragioni politiche, ecologiche, spaziali

Lo spazio aperto metropolitano come spazio di vita collettiva e aggregata eccedente è sotto attacco. La sua necessità, che emerge come abbiamo visto in modo chiaro da una (ri)lettura accurata del pensiero di Olmsted, è oggi messa in discussione da più fronti. Questa idea del paesaggio metropolitano come spazio di indeterminatezza, di libertà, spazio nel quale possono *trovare spazio* e *aver luogo* eventi e situazioni impreviste, inattese, nel quale si possono verificare incontri e conflitti non previsti, è vista da molti con sospetto. Le ragioni di questa crisi sono, mi pare, dovute all'intersezione di una serie di fattori indipendenti, alla convergenza di una serie di discorsi che pur provenendo da ambiti e background profondamente diversi si trovano a confluire simultaneamente sullo stesso luogo, appunto il paesaggio metropolitano. A beneficio dell'argomentazione che stiamo cercando di condurre ci prenderemo la libertà di classificare questo variegato insieme di discorsi in tre categorie, sulla base della natura principale delle ragioni che enunciano, individuando tre ordini di discorsi: a sfondo politico, a sfondo ecologico, a sfondo architettonico/urbanistico.

Ragioni politiche. La Broken Window Theory e i suoi corollari

Nel primo gruppo faremmo confluire tutte le istanze, così frequenti nella produzione discorsiva contemporanea sulla città, che si propongono di limitare la presenza di grandi spazi aperti indeterminati appellandosi a motivazioni relative all'ordine, al decoro, alla lotta al degrado degli spazi urbani. Questo tipo di attacchi non è specifico verso i paesaggi eccedenti, ma si esprime in modo diffuso in relazione a tutti gli aspetti della vita urbana. L'indeterminato, l'imprevisto, l'inatteso, fanno paura. Ed ecco che si dispiegano per

contenerli tutta una serie di strumenti e dispositivi che prendono a seconda dei casi il nome di 'rigenerazione urbana', 'riqualificazione', 'lotta al degrado urbano'... Le ragioni dell'intensificazione di questo tipo di pressioni sullo spazio pubblico urbano sono in parte da ricondurre all'emergere, negli anni '80 del Novecento, di alcune innovative teorie criminologiche che ipotizzano una relazione diretta tra la prevalenza di azioni criminali, e più in generale di 'comportamenti devianti', e le caratteristiche fisiche — ed estetiche! — dei paesaggi urbani. Le principali teorie in questo senso sono conosciute con i nomi di "Broken windows theory" e "Situational crime prevention theory". Entrambe queste teorie tentano di dare motivazioni di tipo geografico alla manifestazione di comportamenti 'antisociali' da parte dei cittadini, e si concentrano su alcune caratteristiche dell'ambiente fisico per spiegarne la maggiore o minore intensità. In un articolo intitolato *Conceptions of Space and Crime in the Punitive Neoliberal City*, uscito su "Antipode" nel 2006, Steve Herbert, geografo e Elizabeth Brown, criminologa, si propongono di dare conto dell'impatto di queste teorie sulla concezione dominante dello spazio urbano, in particolare in relazione al paesaggio. Secondo loro uno dei fondamenti condivisi da entrambe le teorie è una sorta di 'performatività linguistica' dei paesaggi capace di determinare o di scoraggiare comportamenti sconvenienti o proibiti:

The first key assumption is that landscapes emit messages. In both of these theories, landscapes are said to communicate signals of neighborhood vulnerability to the criminally minded. Indeed, this is the single most important assertion in each of these theories; without it, their respective causal chains fall apart.⁴⁶

⁴⁶ Herbert e Brown 2006, p. 758

Secondo Herbert e Brown, inoltre, entrambe le teorie condividono oltre ad una simile concezione causale, anche gli stessi output in termini di policy, scoraggiando azioni su ampia scala, economica o sociale, e indirizzando gli investimenti su dimensioni locali e di tipo 'architettonico' o propriamente 'paesaggistico'.

Each theory promises great benefit not through any large-scale scheme like income redistribution or shifts in political power, but through the more basic, and easily accomplished, tactics of landscape alteration.⁴⁷

Questa fiducia per certi versi sconsiderata nell'efficacia di azioni 'micro' e su scala locale rappresenta forse una delle principali ragioni del successo delle teorie, a discapito di numerosi studi che ne proverebbero l'infondatezza. La 'Broken Window Theory', in particolare, gode da almeno tre decenni di una posizione di quasi completa egemonia nel campo della criminologia urbana, ed è entrata a tutti gli effetti nel 'senso comune' con il quale viene pensata quotidianamente la città.⁴⁸ Un'altra delle ragioni della popolarità della teoria risiede, sempre secondo Herbert e Brown, «nella semplicità della logica che mette in campo». L'assunto logico su cui si basa la teoria è infatti di tipo associativo — più crimini producono più crimini — e la sua principale forza argomentativa risiede in una sorta di 'autoevidenza', basata a sua volta su un'idea 'semiotica del paesaggio':

Firstly, the authors assume that landscapes communicate. It is not so much the broken window itself that is important, but the symbolic message that it ostensibly communicates. Places speak.⁴⁹

⁴⁷ Herbert e Brown 2006, p. 758

⁴⁸ Cfr. Harcourt 2001

⁴⁹ Herbert e Brown 2006, p. 760

In un paper del 2010 intitolato *Ungoverned space: Global security and the geopolitics of broken windows* la geografa e sociologa statunitense Katharyne Mitchell conduce una relevantissima analisi sulle connessioni creatisi nel primo decennio del XXI secolo tra la 'Broken Window Theory' e i nuovi approcci alla governance su scala globale portati avanti dal governo USA, tra cui si annoverano le guerre in Iraq e Afghanistan. Secondo la ricostruzione di Mitchell la 'Broke Window Theory', che negli anni '90 servì come giustificazione teorica alla infaustamente celebre politica della 'Tolleranza Zero' di Rudolph Giuliani, venne successivamente adottata anche come paradigma concettuale di base dai teorici del nuovo ruolo di 'cane da guardia globale' degli USA, emerso durante l'amministrazione Bush Jr. Il parallelo tra New York e l'Iraq emerge ad esempio in modo esplicito in un testo riportato da Mitchell scritto da un teorico militare di nome Rober Gordon in un libro che porta il significativo sottotitolo *Applying the NYPD Crime Control Model to Restore Public Order in Iraq*.

Certain underlying conditions that contributed to disorder in New York are also extremely disruptive in Iraq. Both Iraq and New York lost control of public spaces.⁵⁰

Mitchell dimostra che entrambe le visioni, una che si esprime su scala iper-locale, l'altra su scala transnazionale, si basano su una concezione fortemente sospettosa verso il disordine e la 'mancanza di governo'.

Contemporary forms of global risk are now often conceptualized as resulting from the problems of non-governance or mis-governance—of state failure to survey, assess, and administer space effectively. In this perception weak, disorderly, and ungoverned space carries the potential to produce sites ripe for transnational terrorism, organized crime, tribal conflict, and drug trafficking, negative global activities which might conceivably

⁵⁰ Gordon 2006, p. 31, citato in Michtell 2010, p. 294

spill across borders and threaten heretofore secure sovereign domains. Hence it is no longer just the strong, aggressive and authoritarian states that provoke concern, but also their opposites: those which allow their territories to appear chaotic, cut off, ungoverned or ungovernable.

These new geopolitical concerns were spelled out in a 2008 paper circulated by the Council on Foreign Relations, which recently initiated a program on international institutions and global governance. The authors wrote: "For the first time in modern history, the main threats to world security emanate less from states with too much power (e.g., Nazi Germany) than from states with too little (e.g., Afghanistan). The goal of collective security has thus shifted from counter-balancing aggressive powers to assisting fragile and post-conflict countries in achieving effective sovereign statehood, including control over 'ungoverned spaces'".⁵¹

Questo paradigma emergente, per sua natura eminentemente *trans-scalare*, metterebbe in guardia in ogni circostanza verso qualsiasi tipo di *laissez-faire* e di tolleranza dell'imprevisto o dell'eccedente. In un delirio paranoico-ossessivo globale che è progressivamente filtrato dagli ambienti militari americani con un inquietante trickle-down concettuale fino a tutte le branche della scienza sociale, qualsiasi 'territorio' che permette comportamenti ed attività non programmate è visto come fonte letale di pericolo. Nonostante numerosi sforzi siano stati fatti per dimostrare che la 'Broken Window Theory' e le policy che da essa derivano, come ad esempio la 'Tolleranza Zero', siano non solo errate ma anche il larga misura controproducenti⁵², il paradigma epistemologico basato sul terrore degli spazi non controllati ha trasceso la sua originaria collocazione disciplinare criminologica e è diventato un assioma di base pressoché indiscutibile in molte delle discipline che si occupano dello studio, della progettazione, del governo dei territori metropolitani.

⁵¹ Mitchell 2010, p. 295

⁵² Cfr. Howell 2009

Non stupisce, a partire da queste premesse che una pressione sempre maggiore sia stata posta negli ultimi decenni sui paesaggi urbani 'eccedenti', specialmente nei contesti metropolitani più critici dal punto di vista sociale ed economico. Il corollario che deriva da una simile idea dello spazio urbano è che paesaggi urbani indeterminati, parzialmente 'incolti', privi di una specifica funzione, siano *di per sé* causa del proliferare di comportamenti criminali e 'antisociali'. A causa di questo tipo di approcci una inestimabile risorsa, gli spazi aperti come luogo di potenziale integrazione, incontro e creazione di legami — tutte attività che hanno con ogni probabilità l'effetto di ridurre il disagio sociale e i crimini che questo produce — viene paradossalmente ridotta, limitata, e osteggiata in misura tanto maggiore quanto maggiore è il tasso di 'problematicità' del contesto urbano di riferimento.

Ragioni ecologiche. Dicotomie e polarizzazioni

Una seconda classe di argomentazioni attraverso le quali lo 'spazio eccedente' dei paesaggi urbani indeterminati viene messo in discussione è individuabile in una serie di discorsi che hanno come sfondo comune motivazioni etico-ecologiche. La cifra principale di queste argomentazioni può essere sintetizzata in una tendenza ad applicare ai paesaggi urbani categorie e principi emersi e pensati per i paesaggi naturali selvaggi. Questo background, del quale possiamo rintracciare l'origine nella progressiva presa di coscienza da parte di molte discipline della necessità di salvaguardare l'ecosistema generale, tende a generare discorsi che sono per alcuni aspetti opposti a quelli illustrati nel paragrafo

precedente — laddove le motivazioni ‘politiche’ avversano il disordine, le motivazioni ecologiche sembrano in prima battuta promuoverlo — ma per altri inaspettatamente simili. Sia le motivazioni politiche che quelle ecologiche, infatti, assumono un’immagine della presenza umana nei contesti ‘aperti’ della città come qualcosa di potenzialmente pericoloso, sebbene con una differenza sostanziale: per le prime ad essere in pericolo è la società, mentre per le seconde è l’ambiente.

Il punto di partenza delle aggressioni di tipo ‘ecologico’ agli spazi aperti indeterminati è la messa in discussione della legittimità della stessa esistenza del giardino. È legittimo, ci si domanda, utilizzare una certa quantità di risorse per esigenze che non sono ‘primarie’, cioè che non rispondono a necessità vitali per la nostra esistenza? Questo genere di discorsi si appoggia frequentemente a assunti che, almeno in apparenza, sembrano molto sensati. Nel suo libro *Giardini globali* Marcello di Paola si interroga proprio sull’etica della creazione di giardini

Innegabilmente, infatti, alcuni giardini e alcune forme di giardinaggio possono essere non solo inutili ma anche parecchio perniciosi/e da un punto di vista ambientale. Per esempio, fertilizzare chimicamente e irrigare copiosamente i manti erbosi di un campo da golf nel deserto dell’Arizona potrebbe essere considerato una forma di giardinaggio, ma certo non è una pratica di *stewardship*. Bisogna allora fornire un modello di giardini e giardinaggio, uno standard cui si possa riferire la discussione che seguirà. Per delineare un quadro vivido, che sarà rifinito ulteriormente nel prosieguo del libro, è bene guardare a tipologie e approcci concreti già esistenti. In particolare la permacoltura sembra condividere gli obiettivi e i metodi che io immagino per la *stewardship* in giardino.⁵³

Ora, se da un lato la critica all’utilizzo di risorse e alla produzione di inquinanti per la creazione e la manutenzione di

⁵³ Di Paola 2012, p. 29

un campo da golf è del tutto condivisibile, le ragioni per le quali Di Paola porta avanti questa critica lo sono molto meno. Un campo da golf, infatti, non ha quasi niente di diverso da un parco pubblico urbano nella sua conformazione fisica. Un campo da golf è a tutti gli effetti un giardino, cioè uno spazio nel quale la natura — intesa come insieme delle forme viventi che popolano un determinato ambiente — viene controllata e conformata attraverso l'investimento e il dispendio di una certa quantità di risorse, e la produzione di una certa quantità di effetti collaterali. Un campo da golf è fatto di prati, vialetti, alberi, laghetti, esattamente come un parco. La differenza sta, a ben vedere, non nella forma fisica, ma nell'uso sociale. Il motivo per cui un campo da golf non è etico non è cioè da ricercare nelle qualità intrinseche del luogo, ma nelle regole che ne determinano l'accesso: esso è, per definizione, uno spazio estremamente *esclusivo*, nel senso letterale della parola. Il campo da golf, per le sue caratteristiche sociali, e non fisiche, esclude la stragrande maggioranza delle persone dall'accedervi, per consentire ai pochi che sono autorizzati un certo tipo di utilizzo appunto 'esclusivo'.

Il rischio che si corre perdendo di vista questa sostanziale differenza è di passare rapidamente a considerare «perniciosi dal punto di vista ambientale» anche i campi da calcio e da baseball, gli stadi, i laghetti artificiali dei parchi, e da lì estendere la critica a tutti i prati e quindi potenzialmente a tutti i parchi e grandi giardini pubblici. L'errore di fondo, mi pare, risiede proprio nel trascurare di considerare gli aspetti sociali del giardino nella valutazione dei suoi impatti ambientali ed ecologici, nel considerare cioè tali impatti in modo assoluto e non come un rapporto tra costi e benefici. La ridotta considerazione della funzione del giardino come spazio sociale di incontro e creazione di legami risulta evidente quando, qualche pagina più avanti, Marcello di Paola traccia

una lista sinottica di quelli che considera i «valori del giardino».

I giardini permettono/facilitano/stimolano/forniscono:

- 1) Produzione di cibo e materiali trasformabili
- 2) Contributi alla salute, fisica e psicologica
- 3) Conservazione della biodiversità
- 4) Educazione ambientale
- 5) Ritualizzazione di pratiche di stewardship
- 6) Opportunità di restituzione alla natura
- 7) Opportunità di espressione e coerente esemplificazione del proprio coinvolgimento in pratiche di stewardship
- 8) Acquisizione di voce politica su temi ambientali
- 9) Sviluppo ed esercizio di virtù ambientali
- 10) Comprensione di alcuni aspetti fondamentali dell'umana relazione con la natura
- 11) [per il giardiniere] Valore narrativo⁵⁴

Risulta immediatamente evidente, in questo elenco, l'accento principale posto sulle tematiche di tipo «ambientale», e sul rapporto con la «natura», un rapporto che è di scambio (punto 1 e 6), di tutela (punti 3 e 8), ma soprattutto di tipo educativo (punti 4, 5, 7, 9, 10). Quanto al punto 11, che sembra aprire scenari interessanti, è comunque riferito specificamente solo «al giardiniere» e viene comunque ricondotto nel complesso delle azioni finalizzate all'«educazione ambientale»:

Il valore narrativo, come vedremo, ha un importante potenziale motivazionale e sostiene nel tempo l'attiva partecipazione in pratiche di stewardship basate in giardino.⁵⁵

La necessità del giardino come luogo fondamentale per la vita collettiva degli uomini è presa in considerazione solamente nel punto 2, e comunque in modo vago e

⁵⁴ Di Paola 2012, p. 31

⁵⁵ Ibid.

attenuato dal termine «contributi». Leggendo bene la lista ci rendiamo conto che in questa visione il giardino è sostanzialmente assimilato alla campagna: esso non ha di fatto nessuna specificità urbana, e tantomeno metropolitana. Uno degli effetti di questo tipo di discorsi, che investono correntemente i paesaggi urbani in molte discipline, tra cui anche l'architettura del paesaggio, è il proliferare di visioni idealizzate e romantiche della 'natura selvaggia' come antidoto universale per le molteplici manifestazioni dell'attuale acutizzazione della crisi nella relazione tra gli *homo sapiens* e gli ecosistemi terrestri.

Proprio su questo dilagare, a tratti ossessivo, del culto della natura selvaggia come risposta ai problemi della città, si propone di fare il punto una recente pubblicazione curata da Annalisa Metta e Maria Livia Olivetti. Il libro, intitolato *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, si presenta come un'accurata e documentata disamina delle motivazioni legittime, da una parte, e delle esagerazioni nostalgiche, dall'altra, che è possibile rintracciare alla base dell'emergere di questa categoria. La lettura dei due saggi introduttivi curati dalle due curatrici ci mette immediatamente di fronte alla poliedricità delle visioni sul tema. Maria Livia Olivetti porta avanti, in un saggio intitolato *Il selvatico e la città*, una vera e propria apologia della 'ragione selvatica', salutando il presunto avvento di una «trasformazione culturale e metodologica», di un «cambio di percezione» che consisterebbe nel

considerare lo sviluppo naturale della vegetazione e le forme che questa assume nel suo essere incolta come matrici capaci di generare e strutturare di per sé stessi spazi

aperti pubblici, di cui gli abitanti possano fruire, svagandosi, quotidianamente, all'interno della città.⁵⁶

La natura, non più vista come fonte di ispirazione o riferimento per il progetto, vi si pone di fronte come alternativa.

A partire dagli anni 2000 si è fatta strada una sensibilità che attribuisce all'ordine e al determinismo della natura un'autorevolezza maggiore rispetto alla visione logica e consequenziale della pianificazione umana.⁵⁷

Il tipo di immagine che emerge da questo tipo di narrazioni è, mi pare, radicalmente dicotomica. Il saggio procede infatti illustrando una serie di opposizioni binarie: da una parte l'architettura del paesaggio, con il suo «portato salvifico»⁵⁸ e i suoi profeti — Clément, Desvigne, Corner, Latz, Chemetoff, Corajoud — dall'altra il Movimento Moderno, l'architettura, l'urbanistica, con le loro regole, le loro geometrie, i loro standard. Da una parte l'incolto, lo spontaneo, dall'altra il costruito, il regolare in una condizione di irriducibile «alterità»:

Il luogo è stato pensato come prossima giungla arborea, in dichiara *alterità* con la rigorosa costruzione geometrica lineare della vegetazione messa in atto nel resto del parco da Tschumi. [...] l'incolto è ciò che non essendo modificato dall'uomo, ribadisce e rivendica la sua *alterità* rispetto al costruito traendo il suo valore da una condizione di non ripetibilità.⁵⁹

Molto più cauto pare, almeno in prima battuta, il saggio di Annalisa Metta, che si riferisce al "selvatico" in quanto oggetto di una «malia», una «chimera», un «mostro», una

⁵⁶ Olivetti 2019, p. 55

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ivi, p. 61-62, corsivi miei.

«strana fantasticheria»,⁶⁰ riconosce per quella che è una «rassicurante dicotomia, a sua volta emanazione del radicato dualismo oppositivo tra cultura e natura».

Nel nostro tempo, alla costruzione di fondali memorabili per i rituali di ascesa sociale, all'evocazione di ambientazioni ruralizzanti, alle ossessioni igieniste 'contro il logorio della vita moderna', si affianca l'eccitazione diffusa per la natura spontanea. È come se la natura arcadica e pacificata, introdotta nella città Sette-Ottocentesca per rimediarne le disfunzioni, si mostri inadeguata di fronte ai ben più tonanti disastri del XXI secolo, in parte connessi con le emergenze climatiche. Da qui, l'affermarsi di una versione parossistica della *natura naturans*, oltre le formule di *hypernatura* che ancora alle soglie del terzo millennio parevano soddisfarci. In questa prospettiva, la 'Selvaticità Urbana' è una sorta di ultima frontiera, perché il selvatico rappresenta, oltre ogni ragionevole dubbio, la 'natura più naturale' e dunque l'antidoto più genuino ed efficace alla città e alle sue nevralgie.⁶¹

Benché più avanti sembri non resistere alla tentazione di proclamare l'avvento della Città Selvatica, Annalisa Metta ci ricorda che il selvatico «di per sé neppure esisterebbe», e che altro non è se non una nostra proiezione, una proiezione che ha in fondo a che fare molto più con la nostra auto-percezione di quanto non ne abbia con le piante, le giungle, la salvaguardia degli ecosistemi naturali, la tutela del pianeta. Franco Brevini, studioso di letteratura e alpinista, ha pubblicato nel 2013 un volume dal titolo eloquente *L'invenzione della natura selvaggia* nel quale ricostruisce minuziosamente la genealogia del concetto a partire dalla sua emersione in termini moderni nell'Inghilterra della prima rivoluzione industriale e la sua trasformazione fino ai giorni nostri.

Ogni costruzione sulla natura risulta dunque inseparabile dalla civiltà che l'ha pensata e di essa ci offre molte più informazioni di quanto possiamo a prima vista immaginare. [...] E così tra Medioevo e Rinascimento il reagente della natura selvaggia ci fa capire il

⁶⁰ Metta 2019, p. 25

⁶¹ Metta 2019, p. 19

carattere centripeto della città, assediata da un mondo esterno pochissimo abitato e sentito come minaccioso. Nel Settecento la natura diventa un antidoto ai mali della civiltà, al suo artificio, alla perdita di schiettezza e spontaneità. A cavallo tra Sette e Ottocento la wilderness viene contrapposta al mondo degradato della rivoluzione industriale e delle sue viziose Tebaidi. Nella seconda metà del XIX secolo diventa la meta di una fuga, sentita ormai come unica risposta alla degenerazione della società borghese. Infine nell'età contemporanea la natura libera è diventata un mito collettivo, in cui si materializzano le ansie e i sensi di colpa dell'uomo, che sta distruggendo il pianeta dove abita.⁶²

Le soluzioni più idonee per far sì che gli spazi aperti funzionino come compensatori ecosistemici degli squilibri prodotti da costruzioni e infrastrutture vanno talvolta di pari passo con la limitazione della presenza e dell'interferenza umana. Come nota ancora Metta «si può ricorrere al selvatico finanche per sottrarre deliberatamente all'uso alcune porzioni del territorio urbano»⁶³

Così come i discorsi di tipo politico illustrati nel paragrafo precedente, anche queste ragioni di ordine etico-ecologico corrono il rischio di avere nel mondo reale effetti completamente paradossali. Laddove infatti queste argomentazioni conducano verso una riduzione o una limitazione della quantità e della qualità degli spazi aperti metropolitani specificamente dedicati alle attività collettive umane — sia che questo avvenga attraverso la vera e propria 'protezione' delle aree, sia che avvenga mediante la progettazione di luoghi in cui la presenza umana è scarsamente considerata — gli effetti saranno inevitabilmente controproducenti rispetto agli obiettivi di partenza, e potenzialmente catastrofici rispetto all'impatto ecologico generale, se considerato ad una scala più ampia. La carenza di spazi aperti di qualità infatti produce inevitabilmente due

⁶² Brevini 2013 p. 21-22

⁶³ Metta 2019, p. 36

effetti, entrambi deteriori: da una parte l'aumento della frequentazione di spazi chiusi, costruiti, aumentando il carico negativo sia nel breve periodo — aumento dei tempi di permanenza significa maggior bisogno di climatizzazione e quindi consumo di risorse e inquinamento — che nel lungo periodo, provocando un'aumento del fabbisogno di spazio costruito — maggior consumo di suolo, aumento della produzione edile e del relativo rovinoso impatto ambientale. Dall'altra provocherà un costante movimento degli abitanti verso spazi aperti al di fuori della città, con i relativi costi a carico dell'ambiente naturale: impatti sugli ecosistemi, produzione di strade, vie di comunicazione e infrastrutture ricettive, cementificazione di ambienti limitrofi, costruzione di seconde case, inquinamento, consumo di combustibili, e così via.

La presenza umana è, in qualche modo irriducibile, in contrasto con quella degli ambienti selvatici. La città ha un impatto negativo sugli ecosistemi. Bisogna stare in guardia però, se si vuole tenere ben presente l'obiettivo generale della salvaguardia dell'ambiente terrestre, contro soluzioni semplicistiche e controproducenti. Il contributo principale, insostituibile e cruciale che gli spazi aperti urbani possono fornire alla causa della salvaguardia della natura è quello di permettere agli esemplari di *homo sapiens* di stare all'aperto — fuori da casa, fuori dai centri commerciali, fuori dalle palestre, fuori dalle auto — e di farlo vicino a casa, senza la necessità di andare ad impattare su ecosistemi distanti e ben più fragili.

Ragioni spaziali. Specializzazioni e funzionalismi.

La terza classe di opposizioni all'esistenza di luoghi aperti, indeterminati, 'liberi', nei quali possano aver luogo pratiche

significanti tese alla costruzione di incontri e relazioni 'eccedenti' viene invece direttamente dall'interno delle 'discipline del progetto', dal campo esteso della progettazione degli spazi urbani. Questo tipo di opposizione è legata al noto tema della iper-specializzazione degli spazi, della zonizzazione, dell'approccio ossessivamente funzionalista che consiste nel voler creare corrispondenze il più possibile esatte tra una 'funzione', cioè una classe di attività umane, e uno spazio o una classe di spazi. È opinione diffusa che questo tipo di approccio derivi da alcune caratteristiche dell'urbanistica novecentesca, dal 'Movimento Moderno', alla Carta di Atene, direttamente dalla personalità di Le Corbusier, e simili. Purtroppo questa visione è estremamente semplicistica — il problema ha un'origine ben più antica e complessa — e forse per questo le soluzioni che ne derivano sono quasi sempre gravemente inefficaci nel raggiungere gli obiettivi che si pongono. La *mixité*, dopotutto, non nega affatto la specializzazione, ma si limita a moderarne l'applicazione. L'idea che gli spazi siano legati ad una specifica attività è, in realtà, connaturato nella natura stessa della città moderna occidentale, e nasce ben prima del novecento, contestualmente all'emergere dell'architettura e dell'urbanistica moderna. Come nota Bernardo Secchi:

nella città moderna le principali attrezzature urbane sempre più divengono luoghi specialistici e esclusivi. L'ospedale è un luogo d'alta specializzazione, una «macchina per guarire». Il suo accesso è riservato agli addetti ai lavori e ai pazienti, le visite dei parenti sono sottoposte a rigidi orari e controlli. Lo stesso avviene, in misura differente, per altre attrezzature, le scuole di ogni genere e grado, i teatri, le palestre, gli stadi, le chiese.⁶⁴

La specializzazione degli spazi nella storia della città occidentale procede di pari passo a tutte le scale: territoriale,

⁶⁴ Secchi 2003, p. 89

urbana, architettonica. Mentre lo spazio urbano si differenzia in tante 'macchine' ognuna dedicata ad una specifica 'funzione', anche all'interno degli edifici accade la stessa cosa. Il principio di classificazione e diversificazione che organizza lo spazio della casa moderna verso l'esterno, operando come dispositivo di selezione e filtro, si riflette anche all'interno. Lo spazio della casa è completamente investito da questa mania separatrice. Non è sempre stato così, non è dovunque così. Non solo le descrizioni di viaggiatori e antropologi ci riferiscono storie di costruzioni unitarie, che accolgono l'intera esistenza di una comunità, ma anche in Europa la casa era fino a poco tempo fa molto meno differenziata. Maurizio Corrado nel redigere la voce 'casa' dell'*Atlante delle Nature Urbane* che ha curato insieme ad Anna Lambertini nota che in passato anche da noi la casa era costituita da un unico ambiente, nel quale trovavano spazio tutte le attività, anche quelle produttive.

La casa è sempre servita anche come strumento di lavoro. Prima dell'industrializzazione attività artigianali, commerci, scambi sono esercitati per la maggior parte in una zona della casa. Questa viene descritta come una "sala", che di giorno è bottega, o laboratorio e la notte può diventare una camera comune dove dormire. [...] La disposizione delle nostre case, che siamo abituati a considerare ovvia e naturale, è un fatto relativamente recente. Fino al XVII secolo, le stanze delle abitazioni europee non avevano funzioni fisse, i membri della famiglia non godevano di una privacy come la conosciamo oggi, non c'erano spazi dedicati o consacrati a una speciale attività, tavoli e letti venivano presi e spostati secondo il bisogno e l'umore degli occupanti. È nel seicento che l'abitazione si trasforma, le stanze si sistemano intorno al corridoio o all'atrio, come case ai lati di una strada o di una piazza, in modo che non si possa più passare direttamente da una camera all'altra; il nucleo familiare, più protetto, comincia a stabilizzarsi ed esprimersi maggiormente in forma domestica.⁶⁵

⁶⁵ Corrado e Lambertini 2011, p. 59-60

Queste parole ce ne richiamano immediatamente alla mente altre, quelle della descrizione di Walter Benjamin dell'appartamento ottocentesco

Il XIX secolo è stato come nessun altro morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori.⁶⁶

Così come la casa, anche la città è stata pensata a partire dal XIX secolo spesso come un «astuccio per compassi», in cui per ogni attività c'è uno spazio dedicato della forma e della dimensione corretta. In quest'ottica non c'è posto per i paesaggi dell'eccedenza. Per i giardini pubblici si, magari organizzati con rigide e minuziose separazioni e classificazioni legate a 'funzioni' della vita umana: un rettangolo per giocare, un rettangolo per contemplare, un rettangolo per osservare le papere, e così via. Ma non certo per paesaggi indeterminati e nei quali si possano esprimere liberamente pratiche di relazione 'eccedenti'.

⁶⁶ Benjamin 2002, p. 234-235

1.4. Divagazioni. L'homo urbanus e il suo habitat

Homo Urbanus

Ila Bêka and Louise Lemoine sono due architetti francesi che da circa quindici anni utilizzano il cinema come strumento di ricerca per interrogare i campi dell'architettura, del design, dell'architettura del paesaggio. Negli ultimi anni hanno portato avanti un progetto dal titolo *Homo Urbanus* nel quale hanno raccolto e montato varie ore di girato catturando momenti di vita negli pubblici di dieci città 'emblematiche' sparse nel pianeta. Da Bogotà a Rabat, da Seoul a Napoli, da Doha a Venezia, le scene di vita quotidiana ordinaria che ci propongono compongono nel loro complesso un affresco di cosa sia la vita reale degli abitanti delle città del XXI secolo. Il progetto è stato presentato nella sua interezza per la prima volta in un'esposizione del Arc en Rêve Centre d'Architecture di Bordeaux nel luglio del 2020, nel mezzo della pausa estiva concessa dal dilagare della pandemia di COVID-19 che, tra le altre cose, ha portato sulle prime pagine la vulnerabilità degli habitat umani alla catastrofe ambientale in corso. Tra gli effetti delle misure rese necessarie dalla pandemia globale c'è stata, in quasi tutti gli stati del pianeta, la limitazione dell'accesso agli spazi aperti urbani, visti come possibile luogo di contagio e di diffusione del virus. Gli artisti presentano la serie di documentari con queste parole:

After the trying constraints of lockdown and social distancing that brutally reduced urban space to its strict minimum, making it into a place where isolated individuals merely cohabit, *Homo Urbanus* is a cinematic odyssey offering a vibrant tribute to what we have been most cruelly deprived of: namely, public space.⁶⁷

⁶⁷ http://www.bekalemoine.com/homo_urbanus.php

L'aspetto davvero interessante dell'opera, che si articola in dieci film girati in dieci città, per un totale di quasi dieci ore di video, è la riflessione radicale sulla condizione umana nell'epoca della definitiva urbanizzazione globale. Come vivono gli *homo sapiens* del XXI secolo? In che modo si relazionano con i loro habitat? In che modo i loro habitat strutturano le loro relazioni?

These films explore our condition as a human animal and the way in which the city—this artificial environment that we build around us every day like an extension of our contemporary bodies—shapes and conditions us.⁶⁸

Homo urbanus si configura come una pungente critica delle ricerche, pur seducenti, della 'vera natura urbana' nelle oscurità della storia e della preistoria, ricerche che conducono spesso verso la produzione di immaginari nostalgici — e in larga parte completamente inventati — relativi a stili vita in completa comunione con l'ambiente e con un'idea del tutto idealizzata della natura.

Homo Urbanus...but who are we in reality? What are we made of? What do we think about? How do we live? What kind of relationship to space have we developed? Space for one and space for all...but where is the frontier? What do we share? How do we relate to our peers? What forms does this take, where, and how? In the street, what do we allow others to see about ourselves and what do we seek to conceal? What is our relationship to time in a city? And how does that define us? What is our relationship not only with history and collective memory, but also with what is new? What meaning do we give to order, rules and standards? How is individual freedom constructed within them? What relationship do we develop with work, effort, fatigue, and the body? What place does money occupy in our lives? What about pleasure? Love? Spirituality? What about happiness? Can we talk about happiness?⁶⁹

Viste attraverso lo sguardo di Beka e Lemoine le città del mondo, con le loro contraddizioni, le loro asperità, le loro

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

bellezze e le loro tristezze ci appaiono come qualcosa in più di ciò che siamo abituati a considerarle. I film, realizzati unicamente attraverso la presentazione muta⁷⁰ di momenti e condizioni del tutto specifiche, riescono minuto dopo minuto a tracciare le prospettive di una condizione globale. Dalla giustapposizione di una molteplicità di casi particolari emergono i tratti di un'immagine generale. Gestì, sguardi, movimenti, si ritrovano inaspettatamente e casualmente in luoghi lontani e sconnessi. Assumendo uno sguardo che è esattamente ed espressamente quello del documentario sulla natura, e in particolare quello del documentario sugli animali, Beka e Lemoine sembrano suggerire, senza mai dirlo, che un nuovo tipo di animale si è diffuso sulla faccia del pianeta, un animale i cui comportamenti e funzionamenti sono in gran parte ancora da documentare e da studiare. La metropoli, nella sua unicità e nella sua diversità, ci appare nel lavoro dei due filmmaker come un manufatto di cui non sappiamo (ancora) quasi niente. Un luogo, un ecosistema, un mondo, che si è appena affacciato nella storia e che ha ancora da dispiegare la maggior parte del suo potenziale. Infine, non un problema ma una soluzione, la soluzione alla vita di dieci miliardi di esseri umani.

By assembling these different films, this installation looks at cities as unique responses to the global challenge of living together.

⁷⁰ Le immagini sono accompagnate dall'audio registrato in diretta, ma le conversazioni sono rare e nessuna spiegazione è sovrainposta alla narrazione audiovisiva, né in forma di testo, né in forma di voce fuoricampo.

Architetture dell'intorno

Nella prima parte del suo saggio *Walkscapes* Francesco Careri tenta la ricostruzione di una sorta di piccola storia del camminare preistorico, e abbozza in via ipotetica un breve trattato di architettura paleolitica, mettendo in connessione l'emergere di quelli che ritiene i primi esempi di architettura umana — i menhir — con la realizzazione di quelli che potremmo definire una sorta di proto-eventi preistorici legati alla festa e all'incontro. L'erezione di queste proto-architetture è, per Careri, in primo luogo un'azione paesaggistica. Insieme all'atto stesso del camminare, che *crea il paesaggio*, la 'costruzione', cioè il posizionamento in assetto verticale in luoghi specifici e significanti, di queste architetture-sculture è un atto che interviene contemporaneamente sulle dimensioni fisica, estetica, simbolica e spaziale dei paesaggi preistorici.

I menhir appaiono per la prima volta in età neolitica e costituiscono gli oggetti più semplici e più densi di significati di tutta l'età della pietra. Il loro innalzamento rappresenta la prima azione umana di trasformazione fisica del paesaggio⁷¹ [...].

Il modo in cui questa azione concreta modifica il paesaggio mediante la collocazione deliberata di manufatti ineluttabilmente umani è direttamente connesso con la capacità di questi oggetti di creare e ri-creare relazioni e connessioni tra oggetti naturali e oggetti sociali. La dimensione paesaggistica è immediatamente evidente non appena si allarga lo sguardo dal singolo oggetto — la sua forma, la sua 'funzione', la sua dimensione — e si sposta l'attenzione su un sistema di relazioni più ampio. «Quello che a noi interessa del megalitismo», scrive Careri, «non è tanto lo studio dei culti a cui potevano essere associate le pietre, quanto la relazione che queste pietre instauravano con il

⁷¹ Careri 2002, p. 29

territorio: dove venivano infisse».⁷² Le dimensioni, o i piani, sulle quali questo processo generativo di relazioni ha luogo sono per Careri riassumibili in tre aspetti: linguistico, geometrico e geografico.

La prima interpretazione [...] si può riferire al fatto che sulla facciata principale di alcune pietre sono disegnati diversi simboli come negli obelischi egiziani. La seconda indica che queste pietre erano impiegate per costruire architettonicamente il paesaggio come una sorta di geometria, con cui disegnare figure astratte da contrapporre al caos naturale: il punto (il menhir isolato), la linea (l'allineamento ritmico di più menhir), la superficie (il cromlech, ossia la porzione di spazio recintata da menhir posti in circolo). La terza interpretazione è che queste, oltre a una geometria, rivelassero la geografia del luogo, ossia che servissero per descriverne sia la struttura fisica che il suo utilizzo produttivo e mistico-religioso, che erano cioè dei segnali posti lungo le grandi vie di attraversamento.⁷³

Quello che emerge da queste riflessioni è un quadro nel quale le relazioni che vengono strutturate su scala paesaggistica da queste proto-azioni assumono immediatamente e ineluttabilmente una dimensione collettiva. L'analisi delle disposizioni spaziali, ipotizza Careri, rendono evidente che la collocazione di questi manufatti non avvenisse all'interno di aree di pertinenza di un gruppo o di una 'tribù', ma che al contrario trovasse la sua ragione proprio nell'identificazione di scenari 'neutri' destinati a rituali dell'incontro-scontro tra gruppi differenti. I menhir, infatti, ancora oggi «si trovano lungo i confini che separano diversi territori, luoghi che probabilmente erano stati nell'antichità teatri di scontro o di incontro tra villaggi differenti».⁷⁴ La realizzazione di menhir, e soprattutto di quelli che vengono definiti 'campi di menhir', cioè organizzazioni spaziali complesse che comportano la presenza di un certo numero di

⁷² Careri 2002, p. 29

⁷³ Careri 2002, p. 29

⁷⁴ Careri 2002, p. ?

architetture-sculture megalitiche ordinate secondo un preciso schema concettuale e geometrico, non solo presuppone un certo grado di organizzazione collettiva, ma è anche indirizzata alla costruzione di relazioni tra gli abitanti del paesaggio paleolitico, tra diversi gruppi o popolazioni, tra questi e il paesaggio stesso. Gli studi archeologici dimostrano che la realizzazione di articolazioni megalitiche complesse deve per forza aver resa necessaria la partecipazione di molte centinaia di uomini, in alcuni casi migliaia.

L'impossibilità di tribù così numerose porta ad ipotizzare che la localizzazione dei menhir avveniva in territori non appartenenti a un villaggio particolare, bensì in territori «neutri», in cui più popolazioni si potessero riconoscere, fatto che potrebbe spiegare anche l'uso, in uno stesso sito, di pietre provenienti da regioni a volte distanti centinaia di chilometri. [...] Le zone su cui si costruivano le opere megalitiche erano dunque una sorta di santuari in cui le popolazioni dei dintorni si spostavano in occasione delle festività, ma anche luoghi di sosta lungo le grandi vie di transito, luoghi che avevano la funzione delle moderne stazioni di servizio delle autostrade, in cui transitava durante tutto l'anno — e in particolare durante il periodo delle transumanze — una grande moltitudine di genti diverse.⁷⁵

A questo punto Careri si discosta dal tracciato dell'evidenza archeologica e tenta un'ipotesi che trovo estremamente affascinante: ipotizza cioè che questi luoghi, che giungono a noi come traccia misteriosa e in larga parte incomprensibile, avessero la 'funzione' di rendere possibili *encounters* paleolitici di vaste dimensioni. Così come le 'stazioni di servizio', punti di sosta lungo percorsi che rendono improvvisamente possibile l'incontro casuale e arbitrario con persone con le quali non abbiamo altro da spartire al di là di questa imprevedibile contingenza, anche questi 'luoghi neutri' del paesaggio paleolitico rendevano forse possibili incontri tra persone appartenenti a mondi lontani e generalmente separati geograficamente e culturalmente. I menhir

⁷⁵ Careri 2002, p. ?

«indicavano anche luoghi dove si svolgevano celebrazioni rituali legate all'erranza: percorsi sacri, iniziazioni, processioni, giochi, gare, danze, rappresentazioni teatrali e musicali».⁷⁶ Sebbene qui Careri stia azzardando una ricostruzione con tinte leggermente romantiche e forse non del tutto documentata, è difficile non essere affascinati da questa descrizione di una sorta di festival musicale e teatrale preistorico che si svolge *intorno* alle costruzioni megalitiche. Da questo presupposto Careri prende lo spunto per abbozzare un'ipotesi relativa alla nascita dell'architettura a partire dall'atto del camminare, ma non lo seguiremo in questa riflessione, che ci porta lontano dalla dimensione espressamente paesaggistica delle nostre riflessioni. Ci sembra più utile soffermarsi e indugiare su questo stato di indistinguibilità di paesaggio, architettura e città che è rappresentato compiutamente dalle grandi composizioni megalitiche che è ancora possibile visitare nell'Europa settentrionale, e immaginare questi luoghi come luoghi di incontro e contaminazione sociale e culturale fin da tempi remoti. Non ci sembra inutile a questo proposito riportare un passo proveniente da *Le città nella storia* di Lewis Mumford, in cui il grande urbanista e sociologo descrive una situazione per certi versi simile, riferita ad un'ipotetico stadio di sviluppo primordiale delle città europee, uno stadio in cui prima ancora che essere un luogo di residenza, e quindi in qualche modo un luogo dominato dall'architettura e dalle sue logiche, la città di esistesse in una dimensione sociale, culturale, paesaggistica.

Così, ancor prima di diventare un centro di residenza permanente, la città incomincia a esistere come luogo di riunione dove gli uomini confluiscono periodicamente: il magnete vien prima dell'involucro, e la sua capacità di attrarre a sé i non residenti per rapporti reciproci e per stimoli spirituali, oltre che per commerciare, resta una delle

⁷⁶ Careri 2002, p. ?

caratteristiche essenziali della città, una testimonianza del suo innato dinamismo in opposizione alla forma più rigida e più chiusa in se stessa del villaggio, eminentemente ostile ai forestieri.⁷⁷

Secondo questi punti di vista, dunque, è in una dimensione temporanea e dinamica che sarebbe da ricercare la 'vera natura' della città come luogo di contatto, incontro, creazione di legami al di là del proprio ristretto gruppo sociale e culturale. Questi spunti paiono particolarmente utili oggi, come strumenti per superare le correnti idealizzazioni di sapore nostalgico dell'*homo sapiens* come 'animale selvatico' appartenente al bosco più che alla città. Forse l'*homo urbanus* è più antico di quanto comemente siamo abituati a pensare, e l'idea di una vita isolata in piccole comunità pacifiche e pacificate ha molto più a che fare con le nostre modernissime proiezioni che con la realtà della vita preistorica.

⁷⁷ Mumford 1997, p. 20

1.5. Collisioni. Exyzt, l'abitare come performance.

L'architecture du Rab

Il collettivo francese Exyzt viene fondato a Parigi nella primavera del 2002 da cinque studenti di architettura: Nicolas Henninger, François Wunschel, Philippe Rizzotti, Pier Schneider e Gilles Burban. L'occasione del primo lavoro del gruppo è la realizzazione di un'opera piuttosto anomala che rappresenta in un certo senso l'elaborato finale della tesi di laurea dei componenti del gruppo. Il progetto è intitolato '*L'architecture du rab*' e consiste in una struttura temporanea realizzata a partire da una struttura di ponteggi in alluminio di tipo 'lahyer', eretta in un lotto urbano in stato di abbandono nel quartiere della Villette, a Parigi. Le intenzioni del gruppo sono di dimostrare la possibilità di intervenire direttamente nello spazio pubblico di una grande metropoli occidentale con modalità dirette e immediate — nel duplice senso di istantaneo e di non-mediato da terzi. L'opera si configura come una critica alla pianificazione urbana contemporanea e alle vigenti pratiche di produzione dei paesaggi aperti urbani. Nel testo che accompagna la comunicazione del progetto si legge:

Going against all ideas of designed and controlled public space, the newly-born collective wanted to prove that everybody can bring informal urban spaces back into the city. These spaces, forgotten by urban planning, are the base of a democracy, that allows freedom of expression and exchange.⁷⁸

Un RAB è, secondo la definizione che ne danno gli artisti/architetti, "a leftover space [...] which is unusable for real

⁷⁸ Fonte: <https://web.archive.org/web/20070731004746/http://www.exyzt.net/>

estate transaction”⁷⁹. Il termine viene dall’abbreviazione del termine francese ‘rabiote’, che indica qualcosa che eccede e che si potrebbe forse rendere con l’italiano ‘giunta’: il rab è un rimasuglio di qualcosa, ma anche un supplemento.

L’azione ha una forte componente performativa. Il primo ‘atto’ è l’espressa violazione delle strutture di recinzione che separano l’area dalla rete dello spazio pubblico urbano. Segue la costruzione di una struttura composta da ponteggi, tessuti, assi di legno da cantiere, e luci. Il ‘RAB’ diviene un’abitazione temporanea per gli artisti, che vi risiedono per alcuni giorni svolgendo tutte le loro attività quotidiane in questa condizione completamente anomala in bilico tra pubblico e privato. Lo spazio viene infatti aperto a visitatori, invitati e non, e si configura al tempo stesso come una casa e una piazza/giardino, giocando sul paradosso, intrinseco nella cultura *squat*, per il quale l’appropriazione da parte di un gruppo di singoli rende lo spazio disponibile per tutti.

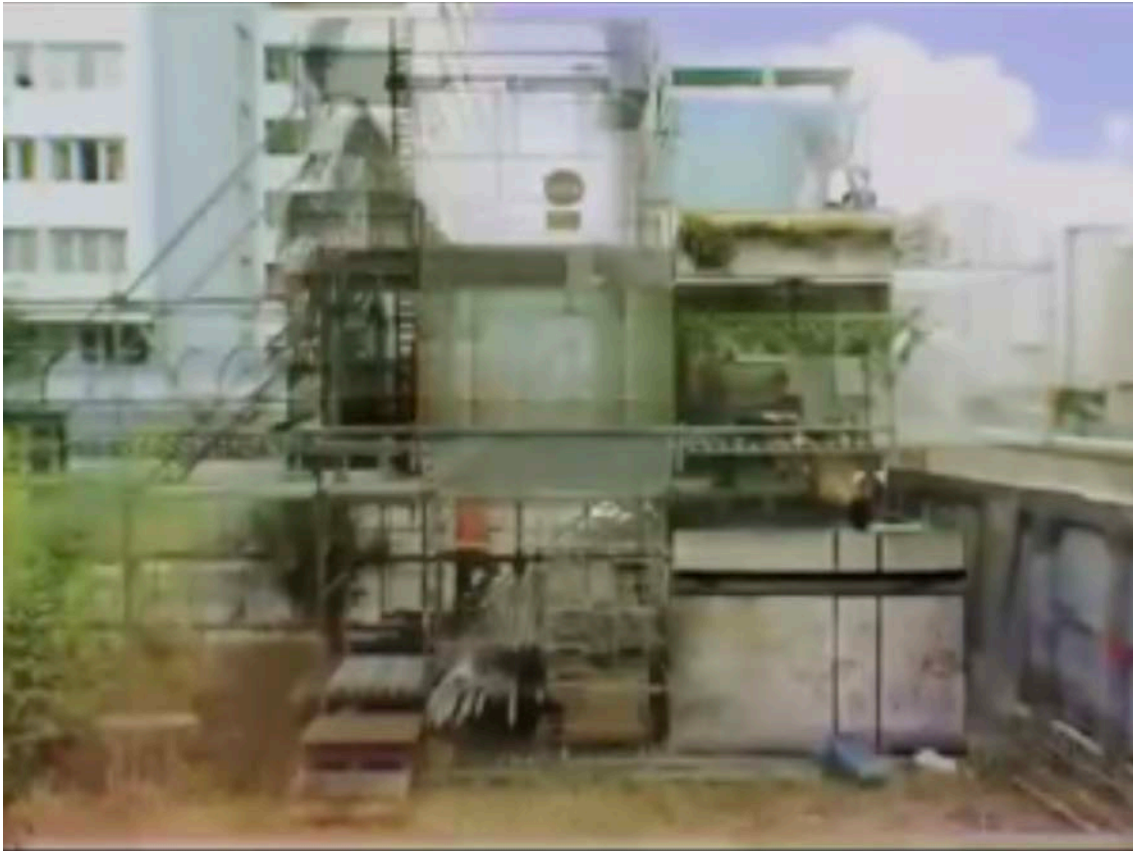


⁷⁹ Ibid.





Exyzt. L'architecture du rab. Fonte <https://www.flickr.com/photos/exyzt/albums/72157619042999148>



Exyzt. LE RAB : Façadisme. Fotogramma del film. Fonte: https://youtu.be/_KucU4H-6U0

Il sito, di circa 330mq di estensione, è adiacente al parco della Villette, ed è di proprietà del EPPGHV (Etablissement Public du Parc de la Grande Halle de la Villette), che autorizza l'azione. In uno degli elaborati di concorso del progetto originale del progetto del parco della Villette, Bernard Tschumi presenta una vista a volo di uccello di Parigi, nella quale una sequenza ritmata di cubi rossi — la matrice originale delle celebri *folie* — evadono dal parco per diffondersi nello spazio urbano. L'immagine è collegata ai precedenti lavori teorici-speculativi di Tschumi, in particolare a 'Joyce's Garden', un lavoro teorico-pratico del 1976 che può essere per molti versi riconosciuto come l'origine dell'idea delle *folie* presentate al concorso del parco parigino sei anni dopo. Per quanto Exyzt eviti l'operazione didascalica di inserire il colore rosso, il dialogo con le *folie* è evidente. L'opera si pone sia

come critica che come estensione del progetto di Tschumi. Se da una parte sembra contestarne le eccessive formalità e staticità, dall'altra sembra appropriarsi di un aspetto cruciale, rappresentato dall'idea che la presenza di un'architettura in un paesaggio urbano possa funzionare come catalizzatore di incontri e della creazione di legami.

L'intenzione del gruppo, nell'affrontare questa residenza artistica improvvisata e autogestita, è esattamente di stringere rapporti e legami con gli abitanti e i frequentatori della zona. Operando un *deournement* del medium architettonico Exyzt inizia già da alcuni mesi prima dell'occupazione a creare il grado di 'disturbo' sufficiente perché si interrompano le routine e le deviazioni indotte nei ripetitivi percorsi individuali producano collisioni inattese.⁸⁰ Al piano terra viene allestita una cucina piuttosto capiente e una volta alla settimana, per le cinque settimane della 'residenza' viene organizzato un pranzo collettivo e aperto. Lisbet Harboe, che ha intervistato alcuni membri del collettivo nel 2010 durante una ricerca sul ruolo delle motivazioni sociali nell'architettura contemporanea, nota che «I cinque studenti erano interessati a scoprire, durante la residenza, chi si sarebbe fatto vivo, che impatto questi incontri avrebbero avuto sul progetto, e a quali usi e scopi la struttura e lo spazio stesso si sarebbero potuti adattare».⁸¹

Le RAB è pensato come un prototipo. Nel sito web del gruppo viene pubblicato, contestualmente alla documentazione del progetto, che include un testo, foto e video, anche un breve 'manuale' per la replicazione dell'esperienza. Mi sembra utile riportarlo integralmente:

⁸⁰ Cfr. Harboe 2012, p. 137

⁸¹ Harboe 2012, 139

1. Choose a RAB

Exyzt temporarily occupied a RAB forgotten by the construction of the Parc de la Villette. Situated on the verge of a modest neighborhood, it was, though its poor state, well situated. The criterias of selection included good sun exposure and visibility. Optionally, you can include the presence of a ad structure, vegetation and water.

2. Occupy the RAB

Occupying induces opening the enclosure, as to reintroduce the RAB in the public space, cleaning up, and reintroduce it to an human occupation. Such a physical occupation done, human contact with the autochtons should be established as to make the neighborhood familiar with the RAB.

3. Play games

The five to be architects settled in the site with a Mecanoo like kit, contening a certain amount of scaffolding, textiles and lights. Thus equiped, they constructed a structure that could unfold, extend, and generally suffer changes as to answer to either planned or spontaneous events.

4. Public aknowledgement

Such an adventure should ask for an official recognition, as to establish the RAB as part of urban activities. In this case, Exyzt presented their experimentation as their final school project in front of all of those who took part of this adventure.

5. Transmission of the RAB

We hope our experience will make people want to occupy their own RAB. We left ours, but transmitted it to the Parenthèse association, created for the occasion by people of the neighborhood. Keep it an informal. Keep it joyful.⁸²

L'architecture du RAB è un esperimento nel progettare l'eccedente. Attraverso il recupero di uno spazio eccedente si provoca consapevolmente e metodicamente l'emergere di un surplus di potenziale relazionale sotteso alla vita quotidiana metropolitana, che in condizioni normali non ha trova l'opportunità di esprimersi.

⁸² Fonte: <https://web.archive.org/web/20070731004746/http://www.exyzt.net>

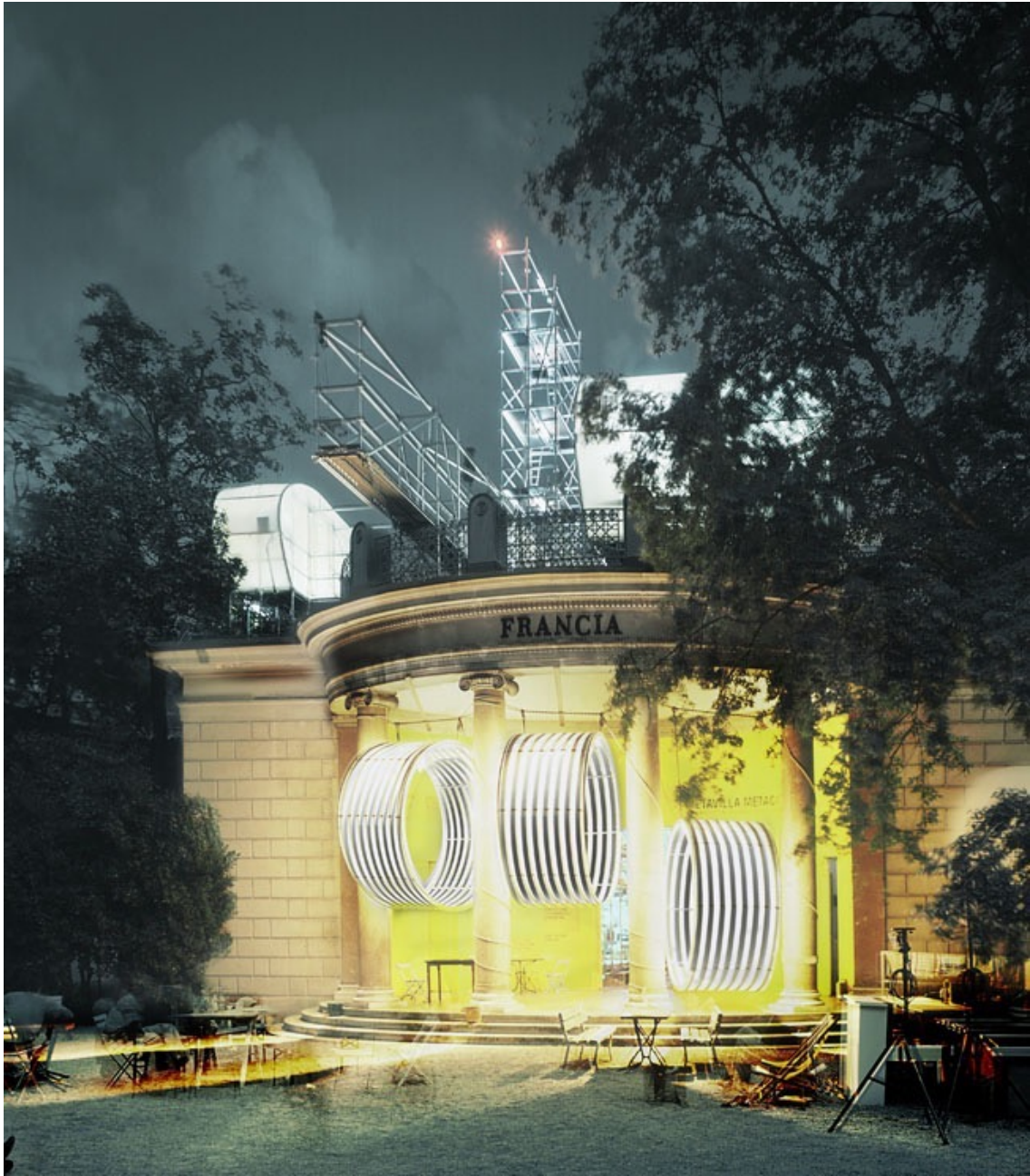
Metavilla

Un paio di anni più tardi rispetto alla realizzazione dell'esperimento parigino il collettivo Exyzt, che nel frattempo si è allargato fino a includere una ventina di membri, viene invitato da Patrick Bouchain a far parte di un ampio gruppo interdisciplinare che si occuperà di rappresentare la Francia alla Biennale di Architettura del 2006. L'idea che emerge da questa collaborazione è del tutto nuova, e finora per certi versi insuperata. Exyzt adotta verso il padiglione francese nei Giardini dell'arsenale, un edificio neopalladiano costituito da un grosso cubo preceduto da un portico semicircolare, lo stesso approccio che aveva tenuto verso il piccolo lotto abbandonato di fronte alla Villette. Lo scarto concettuale chiave è considerare il padiglione come un'architettura in dismissione, e sfruttare il fatto di essere un grande contenitore vuoto per riempirlo con strutture analoghe a quelle già sperimentate in precedenza. Il sottotitolo dell'installazione è "Reconversion of the french pavillon into an inhabited villa"⁸³. L'uso del termine 'reconversion' esplicita un riferimento — in parte ludico, in parte critico — ai discorsi vigenti in merito alla 'riqualificazione' e alla 'rivitalizzazione' degli spazi urbani e delle architetture ex industriali. Il titolo dell'opera, "Metavilla", è a sua volta un gioco di parole tra questo essere una 'Villa oltre' e il significato di un'espressione francese omofona "Met ta vie là" (mettici la tua vita), che sembra un invito a mettersi in gioco, a non restare passivamente a guardare. Un invito rivolto forse più ai progettisti che ai visitatori.

L'anomala 'riconversione' è composta da una molteplicità di installazioni interne ed esterne. I ponteggi 'layher' restano la base strutturale a partire dalla quale costruire gli elementi

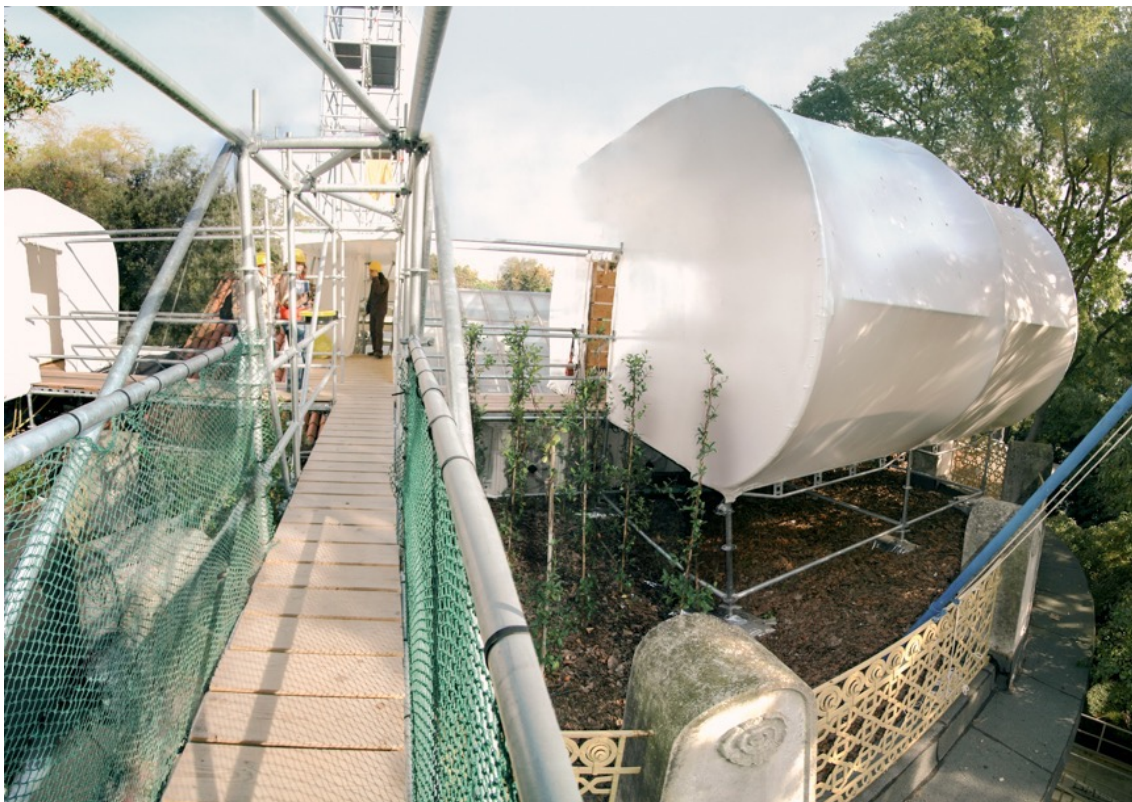
⁸³ <https://web.archive.org/web/20070731004746/http://www.exyzt.net>

minimi di un abitare collettivo. Una grande cucina, una serie di letti a castello, laboratori. Una scala si inerpica fino alla copertura e da lì la struttura esce sul tetto, andando a formare un belvedere temporaneo che comprende una sauna, una piccola piscina, due serre. I membri del gruppo si stabiliscono in questa nuova architettura ibrida e da settembre a novembre, per la durata della mostra internazionale, rimangono ad abitare nella struttura. La condizione di 'collisione forzata' prodotta dal fatto che gli ospiti della Biennale debbano entrare in uno spazio di vita intima per visitare il padiglione crea incontri e produce legami.





Metavilla, fonte <https://web.archive.org/web/20070712074705/http://www.exyzt.net>



Liliana Motta, 'Gardez vos pieds sur terre', giardino temporaneo per il progetto 'Metavilla'. Padiglione francese della 10° Biennale di Architettura. Fonte: <http://lilianamotta.fr/gardez-vos-pieds-sur-terre/>

In 'Metavilla', come in 'Le Rab', ci troviamo di fronte ad un — intelligentissimo — progetto dell'eccedenza. L'eccedenza di spazio, uno spazio quello dei giardini che viene utilizzato solamente in determinate occasioni (e mai di notte!) viene riconosciuta e sfruttata per fare emergere relazioni 'eccedenti'. La relazione tra i curatori di un padiglione e i visitatori è infatti nella grande maggioranza dei casi una relazione monodirezionale e sostanzialmente passiva. Questo assunto viene ribaltato e durante i mesi di permanenza i membri del gruppo riescono attraverso la loro stessa presenza fisica nello spazio espositivo — corpi che mangiano, corpi che dormono, corpi che si lavano — a dare vita a centinaia e centinaia di relazioni e legami. Di nuovo la condizione è — ma solo in apparenza — paradossale: la trasformazione di uno spazio espositivo in uno spazio 'domestico' rende possibili incontri che non sarebbero stati pensabili altrimenti. I contesti di questo genere di lavoro risultano

opened to unexpected spaces and uses, as if to return to the loose conditions of leftover spaces. The economical nature of EXYZT's projects (relatively limited budget, temporary buildings, reduced construction time) also plays a large part in the creation of conditions that favour experimentation. When this context and method are brought together, they result in the creation of an ecosystem that allows architectural acts with a character of 'otherness'.⁸⁴

L'esperienza di Metavilla sembra suggerire che la presenza di un 'interno' rende un giardino molto più efficace nel produrre collisioni e relazioni. Ma in questo caso l'interno e l'esterno sembrano ribaltarsi continuamente l'uno nell'altro,

⁸⁴ Römer e Aït-Sidhoum 2013, p. 67

mettendosi in crisi a vicenda. Sul tetto del padiglione è presente un altro giardino, un giardino nel giardino, realizzato dalla paesaggista francese Liliana Motta con la partecipazione degli studenti dell'ENSP Versailles. Siamo nuovamente di fronte ad una forma di *detournement*. La terrazza originale del padiglione diventa un giardino, e su questo vengono costruite, sopraelevandole, dei percorsi in quota e delle nuove terrazze. Il titolo dell'opera, '*Gardez vos pieds sur terre*' (Tenere i piedi per terra), è un gioco di parole che richiama alla posizione 'eterea' del giardino, alle strutture aeree di Exyzt, e sarcasticamente si prende gioco delle posizioni dominanti nel campo dell'architettura, che privilegiano un presunto pragmatismo e concretezza a scapito della creatività e della fantasia. La trasformazione temporanea del padiglione francese, realizzata con un bassissimo investimento e in modo del tutto reversibile, è invece la prova di come l'immaginazione sia la più importante delle risorse a nostra disposizione.

2. Progetti eccedenti / Il caso del Tempelhofer Feld

Il Tempelhofer Feld è attualmente il più ampio parco urbano dell'area metropolitana di Berlino, con una superficie di circa 320 ettari. Aperto nel 2010 in seguito alla dismissione dell'aeroporto che ne occupava il sedime da circa un secolo, il parco si distingue nel panorama globale dei paesaggi recuperati ad usi industriali o infrastrutturali per il fatto di non essere stato oggetto di interventi significativi di riconfigurazione, ridisegno, sviluppo. Questo capitolo tenta di dare conto delle complesse ragioni di questa circostanza e di portare in evidenza le modalità alternative attraverso le quali l'area è stata convertita da zona off-limits a spazio pubblico, divenendo negli anni uno dei luoghi più conosciuti, frequentati e amati della capitale tedesca. Nell'intervista contenuta nel primo capitolo Martin Rein-Cano afferma sia pure *en passant* che l'ex aeroporto di Tempelhof a Berlino è 'il suo parco preferito'. Questa affermazione può rivelarsi piuttosto anomala se si riflette un momento sul fatto che Rein-Cano è un architetto del paesaggio — uno dei più affermati tra quelli della sua generazione — e che Il Tempelhofer Feld può difficilmente essere considerato un progetto di architettura del paesaggio, almeno in termini 'classici'.

L'area si presenta oggi quasi completamente priva di attrezzature, oggetti, elementi che generalmente definiscono i parchi urbani. Benché il sito sia stato oggetto di un concorso di architettura del paesaggio indetto dal Senato federale tedesco nel 2010, il progetto vincitore risulta a

distanza di dodici anni largamente disatteso. Non vi è quasi traccia di pavimentazioni, sedute, piantumazioni disegnate, alberi, specchi o zone d'acqua, percorsi in asfalto o in terra stabilizzata, eccetera. Quel che è forse ancora più significativo, l'area non è interessata da un programma 'estetico' unitario, ma si presenta come il risultato largamente non-pianificato di una serie di episodi sconnessi tra loro, molti dei quali di tipo politico più che strettamente progettuale. L'affermazione di Rein-Cano è in parte forse una provocazione, ma al tempo stesso può essere letta come una critica acuta del processo di paesaggio urbano contemporaneo, e un'indicazione a dare valore ad aspetti generalmente considerati nell'analisi dei processi di trasformazione dello spazio aperto solo in modo marginale o accessorio.

2.1. Un luogo in stallo... o forse no?

Nel gioco degli scacchi lo stallo è una particolare condizione del re che, pur non essendo sotto scacco, si trova circondato da caselle minacciate da pezzi avversari, e non può dunque effettuare nessuna mossa. La condizione di stallo determina una patta e può essere causata da un sostanziale equilibrio tra i giocatori oppure, in molti casi tra giocatori non professionisti, può essere provocato da un'eccessiva accelerazione da parte del giocatore in vantaggio nel tentativo di provocare uno scacco matto e chiudere la partita. Da questo uso specialistico il termine è passato nel linguaggio ordinario a indicare una 'condizione di attesa e d'inazione forzata, soprattutto per non avere vie d'uscita o soluzioni alternative e risolutive'⁸⁵.

In fluidodinamica, il settore della fisica che studia il comportamento dinamico dei fluidi, tra cui l'aria, il termine 'stallo' è definito come il distacco e la perdita di aderenza tra un profilo alare (può essere l'ala di un velivolo, ma anche una vela o la pala di un timone) e il fluido nel quale si muove. È determinato dal superamento di un certo limite nell'angolo formato tra due direzioni vettoriali: da una parte la direzione dell'oggetto volante e dall'altra la direzione dell'ala. L'effetto dello stallo è la caduta della 'portanza', cioè della spinta esercitata dal fluido sull'ala, con conseguenze potenzialmente disastrose. Così come negli scacchi, in aeronautica lo stallo può essere provocato da una manovra troppo brusca o affrettata del pilota, che nel tentativo di aumentare l'angolo di ascensione provoca esattamente l'opposto. Un errore che può avere a che fare con l'inesperienza, ma anche con la fretta, con l'intemperanza, con l'irruenza, in un certo senso con la brutalità. Nelle condizioni di volo 'normale' lo stallo viene

⁸⁵ Fonte: <https://www.treccani.it/vocabolario/stallo1/>

considerato un 'assetto inusuale' e accuratamente evitato, anche mediante l'utilizzo di sensori e dispositivi di sicurezza. Piloti più esperti, in particolare i piloti acrobatici, considerano lo stallo in tutt'altro modo, come una delle modalità del volo, e lo sfruttano per la realizzazione di manovre e posizioni che sarebbero impossibili rimanendo all'interno del *range* normale tra angolo di attacco e angolo di portanza.

La storia del Tempelhofer Feld, un immenso *terrain vague* situato nel cuore di Berlino che è stato nell'ultimo decennio teatro di una negoziazione complessa e intricata tra i molteplici attori e *stakeholder*, è anche una storia di stalli. Stalli legati certamente a una serie di *condizioni di equilibrio* tra differenti istanze e interessi, ma anche, mi viene da dire, da una scarsa capacità di dialogo, da una prepotenza, da un'irruenza da parte di alcuni attori, in particolare alcuni settori dell'amministrazione e del capitale immobiliare, che hanno tentato di 'forzare' le condizioni contribuendo sostanzialmente a provocare lo 'stallo'. Pare essersi verificato nelle prime fasi del processo un tentativo di accelerazione eccessivo, uno strappo che ha prodotto un disallineamento tra la direzione degli sforzi e la direzione del processo. Anche per questo, forse, l'area si trova a distanza di tredici anni dalla sua 'restituzione alla città' in uno stato di sostanziale sospensione, una condizione del tutto particolare se consideriamo le caratteristiche uniche di questo luogo. È in questa 'condizione particolare', fortunatamente, alcuni 'piloti eccezionali' hanno trovato lo spazio per tentare l'esecuzione di manovre inusuali, di quelle che mi piace vedere come esperimenti di acrobazia paesaggistica. Esperimenti il cui valore trascende, mi pare, l'effettiva e immediata replicabilità — sarebbe anche forse in certi casi corretta l'indicazione: "do not try this at home" — ed è situata piuttosto proprio nella capacità di mettere in

discussione le condizioni di volo 'usuali' della progettazione e della costruzione dei paesaggi metropolitani contemporanei, aprendo su nuovi orizzonti.

Da area agricola a campo di volo

Quello che è conosciuto come Tempelhofer Feld è quanto rimane del primo grande aeroporto di Berlino. Un grande *terrain vague* collocato in una zona molto centrale di quella che era la Berlino Ovest, tra i quartieri di Tempelhof, Neukölln e Keuzberg. L'area che oggi costituisce nel suo insieme il Tempelhofer Feld inizia la sua storia urbana nell'undicesimo secolo, quando viene bonificata per renderla disponibile ad usi agricoli. Dopo un paio di secoli di attività agricole, intorno al 1350, la zona attrae l'interesse di militari e governanti e viene progressivamente isolata dal resto della città per divenire luogo di parate ed esercitazioni. In un processo apparentemente paradossale ma in realtà niente affatto insolito⁸⁶, questa vocazione, mantenuta per numerosi secoli e di fatto fino alla chiusura dell'aeroporto nel 2008, ha determinato il mantenimento dell'area in uno stato di quasi completa non-costruzione, mentre la città intorno cresceva inesorabilmente inglobandola. Dall'inizio del diciannovesimo secolo l'area si rivela perfetta per le sperimentazioni di vario genere relative al volo. Dapprima sede di lancio di palloni ad

⁸⁶ Gli usi militari, e in particolar modo le interdizioni legate alla presenza di zone cuscinetto e no man's land hanno determinato in varie epoche storiche dei fenomeni di *rewilding* per così dire involontario. È noto ai nostri giorni il caso eclatante della zona di terra di nessuno che divide la Corea del Nord dalla Corea del Sud, che si dice essere oggi una delle zone a più alta biodiversità del pianeta. Cfr. Katherine E. Bennett, *Denaturing the Korean DMZ*, *Landscape Jnl.* February 1, 2017 vol. 36 no. 2 15-35

aria calda, diventa agli inizi del novecento il teatro delle prime dimostrazioni funzionanti di aeromobili moderni. Nel 1923 viene convertito ufficialmente in aeroporto, e negli anni successivi viene dotato di un terminal e di una stazione della metropolitana. Sono gli anni dei dirigibili Zeppelin e Tempelhof è uno degli scali principali. Durante il nazismo l'aeroporto viene eletto a portale aeronautico della 'Grande Berlino' di Hitler e Speer e vi viene programmata la costruzione di un mastodontico nuovo terminal lungo oltre un chilometro. La copertura di questa struttura, che sopravvive in gran parte ancora oggi, viene ideata come grande piazza dalla quale sia possibile assistere in migliaia a dimostrazioni e parate aeronautiche: oltre che un importante centro per l'aviazione militare nei pinai nazisti Tempelhof è anche un *Luftstadium*.





Due foto d'epoca dell'ex aeroporto di Tempelhof Feld. A sinistra uno dei primi voli dimostrativi dei fratelli Wright, nel 1909, a destra, una folla è radunata per salutare un dirigibile Zeppelin di ritorno da una missione esplorativa artica, nel 1931. Da <https://www.theguardian.com/cities/gallery/2015/mar/05/tempelhof-airport-berlin-history-nazis-candy-drops-in-pictures>.

Il periodo di Luftbrücke e le ipotesi di dismissione

Dal 1945 diventa l'aeroporto del settore americano della Berlino divisa in quattro dell'immediato dopoguerra. Vi vengono costruite le due lunghe piste, tuttora esistenti, per accogliere le attività dei grandi aerei militari e civili che si iniziano a costruire in quel periodo. Tre anni più tardi Tempelhof diventa protagonista assoluto del paradossale periodo della *Blockade* e del *Luftbrücke*, il ponte aereo mediante il quale per undici mesi si riforniscono per via aerea gli abitanti di Berlino Ovest, rimasti completamente isolati dall'intervento sovietico, di qualsiasi genere di prima necessità e merce. Cibo, acqua, carburanti, tutto viene trasportato in un continuo via vai di aerei, per un totale impressionante di quasi trecentomila voli in poco più di un anno.

Terminato il periodo del ponte aereo, nel 1950 Tempelhof viene aperto al traffico civile, e rimane per oltre un decennio il principale accesso a Berlino Ovest, fino all'apertura, alla fine del decennio, del nuovo scalo di Tegel. Alla metà degli anni settanta si inizia a discutere sul futuro dell'area, e vengono avanzate le prime ipotesi relative ad una sua rinaturalizzazione che includesse usi sociali e ricreativi.⁸⁷ Alla metà degli anni novanta si decide per la costruzione in un terzo scalo commerciale, Schönefeld, e si dà avvio a un processo di pianificazione che dovrà determinare lo sviluppo dell'area. Benché le prime proposte abbiano come oggetto, almeno in parte, la riconversione urbanistica dell'area in una zona urbanizzata, è rilevante notare, come fa Dell'Acqua, che fin da subito

I concept presentati dagli esperti sono basati su posizioni discusse, ma hanno l'intelligenza di riconoscere, e da subito, l'importanza del vuoto che il campo di per sé rappresenta e dell'apertura climatica di cui gode, percepita non come semplice caratteristica orografica, ma come un valore. Per quanto controversi, i pareri già prefigurano con cautela prospettive di urbanizzazione ridotte. E in modo lungimirante sottolineano la necessità di adottare «processi di pianificazione il più possibile aperti all'utenza», sviluppiabili solo in un intervallo di tempo ampio (Dell'Acqua 2016, p. 186).

La chiusura delle attività aeroportuali e l'avvio del processo di trasformazione

Il processo di pianificazione prosegue per circa un decennio attraversando varie fasi. Sul sito si intersecano interessi diversi e molteplici, organizzati e strutturati spesso in modo non del tutto prevedibile. Nel 2008, nonostante l'opposizione di soggetti importanti tra cui le lobby delle élite berlinesi e la stessa Angela Merkel, viene determinata la

⁸⁷ Cfr. Dell'Acqua 2016, p. 186

cessazione delle attività dell'aeroporto, e il sito entra in una fase di indeterminatezza e sospensione. Da questo punto in poi il lavoro di pianificazione sulla trasformazione dell'area sembra prendere due strade divise e parallele. Da un lato si da avvio ad un iter sostanzialmente tradizionale, durante il quale, sulla base del masterplan disegnato nel decennio precedente, vengono indetti una serie di concorsi di idee e di progettazione, ognuno avente oggetto una zona specifica dell'area. Dall'altro, in modo apparentemente disgiunto e parallelo, vengono commissionati una serie di studi basati su impostazioni alternative, in cerca di modelli diversi di pianificazione, e avviate una serie di consultazioni alla cittadinanza. Questo secondo filone di ricerca ha avuto tra i principali promotori Un primo esperimento di partecipazione viene avviato nel 2007, con l'apertura di una piattaforma online sulla quale viene aperta un'interrogazione pubblica dal titolo "Di cosa ha bisogno Berlino in questo luogo?"⁸⁸.

Contestualmente alla chiusura dell'aeroporto viene avviato un primo concorso di idee con oggetto l'urbanizzazione del settore settentrionale dell'area. Dai disegni allegati al bando di concorso emerge chiaramente l'intenzione dell'amministrazione di salvaguardare come spazio aperto solamente la parte centrale, delimitata dalla lingua di asfalto di forma grossomodo circolare, urbanizzando la fascia di spessore variabile che si trova tra questa e le strade circostanti.

⁸⁸ Cfr. Schalk 2014, p. 136



Planimetria generale dell'area allegata al concorso di idee del 2008.

Il concorso raccoglie comunque proposte tra le più disparate, e molti partecipano per mettere in luce la scarsa capacità dell'amministrazione di comprendere le potenzialità del sito, e di immaginarne lo sviluppo al di là dei soliti schemi. Tra le proposte presentate ha un grande successo mediatico quella dello studio di architettura Mila, dal titolo "Der Berg. Una montagna per Berlino", nella quale si propone la costruzione di una montagna artificiale alta 1000 metri. Ovviamente inattuabile, questa suggestione utopica ha la forza di mettere in luce in modo esemplare l'unicità del sito: i disegni allegati alla proposta consentono a tutti di visualizzare in modo sintetico la scala del sito. L'anno successivo viene avviato un concorso di progettazione per il parco stesso, la cui

area viene delimitata all'interno della cintura circolare di asfalto.

L'apertura al pubblico e il concorso di progettazione paesaggistica

Nel mese di maggio del 2010 l'area viene finalmente aperta al pubblico e durante la prima estate vede la presenza di un enorme numero di utenti e visitatori. Ancora prima che venga fatto qualsiasi tipo di intervento il Tempelhofer Feld si dimostra capace, per il solo fatto di essere uno spazio vuoto, di libero accesso, e in parte 'naturale', di accogliere i desideri e le esigenze di migliaia e migliaia di persone ogni giorno. Contestualmente all'apertura dell'area viene indetto un secondo concorso di progettazione, questa volta incentrato sull'area centrale. L'obiettivo del concorso è definire la configurazione generale del futuro parco, e individuare strategie e metodi per integrare le funzioni 'di vicinato', connesse alle nuove aree residenziali da edificare, con un'utilizzo di scala metropolitana. Il concorso viene indetto il 2 marzo 2010, e le proposte per la prima fase vengono presentate il 12 giugno, pochi giorni dopo l'apertura al pubblico. La seconda fase, che vede lo svolgimento di una procedura negoziata con gli autori delle sei migliori proposte, si volge dal 13 settembre 2010 all'11 aprile dell'anno successivo. Durante tutto questo periodo viene continuamente condotto un dialogo attivo con gruppi di cittadini, che partecipano consultivamente alle fasi di selezione e di negoziazione.

Il termine della seconda fase vede vincitore il raggruppamento formato dai due studi scozzesi GROSS.MAX Landscape Architects e Sutherland Hussey Architects.

GROSS.MAX era già risultato vincitore del precedente concorso di idee del 2008. La proposta vincitrice, selezionata in un processo a due fasi tra sei finaliste⁸⁹, prevede in larga misura il mantenimento del grande spazio vuoto esistente, lasciato a prato. Il grande ovale delle *taxyway* esistente viene sdoppiato in tre percorsi più stretti, che si intersecano e intrecciano tra loro. Solamente nelle aree marginali vengono piantumati alberi. Il centro progetto è interessato dalla presenza di un percorso circolare che connette il grande spazio asfaltato di fronte all'edificio del terminal con una nuova '*fabrique-landmark*', posizionata al centro del parco, che funziona come fulcro per la composizione e dalla quale si diramano quattro direttrici verso altrettanti punti di ingresso, due a nord, due a sud. Nel complesso, anche in confronto con gli altri progetti in shortlist, il disegno risulta molto sobrio e basato su un principio di minimo intervento.

⁸⁹ Vedi *Offener landschaftsplanerischer Wettbewerb "Parklandschaft Tempelhof"*

https://www.stadtentwicklung.berlin.de/aktuell/wettbewerbe/ergebnisse/2010/parklandschaft_tempelhof/ergebnis.shtml



Il progetto vincitore del concorso di architettura del paesaggio del 2010-2011. Planimetria generale. Da <https://www.archdaily.com/136792/berlin-tempelhof-airport-gross-max-sutherland-hussey-architects/masterplan-9>

Un inaspettato cambio di direzione

Dopo la presentazione dei risultati del concorso, tuttavia, il processo di trasformazione ideato dall'amministrazione comunale si trova a fare i conti con una forte resistenza da parte della cittadinanza. Il piano di urbanizzazione della parte esterna dell'area viene messo duramente in discussione da un gruppo di abitanti riuniti sotto la sigla '100% Tempelhofer Feld', un'iniziativa nata nel 2006 con l'obiettivo di ostacolare

l'urbanizzazione dell'area. Consolidatesi negli anni anche grazie alla continua e sempre crescente partecipazione degli utenti del parco, che ormai è divenuta una realtà quotidiana per molte migliaia di berlinesi, '100% Tempelhofer Feld' si guadagna la scena come uno degli attori principali del processo, chiedendo la revisione radicale delle modalità di partecipazione del pubblico ai processi decisionali.⁹⁰ L'accento viene posto non solo sulle qualità ambientali dell'area, ma anche su quelle sociali e anche di testimonianza storica. Viene messa in dubbio la necessità di realizzare nuove abitazioni, e messa in confronto con la necessità molto più impellente, secondo gli organizzatori, di garantire l'esistenza di uno spazio di libertà e di incontro. Una forte attenzione viene data alla capacità del Tempelhofer Feld di ospitare attività diverse, diverse tra loro e diverse da quelle che si possono abitualmente svolgere nelle altre aree verdi della città.

Non sarà inutile ricordare come Berlino stia proprio in questi anni vivendo una fortissima trasformazione della composizione degli abitanti. La grande disponibilità di alloggi e di spazi in generale, che aveva dato la possibilità a moltissime persone di vivere agiatamente nella capitale tedesca negli ultimi due decenni, sta giungendo precipitosamente a saturazione. I prezzi degli immobili salgono vertiginosamente, e larghe fasce di popolazione vengono progressivamente espulse dalle zone centrali. Questi fenomeni hanno una forte caratterizzazione etnico-sociale e minacciano di porre una brusca fine ad uno degli esperimenti di convivenza e di integrazione più riusciti dell'Europa degli inizi del XXI secolo.

I due binari paralleli della pianificazione convenzionale e della partecipazione informale e 'dal basso' confliggono

⁹⁰ Cfr. Schalk 2014, p. 137

definitivamente nell'estate del 2012, in occasione di un dialogo pubblico organizzato dal Comune per mezzo della società di sviluppo Tempelhof Project GmbH nel tentativo di utilizzare gli strumenti partecipativi per smussare le opposizioni alla realizzazione del progetto del parco.⁹¹

L'iniziativa ha l'obiettivo di aumentare il consenso intorno al progetto approvato concedendo la realizzazione di minime variazioni, ed è organizzato intorno a temi predeterminati e sostanzialmente depoliticizzati, come "gioco e tempo libero", "sport", "riposo e ricreazione", "educazione ambientale", e "giardinaggio urbano". Il tema spinoso delle aree destinate ad urbanizzazione intensiva non viene nemmeno marginalmente interessato dai tavoli di discussione.

Per protesta viene organizzato un workshop indipendente dal titolo *Das Grosse Ganze* (La visione d'insieme) nel quale si raduna la gran parte di coloro coinvolti nel conflitto relativo all'urbanizzazione dell'area. Nell'ultimo dei tre dialoghi ufficiali 'aperti', il pubblico riesce ad avere la meglio sulla moderazione, e cambia i temi di dibattito in base alle proprie esigenze, modificandoli in: "gentrificazione ed esclusione sociale", "clima e specie protette", "il processo della pianificazione" e "costruzione di reti e gestione delle risorse".

Quando nel 2014 l'iniziativa '100% Tempelhofer Feld' riesce a raccogliere il numero di firme necessario per attivare un referendum di iniziativa popolare, e lo vince con il 64%, risulta evidente che, almeno in questo caso, la pianificazione top-down orientata quasi esclusivamente intorno ai valori di proprietà fondiaria ha fatto il suo tempo.

⁹¹ Cfr. Schalk 2014, p. 138

2.2. Un masterplan dinamico

A tale of two walls

Nel periodo che va dal 2008 al 2010 il tema del futuro di Tempelhof acquista sempre più rilevanza nel dibattito locale. Vengono organizzati comitati e forum, e lo sviluppo degli eventi viene seguito con molta attenzione dagli abitanti. Quando, nel giugno del 2009, il comune viene meno alla promessa fatta precedentemente di aprire una parte dell'ex aeroporto entro l'estate, e annuncia che si dovrà attendere almeno l'autunno, un gruppo di attivisti organizza un'azione dimostrativa con l'obiettivo di abbattere una parte di recinzione e appropriarsi dell'area.⁹² L'iniziativa, chiamata 'Squat Tempelhof!', raccoglie molte adesioni non solo a Berlino ma anche da altri stati federali e il 20 giugno 2009 una piccola folla di alcune migliaia di persone, giunte da tutto il paese, si raduna intorno alle recinzioni nei pressi dei quattro accessi principali. Il comune e il governano schierano un'ingente contingente di polizia e si creano momenti di tensione tra i manifestanti e le forze dell'ordine. L'occupazione non riesce, ma mette ineluttabilmente in luce come il tema dell'uso dell'area abbia già assunto caratteri espressamente politici: lo spazio, la storia sedimentata, le possibilità che aprono, sono percepite da molti come un patrimonio collettivo che non deve essere utilizzato per scopi speculativi o di altro genere. Lo spazio aperto urbano è un 'bene comune' pubblico, una risorsa preziosa il cui utilizzo collettivo viene rivendicato con decisione.

L'episodio della tentata occupazione mette in luce con chiarezza alcune specificità della dimensione berlinese. È evidente che il 'muro' che cinge Tempelhof ricorda in modo

⁹² Tagesspiegel (2009a)

diretto un altro muro, quello abbattuto nel 1989 e la cui caduta ha reso Berlino la città che è stata negli anni '90 e primi 2000. In una città che, alla fine del primo decennio del XXI secolo, inizia a veder progressivamente erodersi quella enorme abbondanza di spazio — sia aperto che chiuso, sia di brughiere e *friche* che di palazzi storici, condomini, strutture industriali — che ha caratterizzato i due decenni precedenti rendendo possibili forme di vita, di lavoro, di sperimentazione altrimenti impensabili per una capitale europea. Anche la struttura formale dell'area, chiusa e circondata da un muro, ricalca quella della Berlino Ovest vista dall'esterno, dalla Germania Est. Su Tempelhof si trasferiscono forse quindi anche una serie di significati, speranze, aspirazioni che sono tipiche del modo di pensare berlinese e che hanno a che fare con la libertà e con l'autonomia.

Raumlaborberlin

Raumlaborberlin è un gruppo interdisciplinare con base a Berlino che opera all'intersezione tra architettura, pianificazione urbana, arte e 'urban intervention'. Fondato nel 1999 da quattro giovani architetti, ha trovato la sua identità lavorando con metodologie fortemente sperimentali su progetti di trasformazione effimera o temporanea su luoghi urbani 'difficili', abbandonati, dimenticati o in transizione.⁹³ Per quanto l'accento posto sul carattere 'pubblico' di questi luoghi, il gruppo lavora in modo variabile e sostanzialmente continuo su spazi tradizionalmente considerati 'chiusi', cioè su architetture esistenti, e su spazi tradizionalmente considerati 'aperti', come piazze, parcheggi, parchi, giardini, terrain

⁹³ Cfr. 'About' su www.raumlabor.net

vague, eccetera. Secondo il critico Niklas Maak questa costituisce è una delle cifre distintive e una delle principali innovazioni del lavoro di raumlabor.

Raumlaborberlin negates the final dual classification of antique building metaphysics, the typical 'either, or' of the European city — either inside, behind solid walls or outside, on the square.⁹⁴

Su questo insieme eterogeneo e variabile di luoghi 'critici' — di cui si trovava una enorme abbondanza nella Berlino dell'inizio del ventunesimo secolo — il gruppo ha sperimentato modalità di azione che ripropongono le idee e i metodi dell'avanguardia artistica e architettonica degli anni sessanta e settanta del novecento, declinandoli con un'azione orientata alla piccola scala e ad una pragmaticità che tenga conto della reale complessità delle realtà urbane e sociali con cui si trova ad interagire, secondo il motto "Bye bye Utopia". Gli obiettivi principali del lavoro sono far emergere potenzialità inespresse, la valorizzazione di diversità e differenza, la ricerca di prospettive condivise e collettive, la sperimentazione di usi alternativi. Ciò non di meno, una delle peculiarità del gruppo è il volersi riconoscere nella figura professionale dell'architetto e dell'urbanista, rifiutandosi di essere etichettati semplicemente come artisti e/o attivisti. In questo senso il lavoro di raumlabor si configura a partire dai primi passi non come una critica all'architettura, all'architettura del paesaggio e alla pianificazione, quanto piuttosto come una critica *dell'architettura, dell'architettura del paesaggio, della pianificazione*. Il lavoro del collettivo è sistematicamente orientato alla disattivazione di opposizioni binarie e alla ricerca di zone di intersezione e di connessione. In una lunga intervista contenuta nella monografia dal titolo "Acting in

⁹⁴ Niklas Maak 2008, p. 3

public”, pubblicata nel 2008 come una sorta di libro-manifesto, Matthias Rick si esprime così su questo tema:

We combine performative architectures with aspects of urban planning. We develop ideas that enable people to use public space. Direct confrontation becomes part of urban planning processes, making room within the discussions for the people affected. Our instruments are everyday urban crossing and communications points such as the kitchen. The kitchen symbolizes a connection between private and public as do railway stations, hotels, bars, airports, or cars.⁹⁵

Un punto centrale della metodologia di lavoro è il progetto e l’azione come strumento di indagine. Per raumlabor indagine e progetto non sono due momenti distinti e successivi, ma si fondono in un unico processo fluido.

In our case it’s difficult to differentiate between urban planning and artistic work. Traditional urban planners colour their plans yellow and green to give space some kind of order. Our work often produces chaotic processes. The fact that we act directly, without first creating order, means that there are always lots of open ends. You can take big steps quickly and find out a lot about a city district through direct action. You find out about who lives in a place if you erect something in front of the main supermarket, and about what they think and what happens there. You get to know people quickly and you notice how they react.⁹⁶

Gli strumenti pratici e concettuali per portare avanti questo tipo di ricerca-azione-progetto sono molteplici e variabili. Jan Liesegang li definisce così:

We want to experiment: we love bricolage, material experiment, finding new structures, 1:1 trial and error, thinking while building, adjusting, testing, improving, converting, recycling, inflating. We prefer the unfinished, the extendable, the vulnerable, to large-scale architecture.⁹⁷

⁹⁵ raumlaborberlin 2008, p. 11

⁹⁶ raumlaborberlin 2008, p. 19

⁹⁷ raumlaborberlin 2008, p. 13

Un masterplan dinamico

Quando nel 2007 il Comune di Berlino si trova a dover impostare lo sviluppo dell'area avvia, in parallelo rispetto al processo 'classico' di pianificazione — basato su consultazioni, concorsi, controdeduzioni... — un percorso parallelo di esplorazione di nuove modalità di partecipazione e coinvolgimento degli abitanti.

Il gruppo interdisciplinare formato da raumlaborberlin, dallo studio di progettazione urbana mbup_stadtarchitekturlandschaft, diretto dal professore di pianificazione Michael Braum, e da Urban Catalyst, un'agenzia berlinese specializzata in progetti urbani temporanei e attivazioni di luoghi pubblici, viene incaricato della redazione di uno studio sulle possibili strategie di azione in questo senso.



Una foto aerea dell'area nel 2008, prima della chiusura delle attività di volo. Da <https://www.theguardian.com/cities/gallery/2015/mar/05/tempelhof-airport-berlin-history-nazis-candy-drops-in-pictures>.



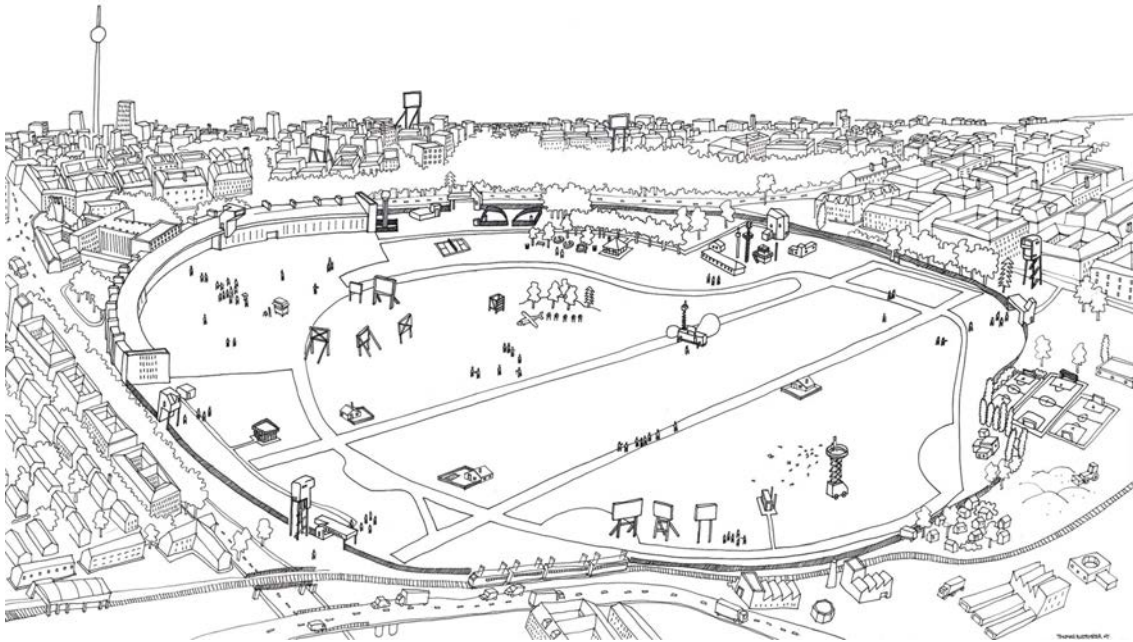
Alcune immagini scattate al Tempelhofer Feld poco dopo la chiusura delle attività di volo, nel 2008. Da <https://www.flickr.com/photos/raumforschung/sets/72157629257236898/>

Viene organizzato un workshop interdisciplinare aperto al quale partecipano esperti, abitanti, attivisti, e le idee vengono raccolte in quello che viene denominato *Dynamischer Masterplan* (masterplan dinamico). Questo documento si articola nel tempo più che nello spazio e parte dall'idea che a generare il processo di trasformazione sia una serie di 'usi pionieri', che funzionino come «generatori e iniziatori dell'attività di pianificazione urbana e come strumento per lo

sviluppo del luogo»⁹⁸. L'idea alla base di questo approccio è che sviluppo urbano non venga inteso solo come una stratificazione di interventi fisici di tipo edilizio o paesaggistico, ma come l'avvio, lo sviluppo e il progressivo consolidamento di attività, programmi e reti alle quali deve essere lasciato il tempo e lo spazio di svilupparsi e strutturarsi gradualmente. Il processo così immaginato non può — nell'idea dei promotori— in nessun modo essere predeterminato o programmato, ma deve svolgersi secondo le sue stesse potenzialità e arbitrarietà. Ciò che può essere programmato sono una serie di momenti di verifica e di aggiustamento e un dialogo continuativo tra esperti di pianificazione e progettazione e le varie componenti della società urbana interessata dalla trasformazione. Questo tipo di approccio richiama in molti aspetti la nuova visione sul giardinaggio promossa da molti architetti del paesaggio — il più celebre dei quali è certamente Gilles Clément — a partire dall'inizio del decennio precedente, l'ultimo del ventesimo secolo. Se per Clément il giardiniere deve smettere di essere il pianificatore ossessivo di ogni aspetto del giardino per diventare il facilitatore attento ma in disparte che stimola e suggerisce la crescita delle piante spontanee già presenti nel luogo, per raumlabor il progettista di spazi urbani, e in particolare di spazi aperti urbani, dovrebbe evitare di *decidere* o *pianificare* e concentrarsi invece sull'aiutare la crescita e lo sviluppo degli embrioni di attività e socialità già presenti nel sito. Non è dunque forse un caso che raumlabor utilizzi per riferirsi ai primi utenti 'spontanei' del parco proprio il termine *pionieri*.

⁹⁸ Raumlaborberlin, Dynamischer Masterplan, da <https://raumlabor.net/aktivierende-stadtentwicklungflughafen-tempelhof/>

Il processo pionieristico deve essere inteso come una sorta di sviluppo dell'idea pubblica. Idee che non devono passare attraverso un lungo iter di approvazione, ma possono essere implementate nel modo più diretto e immediato possibile in questo grande spazio aperto ed esposte al pubblico. Attraverso le loro azioni sul campo, anche gli attori esclusi da altri processi di pianificazione possono partecipare all'invenzione del futuro di Tempelhof.⁹⁹



Uno dei disegni che illustra il 'Masterplan dinamico' frutto del workshop organizzato da raumlaborberlin nel 2007-2008. Da www.raumlaborberlin.net.

L'idea del gruppo raumlabor/UC/mbup non è di disfarsi degli strumenti di pianificazione convenzionali, ma di sincronizzarli con modalità di azione diretta e soprattutto immediata, nella doppia accezione di istantanea e di non-mediata. L'obiettivo principale di questa apertura / rottura del paradigma di progettazione classico è di aumentare il tasso di inclusione. Gli ideatori sono interessati a dare la possibilità di esprimersi a visioni e istanze che difficilmente potrebbero

⁹⁹ Raumlaborberlin, AKTIVIERENDE STADTENTWICKLUNG / FLUGHAFEN TEMPELHOF, da <https://raumlabor.net/aktivierende-stadtentwicklungflughafen-tempelhof/>

riuscire ad interagire con le modalità di dialogo e partecipazione 'tradizionali'.¹⁰⁰ Come scrive Meike Schalk

The pioneer process is seen as a form of public development of ideas, a 'learning urbanism' in which ideas do not have to undergo exhaustive permitting processes but can be put in action and tested immediately. Furthermore, by acting on the field, even those otherwise excluded from planning process can participate in inventing Tempelhofer Feld's future.¹⁰¹

Il punto centrale dell'idea non è quindi tanto la realizzazione dei progetti in sé, e in ultima analisi nemmeno l'attivazione dello spazio, quando la messa in opera di strategie di coinvolgimento aperte e su larga scala che permettano l'apertura di un dialogo ben più ampio di quello generalmente attivato nel contesto di processi formali.

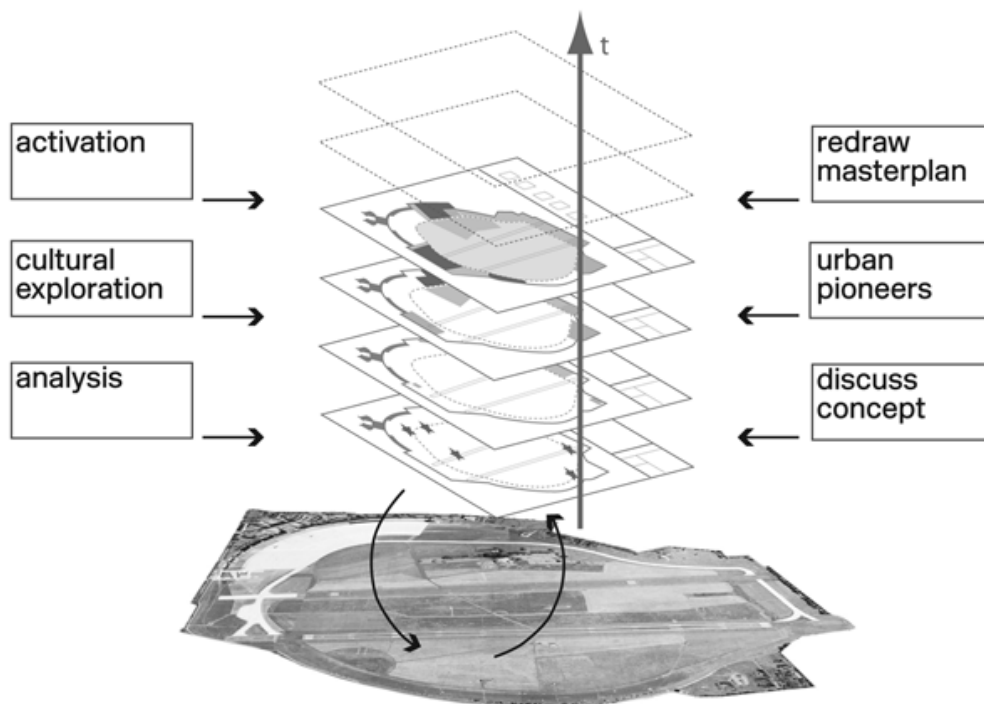
[...] if the dynamic masterplan becomes a practical tool that goes beyond being a pragmatic instrument for temporarily resolving conflicts, it has the potential to give the struggle an arena, where not only spaces but also new rules and procedures in planning could be negotiated in a novel manner.¹⁰²

¹⁰⁰ Non è inutile chiarire che le modalità di pianificazione in atto a Berlino già agli inizi del XXI secolo sono molto avanzate da questo punto di vista, e che proprio la presenza di un contesto innovativo e favorevole ha reso pensabile l'attuazione di strumenti innovativi e rischiosi come il 'masterplan dinamico' e i 'campi pionieristici'. Anche in questo caso non siamo di fronte ad una critica *alla* pianificazione partecipata, ma ad una critica *della* pianificazione partecipata.

¹⁰¹ Schalk 2014, p. 140

¹⁰² Schalk 2014, p. 141

dynamic masterplan



Lo schema riassuntivo del 'masterplan dinamico' elaborato da raumlaborberlin, Urban Catalyst e mbup. Da Schalk 2014.

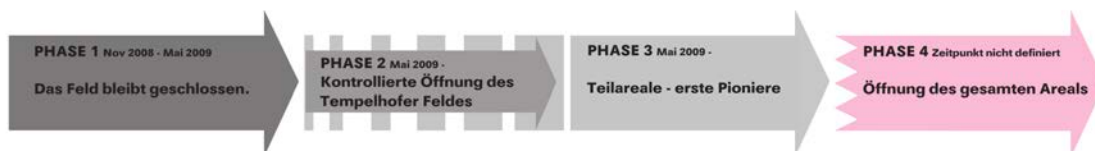
Il 'masterplan dinamico' è organizzato in quattro fasi.

Fase 1 (novembre 2008 - maggio 2009): l'area resta chiusa.

Fase 2 (maggio 2009 - ...): apertura controllata dell'area

Fase 3 (maggio 2009 - ...): ingresso dei primi 'pionieri'

Fase 4 (tempistica da definire): apertura dell'intera area



Rappresentazione grafica delle fasi. Da notare che le fasi due e tre hanno lo stesso momento di inizio ma una velocità diversa.

All'interno delle fasi vengono proposti una serie di

momenti-concetto che ne articolano il dispiegarsi nel tempo e nello spazio: 'Apertura', 'Esplorazione', 'I campi pionieristici', 'Temporale', e 'attivazione dello sviluppo del parco'.¹⁰³

Per ognuno di questi momenti viene prodotta una tavola illustrativa. L'apertura della zona, che non è mai stata accessibile al pubblico, viene vista come un grande evento-festa per il quale vengono costruiti apparati effimeri che funzionano anche come landmark e punti di riferimento per 'navigare' l'immensità vuota dell'ex aeroporto.

Nella fase successiva, 'Esplorazione', si prevede che una serie di strutture temporanee inizino a comparire sull'area, funzionando in modo diffuso come punti informazioni e servizi igienici. Una sorta di infrastruttura di base per l'utilizzo del parco. Parallelamente si immagina l'attivazione di un programma di eventi culturali che inizino a dare alla zona la caratterizzazione di luogo pubblico.

Il momento centrale di tutto il masterplan dinamico è l'attivazione di un programma di 'campi pionieristici', cioè di un sistema di attribuzione temporanea di spazi a gruppi di cittadini, per la realizzazione di attività auto-organizzate e strutturate nel tempo. Gli obiettivi di questa azione sono

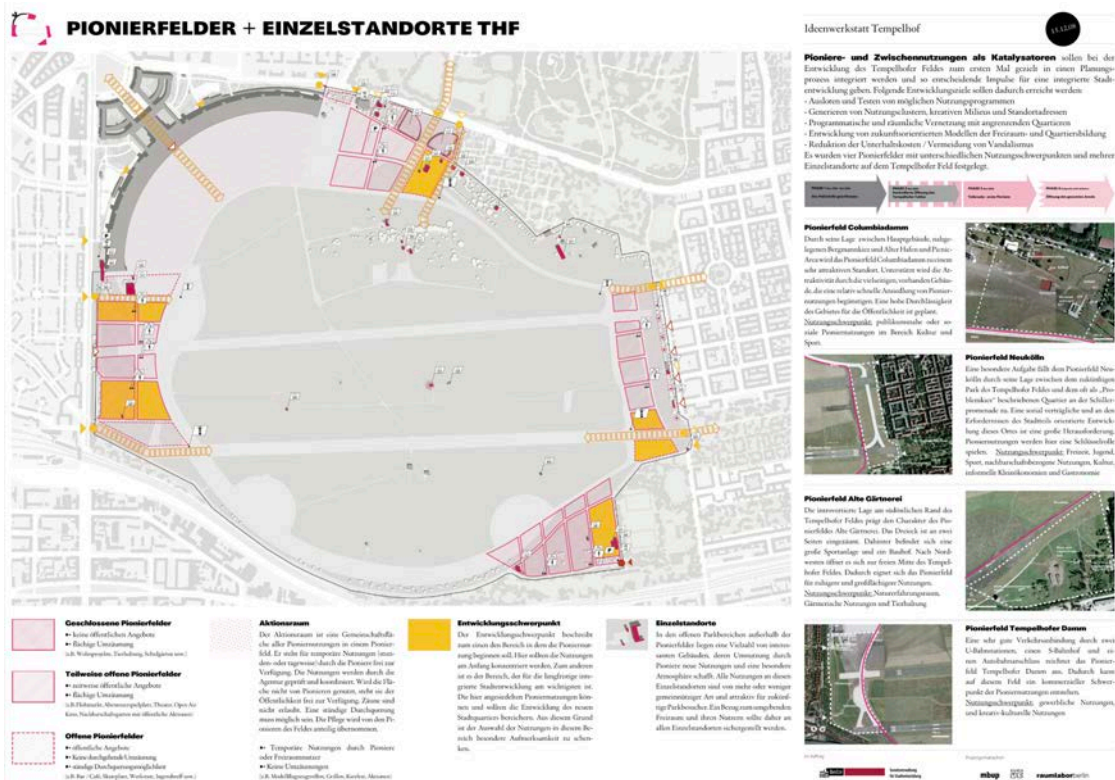
- Esplorazione e test di possibili programmi di utilizzo
- Generazione di 'cluster di utilizzo', 'ambienti creativi' e 'luoghi riconoscibili'
- Collegamento in rete programmatico e spaziale con i quartieri vicini
- Sviluppo di modelli orientati al futuro per la creazione di spazi aperti ed edifici
- Riduzione dei costi di manutenzione / prevenzione degli atti vandalici¹⁰⁴

Il programma dei 'pionierfelder' inizia in concomitanza con l'apertura pubblica del sito, ma si sviluppa con velocità

¹⁰³ Cfr. raumlaborberlin et al. 2008

¹⁰⁴ Raumlabor et al. 2008, tavola 'PIONIERFELDER + EINZELSTANDORTE THF'

diversa, più lenta, e in modo graduale. Nelle ipotesi del masterplan dinamico i 'pionierfelder' restano attivi, con una rotazione degli assegnatari, fino a quando le aree non sono eventualmente necessarie per altre attività. Non è un caso che le aree individuate si trovino in prossimità degli accessi al parco: la volontà è di creare delle strutture di collegamento — concettuali, nel spazio — tra la città esistente e la città possibile, quella che potrà svilupparsi nello spazio libero di Tempelhof.



Masterplan dinamico, i 'campi pionieristici'. Da Raumlabor et al. 2008.

Per la fase 'finale', cioè di apertura completa dell'area, si prevedono due generi di azioni. La prima è l'organizzazione di un evento periodico al quale si assegna provvisoriamente il nome di 'Temporale'. Questo evento ha l'obiettivo di richiamare l'attenzione generale — a livello urbano, nazionale, globale — sul Tempelhofer Feld, e di generare occasioni e

spazi di dibattito sul destino dell'area investendo fasce di cittadinanza più estesa rispetto ai diretti utilizzatori quotidiani.

La seconda azione è l'avvio della costruzione vera e propria del parco a partire dall'attivazione progressiva del 'ring', cioè il nastro di asfalto ad anello costituito dal residuo della *taxyway*. Nell'idea del masterplan l'anello funziona come:

- dispositivo generale di collegamento spaziale degli elementi già presenti o programmati, dal grande edificio del terminal, agli accessi esterni, ai 'pionierferlder', eccetera
- infrastruttura di mobilità a «correnti parallele» (pedonale, ciclabile, pattini, passeggini e carrozzine, cavalli, bus e navette...), anche con la previsione di ampliamento del nastro e l'introduzione di bande in altri materiali, oltre all'asfalto
- generatore, all'intersezione con gli altri percorsi principali, di 'hotspot' che funzionano come punti di orientamento, attivazione, servizio
- uno spazio di vita, nella misura in cui grazie alla sua dimensione esso può accogliere una grande quantità di attività.

2.3. Pionierfelder

Esperienze pioniere: Folke Köbberling e Martin Kaltwasser

Folke Köbberling e Martin Kaltwasser sono due artisti berlinesi con formazione in architettura che a partire dagli anni '90 portano avanti una ricerca sul confine tra arte, architettura e paesaggio incentrato sui temi dello spazio pubblico, della costruzione collettiva di oggetti e immaginari, del riuso creativo delle risorse

Il loro lavoro si articola in particolare attorno ad una critica pungente e decisa della corrente dicotomia tra 'materie prime' e 'rifiuti', mettendo in discussione le vigenti modalità di percezione e considerazione dell'eccedenza come categoria primaria di comprensione e immaginazione degli spazi urbani. Questa critica prende negli anni svariate forme, dalla costruzione di architetture attraverso il riutilizzo creativo di materiali 'scartati' dal comune ciclo produttivo, alla sovversione polemica delle normali idee di cosa è o non è uno scarto, alla critica delle comuni concezioni su attività legittime e illegittime nello spazio urbano. Nel lavoro della coppia ha una rilevanza centrale la tematica della relazione e della creazione di legami, a partire da quelli che si creano proprio a partire dagli scambi e commerci di materie e materiali, fino a quelli costituiti durante processi di co-creazione, ricerca e costruzione collettiva. Tutto il lavoro è in qualche modo investito da una componente performativa, che porta i due artisti ad essere sempre *fisicamente presenti* nel luogo dell'azione, e a utilizzare i loro corpi come mezzi e strumenti per la demolizione, rielaborazione e (ri)costruzione di oggetti e situazioni.

Attraverso questi strumenti i due hanno prodotto nel periodo tra il 1998 e il 2013 una serie di opere-happening. Tra

gli esperimenti architettonici più riusciti possiamo senz'altro citare due spazi teatrali: il "Jellyfish Theater" (Londra 2010), un grande padiglione temporaneo per eventi realizzato a partire da un'enorme quantità di pancali usati, vecchi infissi e altri frammenti di arredi in legno e il "Ding Dong Dom" (Berlino 2013-2014) un edificio semi-permanente pensato come sede per un collettivo teatrale e interamente realizzato a con materie e oggetti recuperati, tutt'ora in uso.



Köbberling e Kaltwasser, Jellyfish Theatre, Londra 2010

Tra le opere che utilizzano maggiormente la dimensione dell'happening spicca la performance 'Cars into Bicycles' proposta in diverse occasioni a partire dal 2008. La performance consiste in un laboratorio collettivo e partecipato di demolizione e disassemblamento di un'intera automobile con l'obiettivo di costruire una bicicletta funzionante a partire esclusivamente dai componenti recuperati.



Köbberling e Kaltwasser, Cars into Bicycles, Bergamot Station Art Center, Santa Monica (US) 2010

Tra le opere che si confrontano direttamente con il tema del giardino non ci sembra inutile citare il “Los Angeles Garden”, un intervento altamente polemico realizzato da Kaltwasser nel 2017 all’interno della sezione “Arte e paesaggio” della mostra internazionale IGA Berlin 2017.



Martin Kaltwasser, Los Angeles Garden, IGA Berlin 2017

Il lavoro di Köbberling e Kaltwasser ha una rilevanza paesaggistica per una serie di ragioni. Innanzitutto perché nella maggioranza dei casi lo spazio aperto urbano è la sede delle loro opere e performance. In secondo luogo tutto il lavoro del duo può essere letto come una riflessione sull'attualità del concetto di natura e della dicotomia naturale/culturale, e sui concetti di 'materia prima' e di rifiuto come modalità di scambio uomo-natura.

Di particolare interesse per la mia ricerca sono una serie di esperimenti condotti da Köbberling e Kaltwasser nei primi anni 2000 a Berlino. Il contesto di questi lavori deve essere visto come una città che inizia a essere il teatro delle grandi trasformazioni che la porteranno, ai nostri giorni, ad essere uno dei luoghi a più alta pressione abitativa del mondo. La 'riqualificazione' della città passa per una serie di iniziative da

parte dell'amministrazione, tra le quali vi è una campagna a favore della 'città pulita', contro la pratica comune negli anni '90 di utilizzare porzioni di strada come luoghi di scambio per arredi, attrezzature e materiali di vario genere.

In 1998 the Berlin Senate Administration for Urban Development launched an extensive media campaign for a "clean city". During thie time, one was worried about the image of the city due to supposed 'dirty corners', litter and the use of public space in the inner city as informa exchanges for thrown-away goods. In accordance, Berlin was presented as a form of terror scenario of a "messy city" to the majority of the city's population prone to negative clichés.¹⁰⁵

Nell'agosto del 2004 Folke Köbberling e Martin Kaltwasser, con l'aiuto di alcuni amici e di alcuni studenti, iniziano la costruzione di un'architettura temporanea in un vasto terreno incolto situato al margine della città di Berlino, nei pressi del complesso di architettura residenziale pubblica Gropiusstadt¹⁰⁶. Il sito, di proprietà dello Stato del Brandeburgo, il Lander di Berlino, rappresenta in qualche modo il paradigma della *friche*, un terzo paesaggio: è un immenso deposito di biodiversità e di diversità sociale e culturale, per lo più invisibile allo sguardo ufficiale e formale del governo della città, della natura e degli uomini.¹⁰⁷ La costruzione, realizzata interamente con materiali di scarto o di recupero, servirà come 'abitazione estiva' per i due artisti e per i loro due figli per il periodo di una settimana. Situato al confine tra architettura, architettura del paesaggio, performance e happening, il progetto si configura come un'indagine sul senso dello spazio aperto urbano e come

¹⁰⁵ Köbberlin e Kaltwasser 2006, p. 7

¹⁰⁶ Gropiusstadt è un enorme quartiere di edilizia pubblica realizzato su disegno di Walter Gropius negli anni sessanta. Uno dei complessi più vasti d'Europa, accoglie più di 35000 abitanti, ed è divenuto famoso anche per essere l'ambientazione del famoso romanzo biografico *Noi i ragazzi dello zoo di Berlino*.

¹⁰⁷ Cfr. Clément e Bélaù 1994, Clément 2005

critica alla dicotomia tra spazio domestico e spazio pubblico nella comune concezione dell'urbanistica contemporanea. I riferimenti culturali ed estetici sono intrecciati con esperienze compiute dagli artisti nella città di Instambul negli anni precedenti, e l'operazione è raccontata come il desiderio di riproporre nel cuore dell'Europa modalità di vita e di organizzazione spaziale tipiche della periferia.

The term *gecekondu* means "built overnight" in Turkish. According to Ottoman law, a house cannot be torn down after a roof has been built upon it. Even though we attempted to build our house overnight, as the builders of *gecekondu*s in Turkey do, we were not completely successful. Thus, our experiment also showed us the sheer complexity behind the logistics necessary for building a house in such a short time period.¹⁰⁸

Nella visione degli artisti l'azione mette in discussione le classiche categorie politiche del pensiero critico novecentesco. In questo senso costituisce una sottile forma di autocritica, un modo per mettersi in gioco in prima persona, per confrontarsi con le proprie intime contraddizioni. La auto-costruzione di una casa temporanea in un luogo inutilizzato infatti, se da un lato si configura come critica alle comuni dinamiche iper-formali di produzione e gestione degli spazi pubblici urbani dall'altro è ineluttabilmente anche una costruzione abusiva e un'appropriazione indebita dello spazio comune. Uno degli obiettivi dell'operazione è proprio fare esperienza diretta delle dinamiche che questo tipo di azione può provocare tra gli — per lo più invisibili — utilizzatori quotidiani del luogo. L'effetto, non del tutto previsto dagli artisti, va per la gran parte verso la creazione di relazioni e di legami di solidarietà e di amicizia.

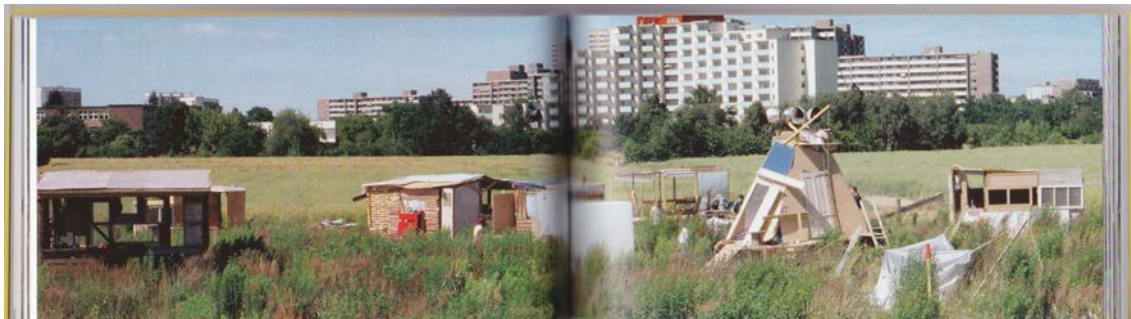
¹⁰⁸ Köbberlin e Kaltwasser 2006, p. 18

In our living for a week in a relative public setting, we created a good deal of amazement and a place for open communication. We had very interesting conversations with the people who passed by. The experience showed us public space as we would like it: more is used, appropriated by people with varying ideas beyond those of capitalist utilization, and stimuli are offered for further fantasy-filled squatting activities. In this sense, it would be conceivable that, after a period of house squatting, a wave of creativity could occupy public space.



Dopo il primo esperimento del 2004 Köbberling e Kaltwasser ripetono l'esperimento l'anno successivo, coinvolgendo un maggior numero di persone. Da una dimensione 'monofamiliare' la costruzione passa ad una scala più ampia, entrando nel campo della realizzazione di una sorta di insediamento embrionale. Nel corso di circa due settimane vengono erette sette piccole abitazioni, integrate da altre strutture con funzione collettiva. L'accampamento viene pienamente abitato per dieci giorni, durante i quali vengono organizzate attività culturali come proiezioni e discussioni

pubbliche. Questa volta il progetto è autorizzato e finanziato da una branca dell'amministrazione comunale, e prende il titolo di "House Building 05 - 1° International week for informal building". Vi partecipano altre famiglie, gruppi di artisti, un gruppo di studenti della TU. Il piccolo villaggio è costruito in modo spontaneo ed informale e questa pianificazione *in itinere* non manca di generare conflitti e contraddizioni. Viene coinvolto anche un cittadino di origine turca con un'esperienza decennale nella costruzione di veri *gecekondu*, e la logistica dell'operazione aumenta notevolmente di scala. Il risultato è completamente diverso da quello dell'anno precedente: lo stile sobrio e minimale di Köbberling e Kaltwasser viene affiancato da costruzioni ben più caotiche e improvvisate. La dimensione anche concettuale esula da quella familiare per entrare in quella, per certi versi più spinosa e scivolosa, della comunità.





Folke Köbberling, Martin Kaltwasser, e altri, *Hausbau 05 - Erste Internationale Woche für informelles Bauen*, Berlino 2005

Gli artisti raccontano la loro pratica della progettazione e costruzione di architetture e paesaggi come un'attività che include il meno possibile ragioni legate all'ottenimento di risultati accettabili esteticamente e generati dal bisogno di perfezione e completezza, ma al contrario

it does include spaces created to stimulate communication and to develop a sense of possibility. Temporary building allows for this because here one can create things that are normally prohibited according to German building law. Our buildings and activities are embedded in the permanent discussion on alternative models. [...] We do this mainly in Berlin, a city in which the power elite is forcefully attempting to degrade a thrilling, heterogeneous and urban ambience with many free spaces down to a neoliberal city of representation.¹⁰⁹

È proprio in questo contraddittorio contesto che nel 2010 viene aperto al pubblico il grande prato urbano di Tempelhof, che ha molto in comune con la *friche* nella quale Köbberling e

¹⁰⁹ Köbberling e Kaltwasser 2006, p. 15

Kaltwasser hanno condotto le loro sperimentazioni costruttive, abitative, comunitarie.

Pionierfelder

L'effetto principale del 'masterplan dinamico' proposto nel 2007 da raumlabor/UC/mbup consiste nell'implementazione, circa tre anni più tardi, di un programma formale di uso 'pionieristico' avviato da la Tempelhof Project GmbH, società partecipata alla quale viene assegnato l'obiettivo di gestire lo sviluppo dell'area. L'architetta Ines-Ulrike Rudolph viene incaricata dalla società di implementare il programma su tre delle quattro aree individuate nel masterplan in corrispondenza di tre degli accessi principali: Columbiasdamm, Oderstrasse e Tempelhofer Damm. Vengono aperte le domande di partecipazione rivolte a tutti i cittadini, da soli o associati in gruppi di qualsiasi natura. Ai progetti vincitori, selezionati e vagliati da un'apposita commissione, vengono assegnati degli spazi per un periodo di tre anni.

Come è reso evidente dal racconto delle esperienze di Köbberling e Kaltwasser, l'idea di usi temporanei e es-temporanei degli spazi aperti liberi e indeterminati è in qualche modo connaturata in alcune delle (contro)culture che sono emerse a Berlino nei decenni precedenti. Come nota Mike Schalk¹¹⁰, i 'campi dei pionieri' vengono visti e narrati fin da subito come un esperimento innovativo nel campo della pianificazione urbana, eppure al contempo radicati nella storia recente di Berlino, in una sorta di tradizione di auto-recupero e uso 'spontaneo' degli innumerevoli spazi — sia architettonici

¹¹⁰ Schalk 2014, p. 138

che di paesaggio — lasciati vuoti dopo la caduta del muro. In un dossier di presentazione redatto dal Comune di Berlino nel 2010 per informare sull'iniziativa (SSU-Berlin 2010) il tema del pionerismo viene esplicitamente connesso anche agli esperimenti di volo avvenuti nel Tempelhofer Feld a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, suggerendo un vero e proprio 'genius loci' legato al tema dell'esplorazione, della frontiera, della sfida.

L'apertura di queste *call* non manca di generare perplessità, persino tra molti i componenti dell'associazione '100% Tempelhofer Feld', i quali guardano con sospetto all'idea e anche al 'masterplan dinamico' in generale, dato che almeno in prima battuta quest'ultimo non rifiuta né mette in crisi il programma di urbanizzazione delle fasce esterne dell'area. Questi sospetti, a ben vedere, sono fondati. Questo tipo di azioni di urbanistica temporanea sono molto spesso associati a — e motivati da — processi di valorizzazione delle aree fondiarie. La presenza di vitalità e l'*hype* che producono le attivazioni temporanee sono ben viste e anzi promosse e sponsorizzate dai grandi investitori, che le vedono come un metodo sostanzialmente gratuito e molto efficace di ridurre il tasso di conflittualità e di letteralmente 'ripulire' l'immagine pubblica di un'area in vista di uno sviluppo con cambio di destinazione d'uso. Quello che si teme che una volta finiti i tre anni di sperimentazione pionieristica le aree vengano sottratte all'uso pubblico e consegnate al grande capitale immobiliare, che andrebbe a capitalizzare il valore prodotto collettivamente grazie alla rinnovata immagine del luogo.¹¹¹

Nonostante queste perplessità è proprio il '100% Tempelhofer Feld' a presentare una delle application vincenti per i 'campi pionieri', con una proposta per un giardino di

¹¹¹ Cfr. Schalk 2014. p. 141

comunità che viene soprannominato 'Stadtteilgarten Schillerkiez'. Il giardino, luogo di incontro e contaminazione non solo inter-specifico ma anche intra-specifico tra varie forme di vita umane, può dunque essere letto nei termini di un *detournement*¹¹² di quello che viene visto da alcuni come un tentativo del capitale immobiliare e dell'amministrazione statale di *mettere le mani* sulle aree oggetto di conflitto. L'associazione di attivisti utilizza però lo strumento delle assegnazioni temporanee in modo opposto, per presidiare l'area e avviare un «monitoraggio critico e costruttivo dello sviluppo dello spazio aperto di Tempelhof».¹¹³ Il giardino condiviso diviene presto il campo base degli attivisti che si battono per ostacolare i programmi di urbanizzazione. La presenza diretta sul campo dà la possibilità all'organizzazione '100% Tempelhofer Feld' di dare visibilità alla sua lotta e istanze di cui si fa portatrice, che sfoceranno con un successo imprevisto, e forse non prevedibile, nel referendum del 2014 con il quale verranno definitivamente bloccati per volontà popolare i piani di edificazione della cintura esterna dell'ex aeroporto. Questa versatilità di opinioni e sguardi sullo strumento dei 'campi pionieristici', che spazia fino ad includere visioni anche diametralmente opposte tra loro, è a mio parere da interpretare come il sintomo di una grande vitalità e fecondità del tema.

L'organizzazione dei 'campi pionieristici' rappresenta senza alcun dubbio un tentativo di cooptazione di pratiche spontanee, informali, auto-organizzate, all'interno dei processi formali di *decision making* urbano. Da una parte questa *integrazione* implica necessariamente una perdita di potenza immediata da parte del *corpo inglobato*, cioè pratiche stesse

¹¹² Cfr. Debord, Wolman 1956

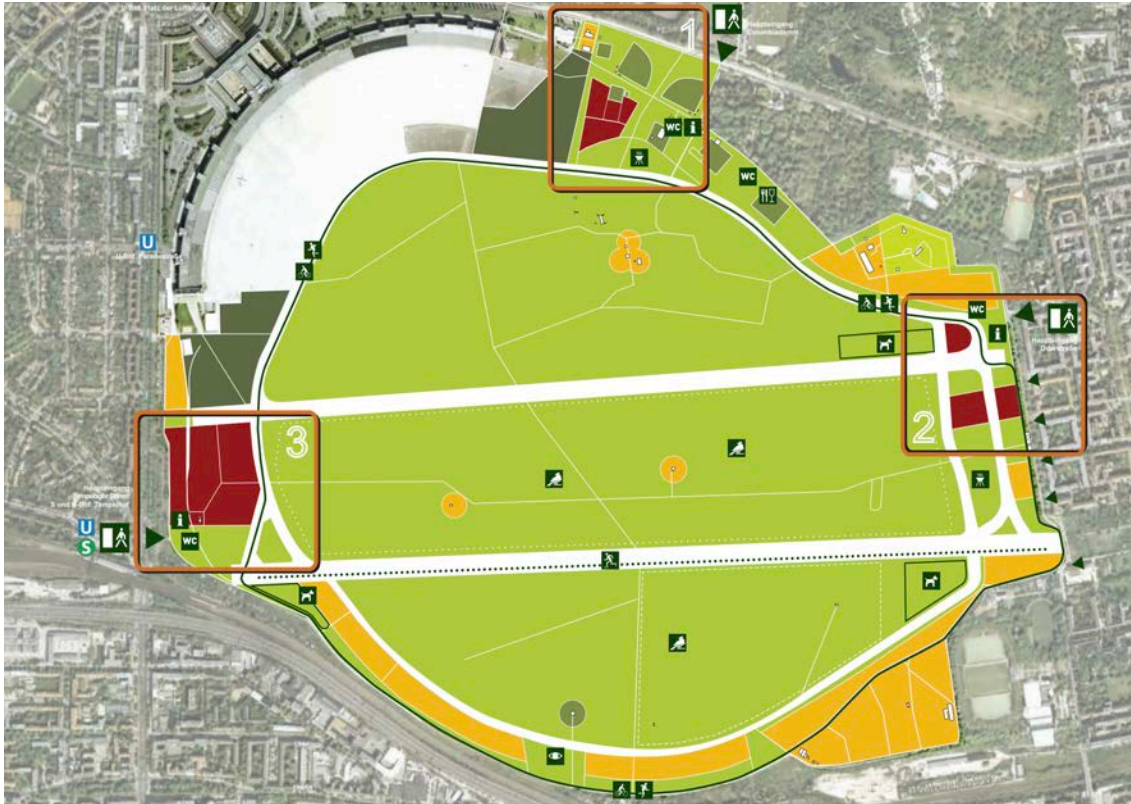
¹¹³ Dal blog dello Stadtteilgarten Schillerkiez. Citato in Schalk 2014, p. 141

e delle persone che le rappresentano e che ne sono rappresentate, e quindi può mascherare una volontà di *neutralizzazione* da parte dell'establishment, volta al mantenimento e alla riproduzione dello *status quo*. D'altro canto, tuttavia, l'inglobamento di questi corpi estranei può provocare, nel tempo, mutazioni e alterazioni anche nel corpo inglobante delle istituzioni. È questa, in un certo senso, la speranza della *project manager* del programma *pioneer fields* Ines-Ulrike Rudolph, che in alcuni suoi interventi invita proprio ad avere pazienza e dare il tempo a queste mutazioni di avere luogo, alle relazioni di prendere forma, alle esperienze di mettere radici.¹¹⁴



Bacheca informativa presso il giardino collettivo Stadtteilgarten Schillerkiez. Lo spazio del giardino non è solamente uno spazio 'verde', di relax, di benessere, ma ha le caratteristiche precise ed esplicite di uno spazio politico. Fonte: <https://www.spiegel.de/panorama/volksentscheid-zum-tempelhofer-feld-in-berlin-a-970414.html>

¹¹⁴ Cfr. Schalk 2014, p. 142



Individuazione delle tre aree destinate agli 'usi pioneristici'. Da SSU-Berlin 2010.

Bauhaus reuse THF

Uno dei progetti pilota realizzato nella fase di 'campi pioneristici' è il padiglione sperimentale *'Bauhaus reuse THF'*, costruito da un laboratorio del politecnico TU-Berlin *Zukunftsgeraechusche GbR* assieme alla Fondazione Bauhaus Dessau, alla società partecipata del Comune di Berlino *Grün Berlin*, e a numerosi partner tecnici. Il progetto, realizzato nel 2012, vede la realizzazione di una piccola architettura temporanea composta da due container e da vari componenti costruttivi provenienti dallo smantellamento di alcune parti dell'edificio del Bauhaus Dessau, rimossi in occasione di una ristrutturazione della struttura avvenuta l'anno precedente. Il sito di intervento è rappresentato da uno dei tre 'fields'

individuati nello studio del 2007, quello orientale nei pressi dell'ingresso da Oderstraße. Per quanto 'minima' l'opera presenta un'articolazione semantica e d'uso molto ampia. Sul piano della 'funzionalità' è pensata come uno spazio coperto articolato in un volume principale vetrato e due volumi laterali a supporto del primo. È adibito ad accogliere eventi e iniziative pubbliche e grazie alla totale trasparenza della parte centrale si relazione con il paesaggio vegetale del prato su cui si appoggia con una grande intensità. Sul piano dell'immagine, invece, il piccolo padiglione presenta tutti gli elementi tipici delle architetture dei giardini 'classici': è in questo senso una vera e propria rivisitazione di una *fabrique*. Dal punto di vista formale rimanda ad un immaginario industriale e infrastrutturale che entra in risonanza con la natura stessa del luogo. Sul piano semantico articola un discorso esplicito sul tema del riuso, dell'up-cycling, della reinvenzione creativa di spazi, edifici, oggetti, luoghi. Rimanda infine, come da tradizione, ad altre geografie (i container rimandano ad uno scenario fantastico di viaggio ma anche al tempo stesso alla frenesia del capitalismo contemporaneo, le altre parti connettono direttamente a Dessau e all'edificio-simbolo progettato da Walter Gropius) e ad altri tempi (l'origine mitica del Bauhaus, ma anche la stessa dimensione temporale del 'masterplan dinamico' Tempelhofer Feld).

La struttura temporanea è stata a sua volta la sede di altri due progetti 'pionieri', chiamati 'Lernort Natur' e 'M.I.N.T. Grünes Klassenzimmer' ('La natura come luogo di apprendimento' e 'M.I.N.T. Aula verde').



Il padiglione 'Bauhaus reuse' realizzato nel 2012, accanto ad un'altra struttura autocostruita, nel 'campo pionieristico' di Oderstrasse. Fonte: <http://www.bauhaus-reuse.de/index.php/content/bauhaus-reuse-pavillon-thf/>

2.4. Die Große Weltausstellung 2012

Un'expo molto particolare

Nel 2012, a due anni dall'attivazione del programma dei 'pionierfelder', mentre il processo della realizzazione del nuovo parco progettato da GROSS.MAX sembra essere già in una fase di parziale stallo, ruamlaborberlin torna a Tempelhof con una proposta di utilizzo temporaneo che si estende su tutta l'area. Diversamente dal caso del 2007-2008, nel quale il gruppo era stato coinvolto con un incarico da parte dell'amministrazione comunale per fornire una consulenza strategica, questa volta ruamlabor è promotore diretto dell'iniziativa, che viene intitolata 'Die Große Weltausstellung 2012'. Il nome fa espresso riferimento alle Esposizioni Universali, verso le quali si pone in modo critico, ed è accompagnato dal sottotitolo 'The World Is Not Fair', un gioco di parole sul doppio significato della parola 'fair', che in inglese significa sia *fiera*, *esposizione*, che *giusto*. L'intenzione è affermare da una parte che il mondo non è una 'grande esposizione di merce', dall'altra si connette con le ingiustizie sociali che proprio il ciclo di produzione e distribuzione della merce invariabilmente produce.

Il progetto, realizzato in collaborazione con Hebbel am Ufer¹¹⁵ e con il supporto di Grün Berlin e IGA Berlin 2017 si articola nella costruzione di 15 strutture architettoniche

¹¹⁵ Hebbel am Ufer è un hub culturale e casa di produzione berlinese che si occupa di teatro, danza e performance. Il range di attività non si limita nella preparazione e diffusione di spettacoli e performance ma è composta in modo altrettanto rilevante da dibattiti e produzioni teoriche e organizzazione di eventi culturali di ampio respiro.

temporanee ognuna delle quali viene pensata intorno ad uno specifico 'argomento' e realizzata in collaborazione con un artista o con un gruppo di artisti, la maggior parte dei quali sono collettivi o compagnie di teatro o registi cinematografici. Nel loro insieme i quindici 'padiglioni', costruiti il più delle volte con strutture leggere riutilizzabili e con l'utilizzo di materiali di recupero provenienti da cantieri o da precedenti allestimenti teatrali¹¹⁶, compongono una sorta di 'parco a fabrique' sperimentale, organizzando la grande area vuota del Tempelhofer Feld non solo dal punto di vista spaziale, mediante la creazione di prospettive e percorsi, ma anche strutturandolo dal punto di vista concettuale. Ognuna delle strutture ospita un programma di eventi, di performance, di azioni collaborative, coinvolgendo la partecipazione del pubblico in modo non solo passivo ma anche attivo.

L'operazione 'Die Große Weltausstellung 2012' è leggibile da una molteplicità di punti di vista, piani di lettura, prospettive. Se da un lato si articola in una serie di episodi autonomi che intrattengono con il luogo una relazione meramente strumentale e contingente — avrebbero cioè potuto essere costruiti in qualsiasi altro posto — dall'altra nel suo complesso si configura come un'operazione unitaria dotata di una precisa intenzionalità comunicativa e programmatica, cioè trascende in modo chiaro e dichiarato la propria dimensione spaziale e temporale per diventare una forma di pensiero progettuale sul futuro della zona, della città di Berlino, della città europea e occidentale in generale. Sul proprio sito raumlabor scrive: «The project is our statement to the ongoing discussion about the future of the site»¹¹⁷.

¹¹⁶ Cfr. <https://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/>

¹¹⁷ Da <https://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/>

La discussione sullo sviluppo del sito è in effetti proseguita e dilagata a scala cittadina, nazionale, internazionale. Una parte dell'amministrazione continua a perseguire un progetto basato sulla parziale edificazione dell'area e sulla realizzazione di una serie di progetti urbani che considerati nel loro insieme hanno il dichiarato obiettivo di 'normalizzare' il Tempelhofer Felder permettendo una sua integrazione con il programma più generale di riconversione di Berlino da capitale libertaria del punk e della techno ad una rispettabile capitale mitteleuropea e globale. Parallelamente, però, si è diffusa l'idea che l'ex aeroporto possa funzionare anche in senso opposto, e cioè come 'zona franca' nella quale possano trovare spazio proprio tutte quelle attività e quelle istanze che sono progressivamente minacciate dai processi di 'riqualificazione' del resto della città. È da leggere anche in questo senso lo 'statement' di raumlabor sul destino dell'area: Tempelhof è visto come uno spazio sostanzialmente 'vuoto' che può essere riempito ciclicamente da 'contenuti' realizzati in modo collettivo e trasparente, attivando situazioni *pubbliche* di dibattito e discussione su temi espressamente politici.

Il padiglione centrale è progettato da raumlabor in collaborazione con l'artista e performer Erik Göngrich e si presenta come un percorso espositivo organizzato intorno al tema delle Esposizioni Universali e della loro storia. L'obiettivo culturale primario è di articolare una critica degli stessi Expo, che rappresentano storicamente non solo un momento di autorappresentazione degli stati nazione e di apologia della tecnica industriale ma anche dei momenti significativi, e spesso proprio dei *tipping points* nello sviluppo urbano delle

città che li ospitano.¹¹⁸ Nel testo introduttivo relativo al padiglione si legge:

This exhibition did not aim to show what's technically possible, it was not a show where the countries competed to prove their greatness: this was an event about a city that could be done by ourselves, now, tomorrow, open to and fun for everyone.¹¹⁹

Il 'padiglione', realizzato con ponteggi in alluminio e altri elementi prefabbricati, accompagnati da rivestimenti realizzati con legno di recupero, presenta una serie di elementi tipici che è a tutti gli effetti un'architettura, composta da un muro esterno, da una scala che conduce ad un secondo livello, da una facciata articolata su un angolo. Funziona anche come punto di osservazione e come belvedere, creando una prospettiva privilegiata dalla quale osservare il Tempelhofer Feld: l'immagine così prodotta è creata dall'occhio stesso del visitatore.

Punti di vista e prospettive

Il collettivo di architetti di Stoccarda Umschichten realizza un 'festival center' con materiali trovati, che è stato creato per funzionare come uno spazio culturale ibrido per tre settimane. Ha servito i visitatori di "The World Is Not Fair - The Great World Exhibition 2012" come luogo di incontro e scambio, ma anche come location per eventi. Qui è stato presentato un

¹¹⁸ È noto il caso recente di Milano, che in occasione dell'Expo del 2015 ha visto attivarsi processi di trasformazione urbana di enorme intensità su scala regionale, gli effetti dei quali si sono potuti riscontrare su ambiti anche molto diversi tra loro. Vedi ad esempio Leonardi, E., Secchi, M. (2016) EXPO 2015 as a *Laboratory for Neoliberalization. Great Exhibitions, Urban Value Dispossession and New Labor Relations*, in *Partecipazione e Conflitto*, Volume 9, Numero 2.

¹¹⁹ Da <https://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/>

ampio programma di accompagnamento con conferenze, discussioni, proiezioni di film e concerti.



Il padiglione pensato da raumlabor e Erik Göngrich che articola una critica della storia delle esposizioni universali e del loro significato nel mondo contemporaneo.

Il tema della scala e del belvedere ricorre in altre installazioni. È il caso della grande struttura realizzata per la performance del regista giapponese Toshiki Okada, composta da una grande copertura in ponteggi sotto la quale trova spazio una grande gradonata-teatro. Anche il 'World Freud Center', pensato dal collettivo teatrale 'andcompany&Co.' In collaborazione con l'artista visivo Jan Brokof, offre la possibilità di osservare l'area da un punto di vista più alto. Si tratta di una struttura su due livelli realizzata con materiali trovati e che per tutta la durata del festival continuerà a trasformarsi incessantemente. Ai margini sud dell'area Dries Verhoeven, un artista visivo olandese, costruisce una vera e

propria torre di avvistamento, che intitola 'Fare thee well!', un'espressione inglese che significa 'stammi bene' ma anche 'a regola d'arte'. Uno schermo a led trasmette un messaggio intermittente che ha come oggetto la segregazione spaziale e in particolare il tema dei confini dell'Europa. Tutti questi interventi possono essere letti come la creazione di 'punti di vista' che generano la possibilità di guardare il Tempelhofer Feld come metafora dello spazio politico della città contemporanea.

Il tema della segregazione spaziale non è affrontato solo da Verhoeven, ma ricorre anche in altri interventi. È il caso di "52.4697 ° N 13.396 ° E", un'architettura effimera pensata dai due registi Branka Prlić e Tamer Yiğit come asilo e 'punto di ritrovo' per le persone senza permesso di soggiorno, con uno sguardo specifico sulla situazione di molti sinti e rom dei paesi dell'est europa, e dell'installazione-performance realizzata dall'artista sudafricana Tracey Rose (sempre in collaborazione con raumlabor) che partendo dalla propria esperienza diretta dell'apartheid articola una riflessione sulla relazione interno/esterno e inclusione/esclusione nell'organizzazione dello spazio urbano e nelle connessioni globali tra i luoghi.

È proprio in quest'ultima opera che emerge forse nel modo più chiaro la riflessione generale, che attraversa tutto il festival, sulla relazione tra spazio urbano e immagine, e sulla validità degli assunti 'classici' in merito al rapporto tra città e rappresentazione. Il palco sul quale Rose mette in scena le sue performance-spettacoli — per i quali si avvale della collaborazione di attori non professionisti — ha la forma di una enorme televisione anni '80. Il pubblico osserva la scena da fuori, come se guardasse una rappresentazione televisiva,

mentre gli attori si trovano a tutti gli effetti *dentro lo schermo*. Anche in questo caso l'installazione è dotata di un secondo livello, una terrazza alla quale si accede tramite una scala, dalla quale si può avere una prospettiva insolita del Tempelhofer Feld. In questo complesso gioco di sguardi e di immagini prende vita una critica acuta e del tutto originale dello spazio aperto pubblico della città contemporanea. L'opera è, mi pare, un invito a sbarazzarsi di una lettura ideologica della funzione dello spazio pubblico come spazio neutro della rappresentazione democratica, a fare i conti con l'avvenuto trasferimento *dento i media* della sfera della rappresentazione pubblica, e a trovare nuovi modi per mettere in connessione lo spazio aperto *reale*, con le sue contraddizioni e i suoi conflitti — ben rappresentato dal caso di Tempelhof, un *vuoto* in cerca di un'identità che può emergere solo nella mediazione e nell'incontro di istanze in contrapposizione — con lo spazio pubblico *artificiale* della televisione e dei mass media in genere.

Bye Bye Utopia!

In sintesi, un'analisi delle architetture e del loro 'contenuto' fa dunque emergere la presenza di una serie di temi dominanti, che vengono articolati e intrecciati in modo diverso dai singoli interventi. Il primo è una riflessione su temi politici legati all'uso dello spazio urbano, e in particolare alle tematiche dell'inclusione/esclusione e della integrazione/segregazione. Il terzo è una riflessione sulla relazione tra uomo e natura, e sull'impatto dell'azione umana sull'ambiente, con

un focus particolare sull'uso collettivo delle risorse¹²⁰. Il terzo, una riflessione sulle immagini e di come queste configurino le relazioni tra le persone.

È proprio nell'intersezione di questi tre ambiti che troviamo il senso dell'operazione 'Die Große Weltausstellung 2012' nel suo essere uno *statement* sul destino di Tempelhof. Per comprenderlo fino in fondo è utile fare riferimento ad un altro 'statement' del gruppo, quello che troviamo nella pagina del sito web del gruppo, nella sezione 'about', in una pagina chiamata appunto 'statement'.

yes we do love the great ideas of the 60s 70s and the optimism which is inherent in changing the world at the stroke of a pen to the better. but we strongly believe that complexity is real and good and our society today does need a more substantial approach. therefore our spacial proposals are small scale and deeply rooted in the local condition.... BYE BYE UTOPIA!¹²¹

Come una sorta di *parque a fabriques* temporaneo e contemporaneo, 'Die Große Weltausstellung 2012' è un invito ad abbandonare l'idea astratta e idealista di uno spazio pubblico vuoto, *teatro neutro dei conflitti sociali*, per abbracciare l'idea di uno spazio pubblico la cui sostanza, la cui stessa materia, sono gli *incontri* — e gli *scontri* — tra persone provenienti da background differenti. Uno spazio che non può essere descritto e osservato in modo neutro, obiettivo, ma solo attraverso la costruzione — non solo metaforica, ma anche fisica e materiale — di punti di vista che pur

¹²⁰ Nella descrizione dell'iniziativa si legge «L'architettura dei 15 padiglioni è vista come un contributo a una discussione sull'uso ragionevole delle risorse. Un terzo delle sale espositive sono ristrutturazioni di edifici che fanno parte della struttura esistente dell'ex campo d'aviazione. Ulteriori edifici saranno costruiti da moduli che sono stati utilizzati nell'estate del 2011 al festival "Über Lebenskunst" nella Casa delle Culture del Mondo. Solo tre padiglioni, e solo in misura limitata, sono nuovi edifici.» Da <https://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/>

¹²¹ Da <https://raumlabor.net/statement/>

riconoscendo come punto di partenza la loro parzialità (nel duplice senso di *limitatezza* e di *non imparzialità*), tentano di essere il più possibile ampi. Così come il grande tema dei parchi classici del XVIII e del XIX secolo è l'altrove, un altrove a cui si rimanda continuamente, nel tempo e nello spazio, a Tempelhof il grande tema su cui continuamente si ruota attorno è l'alterità.

Guardando le foto delle quindici installazioni-performance che nel loro complesso compongono quest'opera sfaccettata e plurale viene da dire che la sua forza — straordinaria — è direttamente connessa con l'appropriazione e il *detournement* di una dimensione *pittoresca* che continua a informare profondamente l'immaginario collettivo relativo alla figura del parco urbano. Nell'articolare un discorso che è ineluttabilmente politico l'operazione culturale diretta da raumlabor non ha paura a confrontarsi faccia a faccia con la sfera dell'immagine, operando però quella che potrebbe essere definita una de-romanticizzazione dello spazio del parco. In luogo delle installazioni artistiche lucide e spesso 'specchiate' che spuntano come funghi nei parchi contemporanei, dando vita a immagini idealizzate e utopiche di uno spazio 'naturale' pacificato e armonico, le architetture si rivelano nella loro natura artificiale e addirittura meccanica, espongono le loro strutture interne, si spogliano della loro pelle protettiva. Manifestano la loro origine, la loro provenienza, ostentando l'utilizzo e il riutilizzo di componenti e materiali già usati, già 'masticati' e 'digeriti' da opere precedenti.

2.5. Esperimenti al margine

Negli anni successivi all'organizzazione della Große Weltausstellung 2012 lo studio raumlabor ritorna ad intervenire su Tempelhof con due iniziative situate sul margine dell'area. La prima è un festival sul diritto all'abitare per le fasce più giovani della popolazione berlinese, realizzato nell'estate del 2014 in un'area abbandonata immediatamente adiacente al confine orientale del Tempelhofer Feld. Il secondo è un programma molto articolato di iniziative intorno alla relazione tra città, conoscenza e educazione avviato nel 2018 in una delle zone interessate dai piani di urbanizzazione, poi bloccati dal referendum del 2014, e tutt'ora in corso. Due azioni che mettono in evidenza il carattere ancora una volta eccedente del Tempelhofer Feld. A distanza di alcuni anni dall'apertura al pubblico, la spinta innovativa che si è creata all'interno del perimetro ne varca i confini e invade le zone circostanti. Esperienze che mostrano come le nuove modalità di esistenza collettiva nello spazio aperto metropolitano siano, letteralmente, infestanti.

Junipark

Sul margine orientale dell'area di Tempelhofer Feld, nei pressi di quello che è diventato uno degli ingressi principali al parco, verso il popolato quartiere di Neukölln, si trova un piccolo giardino rettangolare occupato in parte da un antico cimitero e in parte libera e parzialmente incolta. È qui che nell'estate del 2014 Schlesische27, un laboratorio aperto di arte, architettura e design rivolto ai giovani berlinesi, in una partnership con raumlaborberlin, organizza un forum di incontro e discussione rivolto ai teenager berlinesi e incentrato sul tema del diritto all'abitare. Uno degli effetti più gravi della corrente situazione di continuo aumento dei valori

immobiliari in tutta l'area metropolitana è infatti l'impossibilità da parte dei più giovani di trovare un alloggio a prezzi abbordabili e di riuscire quindi ad abbandonare la casa dei genitori. In un contesto, quello tedesco, dove tradizionalmente i giovani compiono questo passo ben prima che nei paesi mediterranei le difficoltà insorgenti sono vissute con grande preoccupazione e urgenza da molti giovani cittadini e dalle loro famiglie. Per un mese attività e discussioni sul tema vengono ospitate da una grande struttura progettata da raumlabor e costruita collettivamente. Anche in questo caso la relazione con il teatro è molto forte, e all'interno dell'edificio effimero prende vita un vero e proprio spazio teatrale, nel quale vengono organizzate varie tipologie di rappresentazioni. Ancora una volta, infine, la costruzione diviene l'occasione per costruire punti di vista alternativi sul Tempelhofer Feld. Una terrazza-belvedere realizzata nel piano più alto della struttura permette di spaziare su tutta l'area del parco, abbracciandone l'ampiezza da una prospettiva insolita.



L'architettura temporanea realizzata da raumlabor per Junipark, vista dal Tempelhofer Feld.



Il Tempelhofer Feld visto dalla sommità della struttura temporanea.

Floating University

Nel 2018, a distanza di 10 anni dalla chiusura delle attività di volo nell'ex aeroporto di Tempelhof, e dopo aver partecipato a molte delle fasi di sviluppo del sito, raumlabor lancia un progetto in un'area adiacente al sito. Questa volta il gruppo è il principale promotore e interviene in prima persona in tutte le fasi del processo. Il progetto va sotto il nome di "Floating University Berlin" e rappresenta

a visionary inner city offshore-laboratory for collective, experimental learning, knowledge transfer and the formation of trans-disciplinary networks to challenge routines and habits of urban practices.¹²²

L'area di intervento zona è collocata a nord, nei pressi dell'area di Columbiadamm, uno dei settori nei quali era prevista la realizzazione di cubature, poi arrestata dal referendum del 2014. Si tratta di un appezzamento di terra di circa un ettaro, di proprietà comunale, occupato in larga parte da un bacino di accumulo e ritenzione dell'ex aeroporto. Come molti luoghi incolti e in stato di sospensione anche questo sito ospita una grande diversità e produce rigogliose forme vegetali e animali.

The site was designed in the early 1930s as a rainwater retention basin to serve the Tempelhof airfield and adjacent avenues, and it remains today as a fully functioning infrastructure. Having being closed off to the public for over 60 years, a diverse range of animals, plants and algae have taken root and given birth to a unique landscape: a man-made environment reclaimed by nature where polluted water coexists with the relatively new presence of this pedagogical experiment, forming a natureculture or a third landscape.¹²³

La prima edizione, realizzata tra maggio e settembre 2018, consiste nella creazione di un luogo di incontro, scambio e

¹²² www.raumlabor.net

¹²³ <https://www.floatinguniversity.org/en/about/>

creazione di legami, e riflessione collettiva sui rapidissimi cambiamenti che investono le città di tutto il pianeta, di cui Berlino rappresenta un esempio lampante.

A true place of transdisciplinary exchange grew with more than 20 seminar groups, 47 workshops, and numerous discussions, presentations and lectures. A laboratory and a platform for new forms of urban practice emerged, quickly outgrowing its expectations.



Floating University, da www.raumlabor.net

La costruzione delle strutture che ospiteranno le attività rappresenta una parte sostanziale e centrale di tutta l'iniziativa. Con il procedere dei mesi prendono vita una decina di padiglioni, alcuni dedicati alle attività di incontro e dibattito, mentre altri ospitano veri e propri laboratori di ricerca scientifica. Prende così vita un campus temporaneo composto da aule studio, spazi di lavoro, un auditorium, un

complesso sistema di filtraggio e fitodepurazione, una 'cucina discorsiva' un 'bar come generatore di proteste' e un centro per la coltivazione di 'cibo istantaneo'.¹²⁴

Come sopravviveremo alla carenza di risorse? Qual sarà l'impatto della superdiversità e dell'iperaccelerazione dello sviluppo? Di quali strumenti abbiamo bisogno per vivere e lavorare in futuro in modo efficiente dal punto di vista delle risorse?¹²⁵

Queste le domande che danno vita al progetto, che è anche un autoriflessione sul ruolo dell'architettura, del design, dell'architettura del paesaggio, dell'urbanistica e sulle modalità di intraprendere queste discipline per operare sulla città contemporanea.

"In certo qual modo ci consideriamo più come un'università che come uno studio d'architettura", ammette Markus Bader. "Proponiamo una serie di domande, sfide, prove e sperimentazioni. In termini tradizionali potremmo essere definiti un dipartimento di ricerca universitario." Tutti i membri di Raumlabor partecipano all'insegnamento, e c'è sempre stata l'ambizione di fare della formazione un aspetto più integrato e importante dell'attività dello studio. "Organizzare la Floating University è un momento di apprendimento", dice Bader.¹²⁶

¹²⁴ Cfr. Elarji e Michels 2020, p. 1

¹²⁵ Botha e Kennedy 2018

¹²⁶ Botha e Kennedy 2018





Floating University. Sulla sinistra l'orto verticale, da www.raumlabor.net

Una parte cruciale dell'esperimento è rappresentata da una serra alta tre piani che diviene un *edible garden* popolato da più di quaranta tipi diversi di piante di pomodoro, accanto a patate e ad altri ortaggi. I semi di pomodoro vengono distribuiti ai visitatori insieme ad informazioni sulla loro provenienza e sulla biodiversità del luogo.¹²⁷ Questa sezione del progetto è curata da

Grazie al successo dell'iniziativa nel 2018 l'esperimento viene ripetuto anche l'anno successivo, dando vita ad un presidio permanente e ad un programma ciclico che è continuato anche nel 2020 ed è in programma per il 2021. Il sito viene progressivamente bonificato e alcune architetture temporanee si succedono a quelle che vengono smantellate, mentre altre vengono periodicamente ricostruite o restano

¹²⁷ Cfr. <https://leakirstein.de/floating-university-berlin-greenhouse>

parzialmente in piedi anche in inverno. La seconda edizione vede una maggior partecipazione del pubblico, e una maggiore intensità delle relazioni con i quartieri circostanti, approfondendo la dimensione locale e territoriale. In questo modo sullo stesso luogo si alternano e si incontrano dimensioni diverse e ambiti lontani, dando luogo a scambi e creazione di legami altrimenti impossibili.

Il futuro di un esperimento auto-pedagogico

Nell'edizione del 2019 prende vita anche il Climate Care Festival:

The definition of care (to preserve, to support) has recently been expanded into the beyond-the-human environment and now includes as María Puig de la Bellacasa defines "everything that is done to maintain, continue, and repair 'the world' so that all can live in it as well as possible" (Matters of Care, 2017). Climate Change and changing hydrological cycles require new forms of cooperation. Care enables us to analyze this transformation in fine detail, it looks at the inter-personal relationships and the relationships to climate beyond the crisis rhetoric. It was about forms of responsibility which we could assume in connection our climate.¹²⁸

¹²⁸ <https://climatecare.s-o-f-t.agency/>



Floating University 2019. Fonte: <https://raumlabor.net/floating-ev/>

Il sito stesso della Floating University, situato in uno dei margini del Tempelhofer Feld, è un esempio di un delicatissimo ecosistema di cui prendersi cura, non proteggendolo e chiudendolo al pubblico, ma al contrario abitandolo. Solo in questo modo, mettendo in sinergia lo spazio 'eccedente' degli in-between e degli ambiti sospesi delle metropoli con l'eccedenza di idee, di comportamenti, di relazioni, è possibile immaginare uno scenario felice per i paesaggi urbani del prossimo futuro.

3. Pratiche eccedenti / Orizzontale, un laboratorio di sperimentazione paesaggistica

In questo terzo capitolo verranno presentati tre lavori realizzati dal candidato nel periodo che va dal 2012 al 2014. I progetti sono stati realizzati nel contesto del lavoro professionale e di ricerca portato avanti all'interno di un collettivo/laboratorio/studio chiamato 'Orizzontale'.

Gli obiettivi di questa sezione sono sostanzialmente tre. Il primo è documentare il lavoro svolto, rileggendolo in modo critico anche grazie ad una distanza temporale che permette l'elaborazione di un'auto-critica per sua natura impossibile da svolgere nell'immediato. Il secondo è mettere in modo esplicito in connessione i lavori presentati con le esperienze e i riferimenti presentati nei capitoli precedenti, denunciando linee di continuità da un lato e differenze e scostamenti dall'altro. Il terzo è tentare una lettura critica dei progetti con l'adozione di un punto di vista interno alla disciplina dell'architettura del paesaggio.

I lavori presentati si configurano, tra le altre cose, come il tentativo di un'integrazione delle modalità di azione che partono dall'inserimento di 'oggetti-architetture' nello spazio — ritrovate nel lavoro di raumlaborberlin, di Köbberling e Kaltwasser, di Exyzt — con un approccio più espressamente paesaggistico, legato cioè al progetto di configurazioni spaziali. Nel loro insieme costituiscono un esempio di una pratica progettuale 'selvaggia' ed 'eccedente', su almeno due piani principali. Da un lato gli esperimenti di Orizzontale, nel

loro rifiuto di inserirsi e di conformarsi alle comuni immagini della pratica progettuale, rappresentano a tutti gli effetti il tentativo di 'uscire da sé' — letteralmente *ex-cedere* —, di trascendere i confini disciplinari tra arte, architettura, architettura del paesaggio e teatro. Il lavoro del gruppo si presenta, volontariamente, come non riducibile ad un unico campo, ad un'unica tradizione, ad un'unico linguaggio. Consapevole di pagare lo scotto derivante dalla rinuncia alla protezione dei gusci disciplinari il collettivo ricerca espressamente un 'essere allo scoperto', un 'essere fuori' che è al tempo stesso un 'essere aperti', non chiudere all'imprevisto, all'inatteso, all'eccedente. Dall'altro lato, una delle spinte primarie dietro alle azioni del gruppo è stata quella di mettere in discussione la dimensione tradizionalmente 'civilizzata' del lavoro dell'architetto, del paesaggista, dell'urbanista, proponendo una critica dell'apparentemente inviolabile dicotomia, così radicata nel mondo della progettazione, tra momento dell'ideazione e momento della costruzione, tra disegno e realizzazione, tra progettisti e operai. L'abbracciare in prima persona, nella prassi, la trasformazione dei luoghi e dei materiali si costituisce, almeno da una certa prospettiva, come un percorso di esplorazione della dimensione 'selvatica' delle nostre città. Un'esplorazione che, tuttavia, si rivolge tanto all'esterno, verso giungle urbane o terzi paesaggi, quanto all'interno, in direzione della propria corporeità, della propria vulnerabilità, della propria 'naturalità'.

3.1. Lavorare con l'inatteso

I processi descritti in questo capitolo hanno punti in comune e divergenze. Per quanto facciano parte della linea evolutiva di una unica ricerca, sono anche e in modo significativo il prodotto delle specifiche circostanze che li hanno generati. Queste circostanze, cioè i rispettivi contesti dei tre progetti, sono piuttosto diverse. Le accomuna, in modo certo rilevante, il fatto di essere tre giardini, ma per il resto si tratta di contesti molto eterogenei tra loro, sia dal punto di vista fisico-estetico (un 'parchetto' romano nei pressi di un enorme centro culturale occupato, una piazza-giardino molto ricercata, un boschetto urbano in semi-abbandono che improvvisamente pullula di architetture sperimentali), che da quello di relazione con il tessuto urbano, che nella tipologia di istituzione ospitante. La diversità dei contesti si riflette, come è ovvio che sia considerato il metodo di lavoro scelto, una sostanziale eterogeneità dei risultati. Al di là, forse, di una vaga somiglianza estetica e di una comunanza nell'utilizzo di alcuni materiali, in primis il legno, i tre casi considerati condividono dunque soprattutto una serie di presupposti concettuali e di metodo. Questi presupposti sono: un commitment forte nei confronti della totale reversibilità dell'intervento rispetto al contesto ambientale che lo ospita; l'utilizzo di materie di recupero; la forma laboratoriale e collettiva nella fase di realizzazione. Oltre a questi aspetti ce n'è però un quarto sul quale è il caso di porre l'attenzione, e che giustifica forse più di ogni altra cosa l'inclusione di questi tre progetti in questa ricerca. Questo aspetto è rappresentato dalla strettissima relazione che intercorre tra il metodo di lavoro di cui questi tre processi sono stati il banco di prova e di sperimentazione e il tema dell'inatteso, dell'inaspettato, dell'eccedente. In tutti e tre i casi, infatti, l'approccio progettuale è stato orientato fin dai primissimi momenti dal

desiderio di incorporare e includere *all'interno dell'iter progettuale e realizzativo* anche ciò che non poteva essere in alcuno modo previsto o preventivato. I tre esperimenti sono cioè, prima ancora di essere esperimenti nei termini spaziali, funzionali, estetici o tecnologici, esperimenti di metodo che esplorano possibili alternative all'idea 'classica' di progetto come procedimento atto a produrre cambiamenti sulla base di una serie di assunti e ipotesi iniziali. Il tipo di 'progetto' che Orizzontale ha in testa in questi tre esperimenti 'primordiali' è un processo ben più aperto, un processo che si pone l'obiettivo di rimescolare in modo radicale l'ordine temporale in cui le operazioni vengono generalmente svolte, di cambiare il senso nel quale gli addendi che portano all'edito progettuale vengono sommati gli uni agli altri. In tutti e tre questi casi il progetto, vero e proprio protagonista della sperimentazione, viene portato a confrontarsi con i suoi stessi limiti e i suoi stessi margini metodologici e concettuali, cioè, in altre parole viene spinto ad 'uscire fuori di sé', ad ex-cedere il suo naturale perimetro, a confrontarsi con l'alterità, costituita in questo caso da tutto quel mondo di cose-che-avvengono-senza-un-progetto che costituisce in ultima analisi l'opposto della progettazione. Questo spingersi verso e oltre il limite metodologico, questo desiderio di includere cioè che si trova fuori, viene affrontato, nei tre casi analizzati, con tre modalità differenti.

Spazio Open Source. Nel primo caso il rapporto con l'inatteso viene sperimentato su una molteplicità di piani. Il primo di questi piani è la relazione con i materiali che costituiscono l'occasione per la costruzione dell'installazione. Il progetto viene infatti realizzato integralmente con i materiali recuperati da Officina Roma, con l'unica eccezione delle sfere di plastica con cui vengono realizzate gli elementi illuminanti. Questo tema, che inizialmente è una necessità — non esisteva

un budget per l'acquisto di materiali — si trasforma presto in una presa di posizione teorica e in un postulato di sperimentazione: diventa una questione di principio il fatto di utilizzare nel modo più razionale i materiali recuperati e di non introdurne di altri. In questo modo la nuova installazione è in un certo senso *direttamente prodotta* dalla vecchia: le scelte progettuali effettuate da Raumlabor per la 'casa' del MAXXI condizionano in modo ineluttabile il risultato del lavoro di Orizzontale. Il secondo piano sul quale viene aperto un dialogo con l'inatteso è quello della forma laboratoriale e della partecipazione. Ciò che si sperimenta in questa sede è il coinvolgimento diretto dei partecipanti al workshop non solo nella realizzazione ma anche nella progettazione dei moduli. Ogni modulo è infatti uguale agli altri solo per la struttura di base, mentre il design finale viene deciso dal gruppo che lo costruisce sulla base di una serie di regole stabilite in partenza. Il risultato formale dell'intervento è quindi una sorta di paesaggio generativo popolato da architetture algoritmiche. Il terzo e ultimo piano, o momento, con cui il progetto si relaziona l'inatteso è quello dell'uso. La struttura costruita si caratterizza infatti per una assoluta genericità: essa non assume nessuno specifico modello comportamentale o attività da parte del 'pubblico'. Può essere utilizzata in una serie pressoché infinita di modi, in situazioni diverse, con obiettivi e finalità anche opposte tra loro. E così accade. Gli utilizzi riscontrati negli anni sono molteplici e variegati, e soprattutto in gran parte inattesi.

Otto e mezzo. Nel progetto per il MAXXI è soprattutto questo ultimo piano ad essere approfondito. Anche se su una scala in parte diversa, Otto e mezzo si pone verso l'utente in modo analogo rispetto a Spazio Open Source. Esso è nei fatti una piattaforma completamente agnostica rispetto all'uso e alle attività. Composta da una serie di elementi bassi collocati

sulla gradonata esistente e dalla struttura verticale, l'installazione si pone come principale obiettivo di restituire all'utente la possibilità di utilizzare in modo libero e creativo la piazza del MAXXI, senza imporre punti di vista, preordinare o prescrivere attività o comportamenti, prevedere o incentivare modalità di relazione. Anche rispetto agli utilizzi istituzionali, che prevede, l'opera si pone in modo il più possibile aperto. A fronte di una serie di appigli e possibilità potenziali fornite, sarà solo l'intervento effettivo degli organizzatori degli eventi a compiere le operazioni di selezione necessarie perché le potenzialità si esprimano in concreto. Lo stesso si può dire per quanto riguarda il grande schermo programmabile, che di per sé non è altro che una grande infrastruttura pronta ad accogliere e veicolare comunicazioni e messaggi, spostando transitivamente la potenzialità di immagine dall'architettura-paesaggio all'utente. Letta in questi termini l'installazione può essere descritta nel suo insieme come *una grande macchina per la produzione di situazioni inattese*.

Space Cabins. Nel lavoro compiuto a Darmstadt nel contesto del festival Living Together, il dialogo con l'inatteso è sperimentato su un piano, che è relativo all'utilizzo di materiali di recupero o in upcycling. Come si è potuto vedere, questo aspetto rivesta un'assoluta centralità nell'opera in questione, e la modalità con cui viene messa al centro della riflessione è assolutamente rigorosa e decisamente radicale. In questo caso, la sperimentazione e la critica alla metodologia 'classica' del progetto è portata avanti in modo esplicito e anche, per certi versi, istituzionale. Infatti il progetto prevedere, contrariamente ad esempio al caso di Spazio Open Source, una serie di passaggi formali di verifica e approvazione da parte del management del processo e degli enti locali preposti. Un dato non conoscibile al momento del deposito dei documenti necessari — vale a dire le effettive

caratteristiche dei materiali che saranno realmente disponibili per la realizzazione dei rivestimenti nel momento esatto della realizzazione — viene introdotto all'interno dell'iter convenzionale del progetto. Di fatto viene depositata solo la struttura principale, chiarendo che i rivestimenti sarebbero stati 'generati' dalle contingenze specifiche e non preventivabili. Dunque l'inatteso in questo caso viene integrato a pieno titolo tra gli strumenti del progetto, nella forma di un elemento caotico, e in quanto tale rischioso, ma anche al tempo stesso di una risorsa di inestimabile vitalità per la riuscita del progetto. La capacità di scegliere in tempo reale i materiali da utilizzare e di inventare un processo produttivo idoneo a trasformarli in un rivestimento architettonico diviene una delle più particolari e rappresentative del processo, e da luogo ad una dimensione performativa che si mostra immediatamente come non scindibile dalle altre componenti dell'intervento.

3.2. Intro: dall'happening al paesaggio

Orizzontale è stato fondato a Roma tra il 2010 e il 2011 da sette studenti di architettura della Facoltà di Architettura 'Valle Giulia' dell'Università di Roma 'Sapienza' con l'obiettivo di misurarsi con una serie di modalità di lavoro diretto ed empirico nello spazio pubblico urbano. Il lavoro del gruppo si pone fin dal suo principio l'obiettivo di trascendere i confini disciplinari dell'architettura ibridando i metodi 'classici' del progetto architettonico con riferimenti al mondo dell'arte, del design, dell'architettura del paesaggio. Nel lavoro del gruppo possono essere individuate una serie di evoluzioni nell'approccio generale e negli strumenti utilizzati. In una prima fase, che va dalla fondazione nel 2010 fino ai progetti che vengono presentati in questa sede, coprendo quindi un'arco temporale di circa due anni, il lavoro si muove intorno ad una dimensione che unisce una sperimentazione 'performativa' con una ricerca volta alla progettazione e all'autoproduzione di 'oggetti' nella forma di arredi per lo spazio aperto urbano. La ricerca ruota attorno all'inserimento nello spazio pubblico di 'dispositivi' ad alta carica simbolica e relazionale e allo studio degli effetti che questi producono nella configurazione degli spazi e nel comportamento delle persone che li attraversano. In questa prima fase la relazione tra il lavoro di Orizzontale e i paesaggi urbani è per molti versi limitata: il paesaggio, lo spazio aperto urbano, è fin dall'inizio il contesto primario del lavoro del gruppo, ma si riduce in un certo senso ad uno sfondo, ad una cornice, ad un *milieu*. Gli strumenti di lavoro sono più vicini da una parte a quelli tipici del design e dall'altra a quelli dell'arte 'interventoista', una categoria critica che emerge proprio nei primi anni 2000 per riferirsi a un variegato insieme di modalità di azione artistica

sullo spazio urbano.¹²⁹ Fanno parte di questa fase originaria di ricerca e sperimentazione progetti quali 'Le orecchie di Giussano', nel quale una porzione di marciapiede viene trasformato in modo effimero in una 'piazza portatile' grazie all'inserimento di tavoli, sedie e giochi realizzati in cartone, *Workwatching*, che vede una sezione di gradinata urbana 'appoggiata' estemporaneamente in prossimità di un cantiere urbano con l'obiettivo di incentivare il monitoraggio dei lavori da parte dei cittadini, 'Eco-agro-cult urbano', durante il quale il posizionamento di strisce di prato su un ponte pedonale in corrispondenza di un grande scale ferroviario partecipa in modo ironico al dibattito sulla *green infrastructure* anticipando in un certo senso l'*hype* che seguirà negli anni successivi intorno a questo tema.

Emergono già in queste prime azioni del gruppo alcuni elementi che ne caratterizzeranno la successiva evoluzione, divenendo delle caratteristiche specifiche della ricerca e andandone a costituire dei *fil rouge* trasversali. Il primo elemento è una legato ad una modalità di azione performativa, che consiste nell'*essere fisicamente presenti* nei luoghi che vengono interessati dalle azioni. Questo tema, che si riconnette in modo esplicito al lavoro di gruppi come Raumlaborberlin, Köbberling e Kaltwasser, Exyzt, si articola come una critica radicale alle consuete modalità di svolgimento, rappresentazione e auto-rappresentazione del lavoro del progettista, in particolare del progettista in spazi pubblici. In netta contrapposizione ad una modalità di lavoro 'tradizionale', che vede il progettista sostanzialmente separato e scisso sia dal luogo di intervento che dalle componenti materiali oggetto della trasformazione, gli artisti-progettisti di Orizzontale sono sempre presenti in prima persona *nei*

¹²⁹ Cfr. Thompson e Sholette 2004, Perini 2010

paesaggi che si propongono di trasformare. La critica ha come oggetto anche una dimensione sostanzialmente intellettuale del lavoro del progettista: invece di stare 'in studio' e inviare disegni e indicazioni i membri del collettivo *si mettono in gioco, si sporcano le mani e ci mettono la faccia*. Gli elementi che compongono queste prime architetture effimere vengono costruiti e posizionati dagli stessi progettisti, e durante queste costruzioni-performance si vengono a creare le occasioni per la costruzione di incontri e legami con altri cittadini, visitatori, avventori. Il secondo elemento caratteristico delle modalità di azione anche future del gruppo che già si mostra chiaramente in questa prima fase 'di fondazione' è l'utilizzo di scarti di vario genere e di materiali di recupero, utilizzati come materia prima per la realizzazione dei paesaggi effimeri. La prima 'azione', *Le orecchie di Giussano*, viene integralmente realizzata attraverso l'utilizzo di lastre di cartone alveolare provenienti dalla dismissione di un'allestimento espositivo presso la Casa dell'Architettura di Roma. *Workwatching* è composto da pancali e assi di legno recuperate presso il magazzino di un sito ex-industriale che per un breve periodo ospita le attività del gruppo. In un'altra 'azione-performance' *Perestrello 2.0*, vengono realizzati arredi per esterno attraverso lo smembramento e la trasformazione di vecchi arredi provenienti da una scuola elementare della zona. In *Orto mobile*, realizzato presso l'XM24 a Bologna, una serie di prototipi piccolo orto comunitario viene realizzato 'su ruote' a partire dai più disparati *objet trouvé* urbani: il tetto di un camper, la spalliera di un letto in ferro battuto, carrelli del supermercato. L'utilizzo di questo genere di risorse rappresenta per Orizzontale fin dall'inizio più di un semplice espediente, di un modo per realizzare interventi a partire da investimenti nulli o quasi nulli. C'è anche questo, ovviamente, ma l'interesse per questa pratica eccede la dimensione

strumentale ed è fin da subito trainante. Si tratta di mettersi in connessione con un modo di costruire e trasformare i paesaggi che parte dall'esistente per creare cose nuove, e prendere le distanze dalla rovinosa tendenza che in modo sempre più marcato vede l'aumento esponenziale della circolazione di materie prime e materiali da costruzione, colpevole di enormi impatti in termini di inquinamento e di produzione di CO2 ma anche della sistematica distruzione degli ambienti naturali nei quali vengono portate avanti le attività di estrazione. Lavorare con gli scarti, con i rifiuti, con ciò al quale nessuno sembra essere interessato è per Orizzontale un modo per recuperare una modalità di progetto antica, che parte da 'quello che c'è', dall'immediatamente disponibile, dall'abbondante, attivando l'intelligenza progettuale necessaria per immaginarne la trasformazione. L'intenzione è quella di recuperare esperienze come quelle dei *junk playgrounds* del secondo dopoguerra e si prosegue la ricerca di architetti del paesaggio come Louis Le Roy e Jacques Simon estendendola verso l'uso di materiali sintetici, plastici, iper-artificiali.



Orizzontale, "Le orecchie di Giussano", Roma 2010.



Orizzontale, "Workwatching", Roma 2010.



Orizzontale, "Luogo comune", Roma 2011.

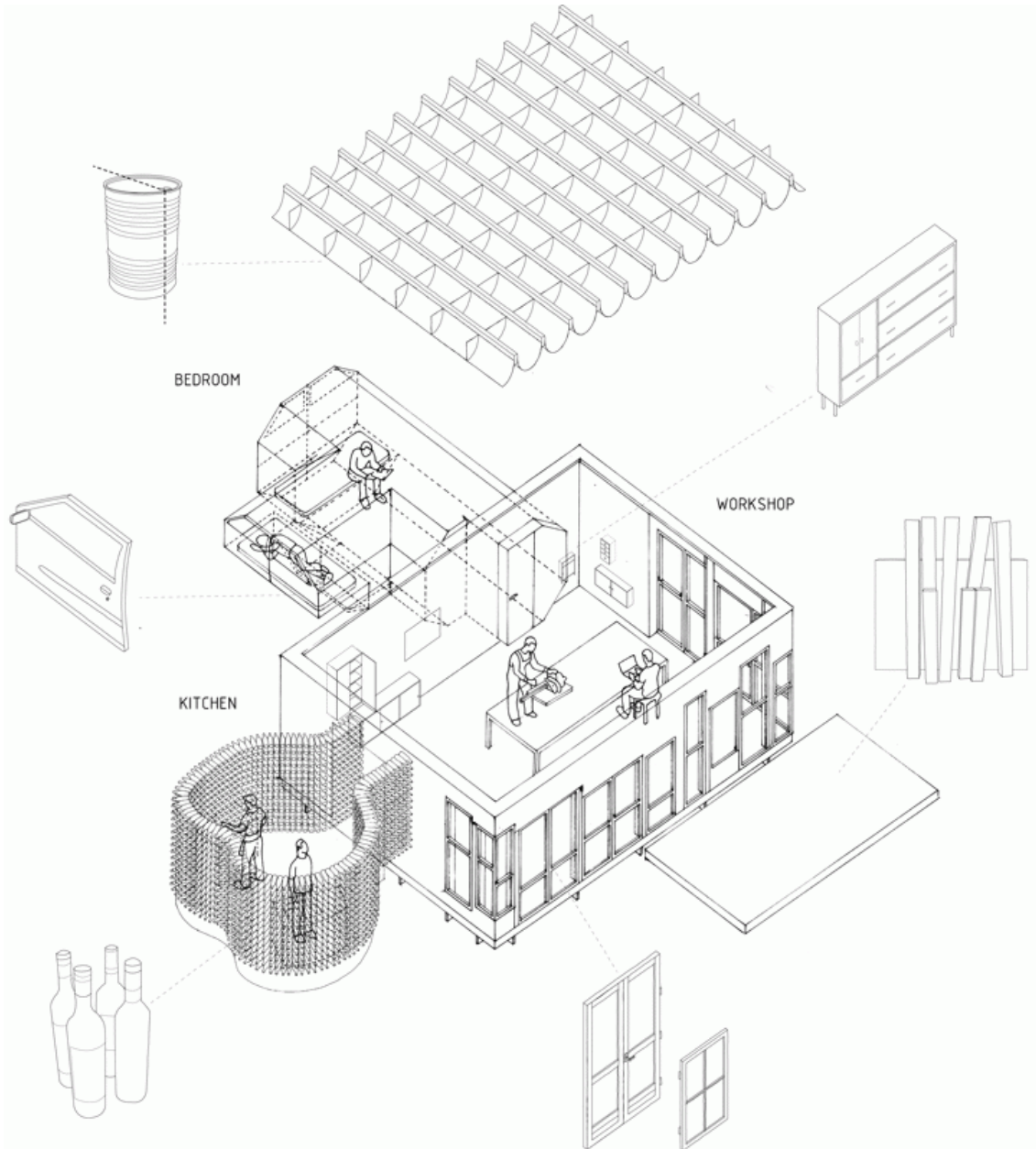
3.3. Pratiche eccedenti 1 / Spazio Open Source

Officina Roma

L'anno successivo a quello in cui Orizzontale inaugura il suo lavoro di ricerca-azione nelle strade della periferia romana, un lavoro incentrato sul tema dello scarto e del recupero — di luoghi, di metodi, di materiali, di idee — gli stessi temi sono esplorati in modo diverso da un team curatoriale, diretto da Pippo Ciorra e comprendente tra gli altri Paola Viganò e Reinier de Graaf.¹³⁰ L'esito della ricerca sarà una mostra, intitolata *Re-Cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, che aprirà al pubblico al Museo MAXXI il 30 novembre 2011. La mostra si costituisce come ampio e variegato *mirabilia* di progetti, ricognizioni, concetti e idee che ruotano attorno al tema del riciclo, e si concentra sulla relazione tra questo e le pratiche di ideazione e produzione dello spazio architettonico e urbano. Il progetto è ambizioso ed evolverà negli anni successivi in un mastodontico PRIN (Re-Cycle Italy) che coinvolgerà le maggiori università italiane. Tra le iniziative organizzate ce n'è una particolarmente insolita per lo scenario italiano. Grazie ad un contributo del Ministero per l'Università e per la Ricerca il collettivo berlinese Raumlaborberlin viene invitato dai curatori a costruire un'installazione sul tema del riciclo. Attraverso un bando vengono selezionati 20 studenti che costruiranno, insieme durante un laboratorio didattico, insieme agli architetti dello studio, un'*installazione manifesto*. Il risultato è *Officina Roma*, un'architettura temporanea realizzata interamente a partire da elementi di recupero. I materiali variano da quelli 'classici' finestre recuperate, bottiglie vuote, a elementi certamente più 'estremi', come pezzi di automobili,

¹³⁰ Cfr. Petroni 2011

in particolare sportelli, o una serie di fusti in acciaio da duecento litri, abitualmente utilizzati come 'barili' per il greggio, con i quali si realizza la copertura. L'obiettivo di raumlabor è utilizzare questi materiali 'trovati' in modo il più possibile *tecnico*, trascendendo in un certo senso la dimensione artistica dell'evento e configurandosi come una vera e propria ricerca costruttiva. Se si eccettua qualche sfumatura qua e là, la composizione nel suo insieme evita di ostentare la natura spuria della sua origine, ma anzi tenta per certi versi di dissimulare l'origine dei materiali regolarizzandoli e riconducendoli ad un'estetica quasi 'modernista'. I 'residui' vengono considerati a tutti gli effetti come 'materia prima' dalla quale partire per produrre elementi seriali da utilizzare come elementi di base per la costruzione di un manufatto che abbia con la forma originale della materia il meno in comune possibile.





Raumlaborberlin, "Officina Roma", Roma 2012 (fonte: raumlaborberlin.net)

Nelle stesse parole degli architetti/artisti

The OFFICINA ROMA is a villa entirely build out of trash. It consist of a sleeping room, a kitchen and a workshop. The plan lacks a living room, a comfort zone, instead there is an empty work shop in the center. The building is composed as a collage: A kitchen entirely build out of old bottles, the sleeping room with walls from used car doors, the workshop using wooden windows and old furniture and the main roof set from old oil barrels and used dry wall profiles.¹³¹

Nel suo complesso l'installazione si pone come una riflessione sul tema della casa. L'organizzazione degli spazi è pensata come suddivisa nelle classiche zone dell'edilizia residenziale, fatta eccezione per la voluta assenza di una zona 'salotto'. In questo senso 'Officina Roma' intreccia alla ricerca sull'uso dei materiali un'altra ricerca, orientata allo studio della relazione tra 'esterno' e 'interno' nello spazio pubblico urbano. Questo filone di studio e sperimentazione è presente in modo esplicito da diversi anni nel lavoro di raumlaborberlin. Un caso particolarmente significativo è rappresentato dall'installazione mobile 'Das Küchenmonument' (monumento alla cucina) composta da un rimorchio su ruote, una sorta di roulotte in acciaio, e un 'pallone', un *inflatable* in nylon realizzato grazie alla collaborazione con il collettivo *Plastique Fantastique*. Raumlabor scrive:

How can a monument generate social space? How can it inspire public space to be used and personalized? And how can it come to reflect the communities and identities of various neighborhoods? We put a communal kitchen into the bubble because the kitchen is the type of place that have the potential to reflect urban identities as well as cultural peculiarities and traditions. People sit together, yet apart, in the kitchen. If someone is invited to come for a visit, a common meal represents the host's openness and hospitality. The kitchen is the ideal place in which to connect privacy and intimacy.¹³²

Il tentativo evidente è quello di superare un'immagine idealizzata dello spazio pubblico come luogo *completamente*

¹³¹ fonte: <https://raumlabor.net/officina-roma/>

¹³² Raumlaborberlin 2008, p. 98

esterno e ricordare che perché si realizzi la concreta possibilità di un incontro e di uno scambio è necessaria la con-presenza di una dimensione pubblica e di una privata, o intima. Anche l'idea di costruire una casa nel giardino del MAXXI va in questa direzione, benché l'installazione resti sospesa sul piano dimostrativo-speculativo e venga usata solo in modo limitato durante il suo periodo di vita nella primavera del 2012.

Nel maggio 2012, al termine della mostra, è previsto lo smontaggio dell'installazione e lo smaltimento di tutti i materiali in discarica. Orizzontale prende contatti con il MAXXI e propone di partecipare allo smantellamento della struttura, consentendo così al museo di ridurre i costi di smontaggio. In cambio richiede di poter utilizzare tutte le componenti in legno che costituiscono la struttura portante dell'installazione per produrre una sua opera, e che il museo si faccia carico delle spese di trasporto. Il processo rientra perfettamente nell'idea alla base della mostra "Re-Cycle" e permette al museo una maggiore coerenza rispetto agli obiettivi originari: in questo modo anche l'unico materiale di Officina Roma che non proveniva da un'operazione di recupero, il legno delle strutture, si troverà ad avere una seconda vita.

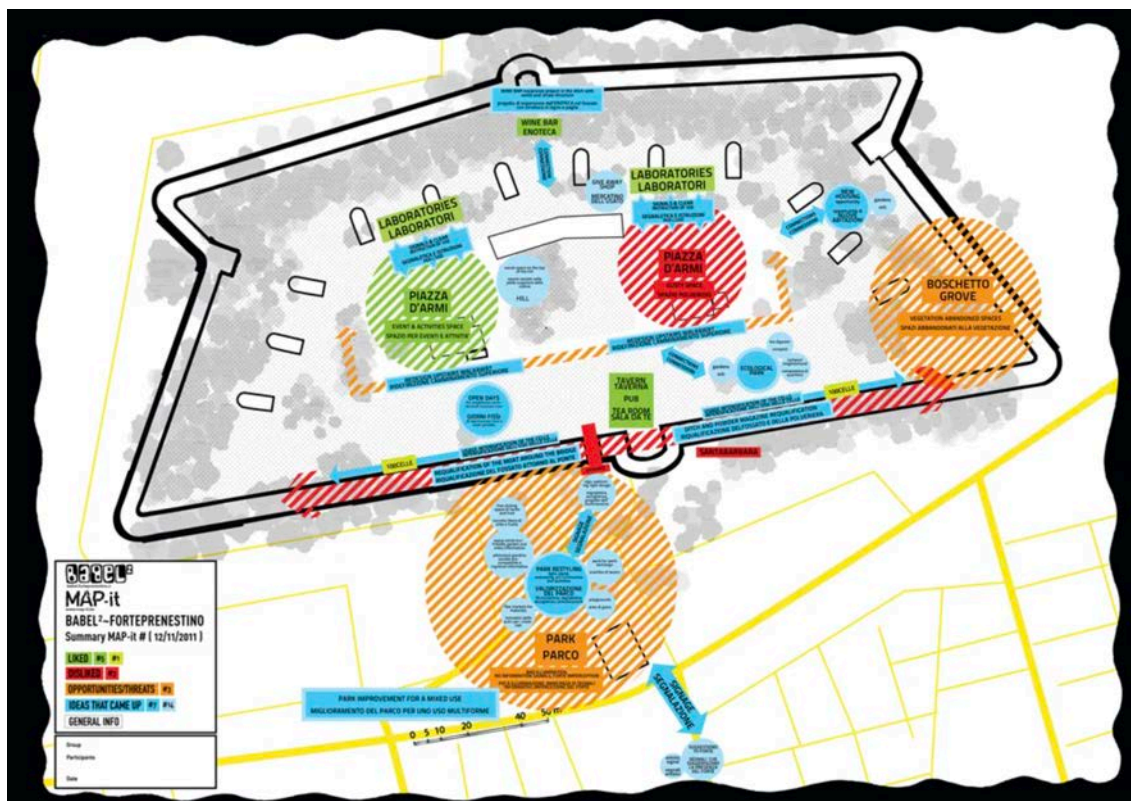


Lo smontaggio di Officina Roma da parte dei membri di Orizzontale, nel maggio del 2012.

Il Forte Prenestino

Nella primavera del 2012 Orizzontale si trova ad un crocevia della sua ricerca. Nei due anni precedenti ha sperimentato con modalità effimere e puntuali la riattivazione di spazi pubblici interrotti o in disuso in alcune aree centrali, eppur marginali, di Roma. Il gruppo ha maturato il desiderio di estendere il ventaglio di strumenti utilizzati nei primi due anni di sperimentazione passando dalla costruzione di 'cose', di arredi effimeri o mobili, ad una ricerca più matura orientata alla produzione di spazi. L'occasione per sperimentare in questo senso giunge proprio dai materiali provenienti da Officina Roma. Un piccolo finanziamento ottenuto grazie all'Agenzia Giovani del Ministero per la Gioventù, è sufficiente a coprire le spese vive dell'organizzazione di un workshop di costruzione, al quale parteciperanno anche una trentina di studenti di architettura della Sapienza.

Dopo alcune ricerche viene identificato come luogo dell'azione un'area in stato di semi-abbandono all'interno di un giardino pubblico sito nel quartiere di Centocelle, nella periferia orientale della capitale. Il giardino è formato da una striscia di terreno, a tratti alberato, che circonda su tre lati il Forte Prenestino, un grande complesso militare realizzato intorno alla metà del XIX secolo insieme ad altri per costituire una cintura fortificata a protezione del centro. Divenuto a causa delle sue stesse caratteristiche ben presto obsoleto, il forte è rimasto a lungo in stato di abbandono, prima di essere occupato e trasformato in centro culturale all'inizio degli anni '80 del novecento. Nel 2012 il 'CSOA Forte Prenestino' si caratterizzava per essere uno dei centri culturali più attivi della capitale, ospitando iniziative ed eventi di ogni genere, alcune di rilevanza nazionale ed internazionale. Nel 2012 alcuni membri dell'assemblea di gestione decidono di organizzare un Festival di Architettura: "Babel2 - Independent biennale of critical living". Orizzontale si propone come partner e concorda di organizzare un workshop di costruzione nell'area del giardino antistante l'ingresso della struttura. La scelta di operare su questo luogo deriva espressamente dall'idea di lavorare sul confine tra pubblico e privato, tra protetto ed esposto. Benché il CSOA Forte Prenestino sia un luogo pubblico e a libero accesso, per lo meno durante gli eventi aperti a tutti, lo spazio tende ad essere frequentato da persone diverse rispetto a quelle che abitano il quartiere. Gli 'abitanti' e gli 'utilizzatori' del luogo si trovano continuamente in conflitto, e la porzione di spazio urbano posta nelle immediate vicinanze dell'ingresso rappresenta il luogo nel quale questi conflitti precipitano e prendono forma. Rifiutato dagli abitanti e apparentemente negletto dall'amministrazione comunale, il brano di giardino in questione è divenuto negli anni una sorta di terra di nessuno.

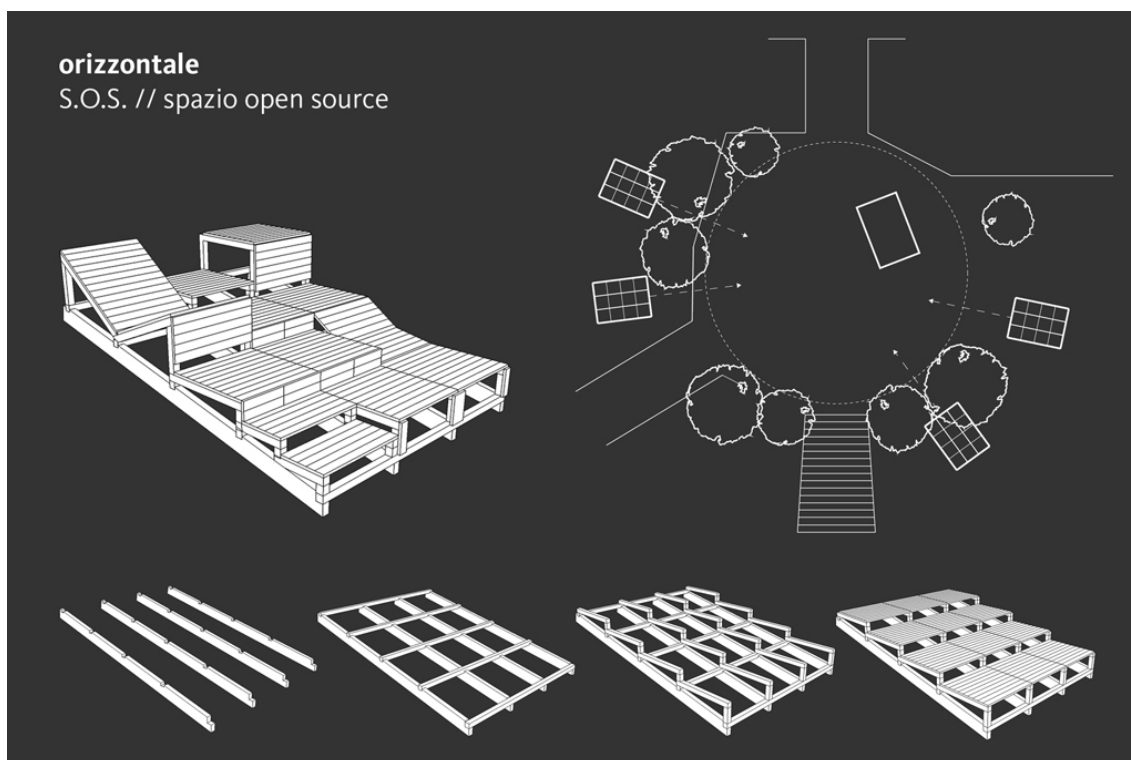


Mappatura degli spazi del Forte Prenestino realizzata nel novembre del 2011 durante un workshop, come fase preparatorio per il festival Babel2. L'area dell'intervento è indicata con un grande cerchio arancione, in basso.

Costruire un anfiteatro

L'area ha una forma vagamente circolare e è circondata da brevi declivi sui quali sono cresciuti un certo numero di pini. In questo emiciclo Orizzontale immagina la costruzione di un anfiteatro, sfruttando la naturale conformazione del luogo, realizzato mediante l'inserimento di cinque elementi, che nel loro insieme andranno a costituire una sorta di teatro 'discontinuo'. Il metodo di lavoro non è del tutto distaccato dalle azioni precedenti, si tratta di creare un evento durante il quale verranno costruiti degli oggetti-arredo con l'obiettivo di modificare lo stato di un luogo e promuovere processi di incontro e contaminazione.

La differenza sta però in una maturata sensibilità per la forma e la struttura dei luoghi, e nell'emersione di un'intenzione 'configurativa', seppur portata avanti con mezzi limitati e con un'approccio che potremmo definire 'del minimo intervento'.



Orizzontale, "Spazio Open Source", Roma 2012. Disegni di progetto dell'installazione paesaggistica.

L'effetto sullo spazio dell'emiciclo risulta molto forte, specialmente se confrontato con la dimensione dell'investimento. Il lavoro collettivo dura cinque giorni, durante i quali i materiali provenienti dal MAXXI vengono trasformati in quattro gradonate-spalti modulari. I partecipanti al workshop, divisi in quattro gruppi, personalizzano uno schema di base inserendo in ogni modulo elementi di diversità che lo rendono unico. Nel loro complesso le quattro strutture mettono in relazione i diversi lati dell'emiciclo e producono un'effetto unificante che cambia completamente la percezione del luogo. Creano cioè per così dire un effetto di 'interno'. Lo spazio del giardino viene mescolato con uno

spazio che partecipa in qualche modo della dimensione del domestico: finalmente esso può diventare la sede di incontri e legami, acquista una sua particolare intimità. Al 'centro della scena', cioè nello spazio dell'emiciclo, Orizzontale costruisce in collaborazione con il collettivo madrilenno Todo per la praxis un palco che funziona contemporaneamente come rastrelliera per biciclette.



Orizzontale, "Spazio Open Source", Roma 2012. Locandina dell'iniziativa.

Ai materiali provenienti da Officina Roma viene aggiunto un unico elemento: esso è rappresentato dagli elementi illuminanti prodotti da Orizzontale a partire dal riuso creativo della parte interna di una ventina di KeyKeg, fusti usa e getta per la birra artigianale.¹³³ Una volta liberati dall'involucro interno e dal sacco in alluminio che si trova al loro interno, queste sfere di plastica risultano perfette per la realizzazione di elementi illuminanti. Il processo di recupero e up-cycling è del tutto in linea con il lavoro di Orizzontale e con la mostra Re-Cycle, e il risultato è di grande impatto. La zona riceve un'illuminazione anche durante le ore notturne, e si trasforma immediatamente in una vivace zona di sosta utilizzata sia dagli abitanti della zona che dai visitatori del CSOA Forte Prenestino. Il successo del progetto determina un mutamento radicale nelle sue prospettive di vita: inizialmente pensata per essere smontata alla fine del festival Babel2, quindi per avere una durata di circa dieci giorni, l'installazione viene 'adottata' dall'assemblea di gestione del centro sociale e tramutata in un'opera permanente. Rimarrà nel luogo per alcuni anni, di fatto fino alla sua stessa dissoluzione per obsolescenza dei materiali.

Durante tutto il periodo della sua esistenza "Spazio Open Source" ha dato continuamente e ciclicamente luogo ad occasioni di incontro e di festa. In più occasioni il palco centrale è stato utilizzato per dare vista a veri e propri spettacoli, ma anche quando ciò non è accaduto la nuova

¹³³ I fusti sono composti da un contenitore esterno in cartone, dentro al quale è alloggiato un serbatoio rigido di forma sferica in plastica trasparente PET, che a sua volta ospita una sacca in materiale laminato PET-Alluminio. Le bevande vengono inserite nella sacca, e lo spazio contenuto tra questa e il serbatoio rigido viene riempito con aria compressa. Rispetto ad i fusti tradizionali in alluminio, che funzionano come vuoto a rendere, questa soluzione offre due vantaggi sostanziali — l'assenza di necessità dell'uso del gas, e il fatto di essere usa e getta — a fronte della produzione di una quantità decisamente superiore di rifiuti.

identità del luogo è risultata indiscernibile dalla dimensione teatrale acquisita dallo spazio. In questo senso l'opera può essere pensata anche come una rilettura allo spazio del teatro-giardino della Roma antica. Secondo Marcello Fagiolo non è del tutto possibile stabilire, nella città antica, un confine netto tra architettura e natura, tra i giardini e i luoghi deputati agli spettacoli: il circo, l'anfiteatro, l'ippodromo sono sempre *anche giardini*. Anche in queste parole di Pierre Grimal ritroviamo la stessa immagine

I giardini muoiono e rinascono ad ogni stagione; sono in trasformazione continua. Arte transitoria, apparentata alla musica, i giardini prendono un posto non lontano dal teatro, anch'essi collegati alle entrate periodiche di protagonisti (le stagioni) in un teatro dagli scenari viventi.¹³⁴

che sembra risuonare anche nelle note di Ludovico Zorzi

Quanto alla complessità del sistema teatrale di una metropoli del mondo antico, basti pensare all'emergenza dei teatri, degli stadi, dei circhi, facenti perno sul Colosseo, che si rileva nel centro monumentale della Roma di età imperiale.¹³⁵

Una continuità, quella tra il teatro e il giardino, che ritroviamo anche nel rinascimento, durante l'emergere di quello che diventerà il teatro moderno, e di nuovo a Roma. Per Fagiolo «il primo teatro stabile all'aperto dopo l'antichità, il primo museo, la prima realizzazione integrata di giardino e architettura» è il Cortile del Belvedere¹³⁶. Secondo lo storico dell'architettura e dell'arte dei giardini la relazione tra giardino e teatro non è affatto contingente o casuale, ma assolutamente strutturale: «l'universo artificiale del giardino» e quello del teatro sono legati non solo «a livello di episodi

¹³⁴ Grimal 1984, p. 2-3 (cit. in Fagiolo, La scena del giardino romano, in *Lo specchio del paradiso*, p. 10))

¹³⁵ Zorzi 1977

¹³⁶ Fagiolo 1996, p. 27

specifici» ma anche e soprattutto «nel suo significato più generale».



Orizzontale, "Spazio Open Source", Roma 2012. Vista d'insieme del progetto realizzato.



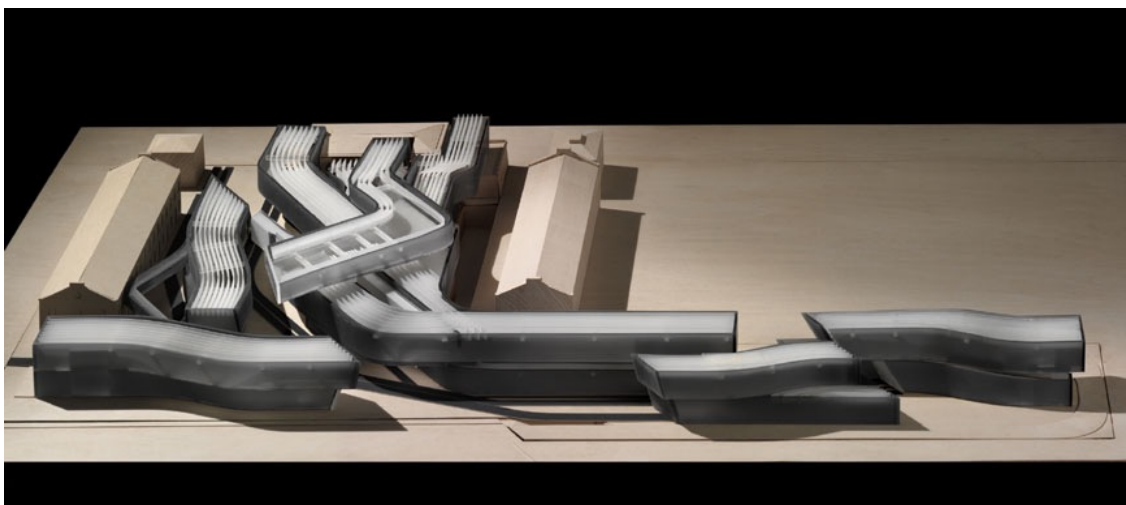
Orizzontale, "Spazio Open Source", Roma 2012. Uno dei moduli con le sei lampade realizzate a partire dall'up-cycling dei KeyKeg.

3.4. Pratiche eccedenti 2 / Otto e Mezzo

Il MAXXI e Piazza Boetti

Il MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo — sorge a Roma, nel quartiere Flaminio, all'interno di una vasta area destinata all'inizio del XX secolo ad infrastrutture militari e successivamente rimasta abbandonata e in stato di degrado per molti decenni, fino quasi alla fine del secolo. Il processo che porta alla realizzazione del nuovo complesso ha avvio con un concorso internazionale di progettazione Bandito da Ministero dei Beni Culturali e Sovrintendenza di Roma nel 1998. Il concorso è in due fasi. Alla prima partecipano quasi trecento studi, dei quali ne vengono selezionati quindici. Su tutta la vicenda aleggia il dubbio che forse si sarebbe potuto utilizzare, con grande risparmio di tempo e risorse pubbliche, direttamente gli edifici esistenti. Questa ambiguità sembra manifestarsi in due aspetti, apparentemente in contraddizione tra loro. Il primo è la decisione di mantenere uno dei corpi militari, il secondo è la scelta di indirizzare il concorso verso soluzioni il più possibile lontane dall'architettura funzionalista e sobria delle caserme. Come è noto, esce vincitore il progetto presentato da una giovane Zaha Hadid. Il bando di concorso impone la conservazione di parte delle architetture militari ma consente sul resto dell'area di operare una completa *tabula rasa*. In questo grande vuoto di forma a "T" Zaha Hadid riempie dei caratteristici volumi sinuosi. Lo spazio aperto sembra quasi non essere contemplato se non come spazio di percorso e distribuzione. Se il progetto fosse stato realizzato nella sua interezza le uniche porzioni scoperte sarebbero state rappresentate da alcuni piccoli ritagli di forma triangolare prodotte inevitabilmente dall'incontro tra le geometrie sinuose dei nuovi volumi e i parallelepipedi degli edifici esistenti. Come spesso accade, soprattutto alle nostre

latitudini, il progetto non viene affatto realizzato nella sua interezza. Il cantiere di arresta dopo circa dieci anni, forse perché i costi lievitati oltre misura non consentono più ampliamenti di budget, forse per stanchezza degli incaricati ministeriali, forse perché di questo museo, nonostante tutto, se ne sente davvero il bisogno. O forse perché a qualcuno è venuto in mente che a Roma un luogo del genere non può essere del tutto privo di uno spazio aperto dedicato. Fatto sta che nella primavera 2010, conclusa (non senza enormi difficoltà) la costruzione della porzione principale dell'edificio, si inaugura. Nello spazio rimasto libero, in luogo di due altri 'serpenti' di cemento a vista, viene realizzata una sorta di ampia strada-piazza — che connette l'ingresso principale di Via Guido Reni con l'ingresso posteriore verso Piazza Mancini — e un parcheggio ad uso dei dipendenti.



Studio Zaha Hadid. Il plastico del progetto originale del MAXXI. Si vedono in primo piano i volumi che non verranno realizzati.

I corpi di fabbrica che compongono il Museo vengono dunque ridotti a due, quello "nuovo", che ospita gli ambienti espositivi veri e propri, la reception, un grande auditorium, gli uffici della direzione del museo e una libreria, e quello "vecchio" costituito da una delle caserme ottocentesche, nella quale trovano asilo il centro di documentazione, la biblioteca, il bar e il ristorante. La 'piazza', che verrà

successivamente intitolata ad Alighiero Boetti, che li separa, nasce come residuo, come luogo interrotto. Interrotto, a ben vedere, due volte. La prima volta nell'abbandono delle strutture militari della caserma, nel divenire scarto di una funzione urbanistica collocata in modo frettoloso e rimasta vittima della sua stessa prematura obsolescenza. La seconda volta nell'interruzione del processo di produzione dell'architettura spettacolare del MAXXI. Si presenta così, un 'vuoto' che è anche testo critico sul paesaggio urbano contemporaneo. Quello che può essere visto, per certi versi, come il più rilevante episodio di architettura contemporanea sul territorio nazionale e il volume sobrio e composto dell'architettura funzionale in muratura e acciaio di inizio novecento si fronteggiano muti sui due lati di questa strada. È inevitabile domandarsi, come soleva fare con la sua tipica ironia lo storico dell'architettura Giorgio Muratore, se ce ne fosse davvero bisogno, di questa operazione lenta e costosa, se non sarebbe stato meglio mantenere le strutture esistenti e utilizzarle anche come sede espositiva. È anche al tempo stesso inevitabile arrendersi alla forza dell'architettura realizzata. Essa, una volta compiuta, si impone sulla realtà con la forza stessa della sua pura presenza. È, in qualche modo, inderogabilmente necessaria. Lo spazio della nuova piazza è completamente dominato dalla frammentazione. Inserti in cemento architettonico dialogano con il materiale del museo. Due lunghe strisce in cemento ma più scure conducono dall'ingresso principale a quello posteriore sottolineando l'idea di una strada, sulla quale affacciano da un lato il 'dinosauro' di cemento e acciaio e sulla destra, parzialmente nascosto da due filari di tigli e pioppi, l'edificio sopravvissuto alle demolizioni. Ad aumentare la frammentazione interna ma soprattutto esterna del luogo è la presenza di una imponente recinzione in acciaio che circonda tutta l'area rendendola

inaccessibile durante la notte e nei giorni di chiusura del museo. L'ennesima negazione: quello che sembrava una strada è in realtà un cortile, o più esattamente, una porzione di *boulevard* racchiusa tra cancellate 'di design'.

Young Architects Program

Nel 1998, lo stesso anno in cui a Roma veniva indetto il concorso di architettura per la realizzazione del MAXXI, a New York veniva inaugurata la prima edizione del Young Architects Program. Questo programma è un concorso con cadenza annuale nel quale il centro per l'arte contemporanea PS1 invita giovani progettisti a proporre architetture temporanee per un grande cortile di pertinenza del centro artistico e culturale fondato da Alanna Heiss negli anni '70. Il progetto vincitore viene realizzato e diviene lo scenario che ospita alcune manifestazioni estive legate al museo. Dal 2000, in seguito ad una fusione tra PS1 e Museum of Modern Art, il programma è realizzato in partnership con il MoMA e prende il nome di YAP MoMA PS1.¹³⁷

Benché la parola 'landscape' non figuri nel nome del concorso e gli studi invitati sono generalmente visti come architetti, è indubbio che il tema del concorso sia la creazione di paesaggi metropolitani temporanei. Lo spazio sul quale si lavora è uno spazio aperto e la dimensione temporale degli interventi, che nascono per vivere un tempo limitato e muoiono al termine della stagione, ha molto più a che fare

¹³⁷ Cfr. <https://www.moma.org/ps1>, <https://www.moma.org/calendar/groups/8>

con una dimensione paesaggistica che con quella statica e proiettata nell'eternità dell'architettura. Tutti i progetti vincitori in qualche modo si costituiscono così come riflessione sul paesaggio urbano, e sulla relazione tra architettura e paesaggio. Non di rado viene messo in primo piano il tema della presenza di vegetali, così come altri elementi classici legati al tema del giardino appaiono spesso nelle proposte per essere continuamente ripensati e reinterpretati: la presenza della vita vegetale, l'ombra, il vento, l'acqua. In un certo senso il programma può essere visto come un laboratorio permanente sul senso della realizzazione di giardini temporanei nella metropoli contemporanea.¹³⁸

Dall'anno successivo alla sua apertura nel 2010, il Museo MAXXI di Roma aderisce al programma e lancia un concorso ad inviti tra i giovani professionisti italiani per realizzare interventi temporanei in una porzione della 'piazza'. Così come a PS1, anche a Roma le architetture provvisorie devono servire come infrastruttura per la realizzazione di eventi e iniziative, questo almeno in teoria. Il luogo scelto per l'intervento è un'area di forma vagamente romboidale che costituisce la parte terminale della 'piazza' e che si trova dunque nei pressi dell'ingresso secondario del museo. Per ragioni topografiche questa zona è stata costruita con gradini di cemento chiaro alternati a strisce in ghiaia bianca. Il fatto che l'orientamento dei gradoni non sia perpendicolare all'asse longitudinale della piazza, unito ad un leggero disassamento tra il filare di pioppi che lo definisce da un lato a la facciata del museo che lo delimita dal lato opposto produce un effetto prospettico che porta a sottovalutarne la dimensione. In altre parole, oltre ad essere obiettivamente defilato, marginale,

138

Cfr. St Hill 2019

tende anche a 'sparire' agli occhi di un osservatore che lo veda giungendo al museo dall'ingresso principale.

Nel novembre 2013 Orizzontale viene incluso tra gli studi di giovani architetti invitati a presentare una proposta per l'edizione 2014 di YAP MAXXI. Il concorso fornisce a Orizzontale l'occasione per sperimentare su una scala più ampia le modalità ibride di azione messe in campo nel progetto di Spazio Open Source, realizzato l'anno precedente. Seguendo in qualche modo la traccia rappresentata dall'approccio di Exyzt al padiglione francese della Biennale 2006, Orizzontale si avvicina al progetto con l'idea di considerare l'area di intervento come un luogo abbandonato e dismesso. A discapito della sua apparente centralità, infatti, Piazza Boetti — e in particolare la sezione terminale sulla quale insistono le realizzazioni di Young Architects Program, condivide molte delle criticità — la frammentazione, la disarticolazione, l'apparente assenza di un'identità spaziale, visiva, concettuale — e delle qualità — la disponibilità di spazio, in primo luogo, unita alla presenza di una molteplicità di potenzialità inesprese e alla presenza di conflitti e contrasti che portati alla luce possono dare vita a situazioni ad alta intensità — degli spazi aperti in stato di sospensione che popolano le periferie delle metropoli occidentali. Nell'elaborare una proposta risulta inevitabile confrontarsi da una parte con le caratteristiche del sito e dall'altra con i progetti realizzati nelle tre edizioni precedenti.

Il sito di intervento

“Otto e mezzo” è pensata per esistere durante i mesi estivi, ma viene progettata in inverno. I sopralluoghi vengono effettuati in gennaio. Piazza Boetti nei mesi invernali si presenta come un luogo piuttosto desolato. Il grigio della pavimentazione si fonde con il grigio del cemento e con il cielo grigio. I pioppi e i tigli si stagliano nudi e neri su questo fondo monocromo. Gruppetti di foglie sono rimaste attaccate chissà perché ai rami più alti. Alcune sedie di plastica, grigie, giacciono tristi qua e là, a gruppetti, vuote. Sottolineano l'assenza totale di persone, di relazioni, di vita umana. L'unica nota di colore è data dalle varie gradazioni di ocre e salmone dei palazzoni residenziali in mattone che fanno da sfondo al tutto, oltre via Masaccio. La marginalità, la subordinazione assoluta, rispetto allo spazio architettonico del museo è lampante. Lo spazio intermedio tra interno ed esterno è ridotto al minimo, ad una sorta di porticato decostruttivista che però tende ad essere vissuto come completamente interno all'architettura. È quasi assente qualsiasi struttura di soglia, di mediazione tra l'interno luminoso e iper-moderno e l'esterno, caratterizzato in tutti i suoi aspetti come pura assenza, come se non si fosse riuscito ad emancipare, a elaborare il trauma della costruzione interrotta, il lutto dei volumi mancanti, mai nati. La relazione tra la piazza e l'edificio di Zaha Hadid si articola principalmente per mezzo del 'cannocchiale', l'iconico corpo aggettante che spunta al di sopra della curva disegnata in cielo dal volume principale, completamente cieco se si eccettua per una serie di porte di servizio in acciaio, sempre chiuse, che accentuano l'assenza di comunicazione tra dentro e fuori. Il cannocchiale, al contrario, termina con una serie di vetrate inclinate verso il basso. Chi si trovi in questa stanza sospesa può vedere la piazza, e, anche se in misura minore, essere visto da chi si trova in basso. La

presenza oppressiva di questo sguardo costituisce forse, più di ogni altra cosa, la cifra distintiva di questo spazio aperto. L'immagine che non si può eludere è quella di una pista di atterraggio dominata da una torre di controllo.



Il sito di YAP MAXXI, scattata nel gennaio del 2014.

La parte sulla quale dovrà essere costruito YAP è marginale, quasi invisibile. È *in fondo*, ma fatica a funzionare come *uno sfondo*. La giacitura sfuggente delle gradonate che articolano la sistemazione a terra crea un effetto prospettico che falsa le dimensioni dell'area e ne rende difficile la percezione. A causa della conformazione spaziale e della presenza dei limiti costituiti dal filare di pioppi e dalla recinzione metallica si presenta come una sorta di *cul de sac*, un ambito dimenticato.

I progetti delle edizioni precedenti

Il fatto di trovarsi a ripetere nello stesso luogo, con lo stesso programma, con le stesse risorse, lo stesso esperimento portato avanti da altri negli anni precedenti

impone un confronto diretto. I progetti realizzati negli anni precedenti, benché sviluppassero in modo mirabile altri aspetti legati all'utilizzo temporaneo degli spazi aperti metropolitani, eludevano la questione della realizzazione concreta di eventi pubblici, che pur era un punto centrale del programma. La ragione per la quale questo tema veniva eluso, forse, era da rintracciarsi anche nella consapevolezza che l'occupazione di uno spazio pubblico, generalmente fruibile in modo libero, da parte di strutture dedicate ad eventi che per loro natura sono in qualche modo esclusivi, è sempre controversa. Anche quando non vi è infatti un controllo degli accessi, quando l'iniziativa — conferenza, concerto, presentazione — è 'aperta a tutti', non per questo significa che sia dedicata a tutti. Una porzione di spazio viene sottratta per essere 'usata' da un gruppo ristretto.

Anche le tre edizioni precedenti avevano risposto ad un bando incentrato sulla richiesta di uno spazio per eventi. Eppure i progetti vincitori non trattavano che in modo marginale questo tema. I desideri che incarnavano erano piuttosto di altro tipo. Il progetto di Startt (2011) si articola attorno all'idea «un'arcipelago di isole verdi» accompagnate da una rete di ombrelli/lampioni in forma di grandi fiori rossi. Questi oggetti sono dei prototipi high-tech studiati e realizzati con il supporto di una grande azienda di design illuminotecnico. L'anno successivo il progetto UNIRE/UNITE declina in modo diverso l'idea di uno spazio di relax e benessere. Una struttura in legno 'parametrica' si «snoda sinuosamente». Di nuove connessioni con la tecnologia (luci a led, qr-code, un materiale innovativo chiamato 'concrete canvas'). Il progetto del 2013 propone un grande oggetto semitrasparente che si affianca in un dialogo con i volumi del blocco in cemento del MAXXI. Ad un forte desiderio di 'essere visto', di essere *landmark*, si accompagna l'idea di creare al di

sotto di questa «lanterna sospesa» uno spazio libero e piacevole.

Si può notare che tutti e tre i progetti abbiano come elemento distintivo e caratterizzante la presenza a terra di un tappeto erboso. Questo fatto, che salta immediatamente all'occhio non appena si giustappongono le immagini dei tre progetti, mette in evidenza quattro tematiche. La prima è il fatto che il giardino sembra essere, più che la piazza, la matrice concettuale di fondo dalla quale muovono le tre proposte. La seconda è che *l'idea di giardino* viene interpretata in questi tre casi in un modo che ritengo piuttosto riduttivo, come se nonostante tutto non si riuscisse a liberarsi dell'idea che in assenza d'altro, il giardino possa essere compiutamente rappresentato dalla sola presenza di un piccolo appezzamento a prato. La terza è che questo giardino ridotto alla sua essenza suburbana di 'lawn' rimandi ad un immaginario legato all'immagine idealizzata di uno spazio domestico-paradisiaco legato certamente più al giardino privato suburbano e piccolo borghese che al parco metropolitano come luogo di eventi e incontri evocato dal bando di concorso. Anche un'analisi più approfondita della struttura delle installazioni fa emergere con chiarezza che, al di là delle dichiarazioni di intenti, gli spazi creati sono pensati per essere usati principalmente in modo individuale o a piccoli gruppi. La quarta tematica è invece di carattere strategico e comunicativo ed è legata alla sostenibilità ambientale. La costruzione ed il mantenimento di un elemento come un 'prato all'inglese' in un clima come quello romano durante i mesi estivi ci pare del tutto incompatibile con il messaggio di attenzione e cura per l'ambiente e per il clima al quale non abbiamo nessuna intenzione di rinunciare.





Nelle prime tre edizioni di YAP MAXXI la conformazione del sito viene nascosta e negata con l'apposizione di un tappeto erboso.

Strategie di progetto

Le linee guida del progetto di Orizzontale, che verrà chiamato "Otto e mezzo" in onore alla pellicola di Federico Fellini del 1963, sono da un lato marcare una rottura con alcune delle caratteristiche delle edizioni precedenti — la presenza dell'immancabile tappeto erboso, una dimensione intima e contemplativa, la sostanziale mancanza di strutture concrete per la realizzazione di eventi e feste — dall'altra tentare di fare un lavoro di ri-configurazione dello spazio esterno nella sua totalità, coinvolgendo anche le aree non direttamente interessate, integrando cioè strumenti propri dell'architettura e del design con strumenti più vicini ad un certo tipo di visione 'paesaggistica' del progetto dello spazio aperto. Accanto a ciò c'è l'intenzione di proseguire nella sperimentazione con alcuni elementi già utilizzati in precedenza: la relazione con la luce e la tecnologia, la

tematica del riuso e dell'upcycling, l'idea che gli spazi possano essere configurati mediante l'inserimento di oggetti in dialogo tra loro.

L'input principale del bando è la necessità di uno spazio per la realizzazione di attività ed eventi all'aperto. L'assenza di strutture dedicate nel complesso di piazza Boetti costringe il museo a montare all'occorrenza dispendiose strutture temporanee. La natura della piazza e la sua stretta relazione con l'istituzione culturale porta Orizzontale a considerare questa situazione come un'urgenza, un limite che impedisce il pieno godimento dello spazio della piazza da parte degli utenti del museo e degli abitanti della città di Roma e che rende la piazza in qualche modo *incompiuta*.



Lo spazio pubblico è, secondo la visione del gruppo, non solo lo spazio della privacy, del tempo libero, dell'ozio, ma anche intrinsecamente il *territorio dell'evento*, il luogo per eccellenza della rappresentazione e dello spettacolo. Le due componenti del *leisure* e dell'*événement* sono indiscernibili nella natura dello spazio pubblico. L'incontro privato con persone conosciute è alternato a quello pubblico, collettivo,

che apre la possibilità a conoscenze fortuite e inaspettate, alla scoperta di nuove relazioni e alla nascita di molteplici comunità. Se il primo aspetto è completamente presente nella piazza esistente, il secondo stenta ad emergere. Per questo Orizzontale decide di concentrare il nostro intervento sulla relazione tra spazio urbano e spazio teatrale, indagando le molteplici e intrecciate reti di significati che legano questi due tipi di spazio urbano. L'installazione sarà una riflessione sul passaggio che trasforma il paesaggio urbano da *sfondo* di incontri privati e momenti individuali a *scena* di avvenimenti pubblici e rappresentazioni collettive.

Configurazioni molteplici e strutture versatili

Da un punto di vista delle 'funzioni' e degli usi l'intenzione è coniugare attività quotidiane, come l'utilizzo da parte degli abitanti e dei visitatori, il gioco, il relax, la contemplazione estetica, con attività intermittenti legati alla realizzazione di eventi e manifestazioni. Il tema della poliedricità dell'uso dello spazio pubblico per eventi costituiva già da tempo una linea di ricerca nel contesto del lavoro di Orizzontale. Il caso più significativo è senza dubbio rappresentato dall'installazione "Gondwana", realizzata nel settembre del 2012 a Terni. L'occasione, l'invito da parte di uno degli eventi del festival di architettura Festarch organizzata dalla testata Abitare, era rappresentata dalla necessità di realizzare una struttura da posizionare in una delle piazze storiche di Terni come luogo nel quale dare forma a incontri, presentazioni, premiazioni. Per far ciò ci sarebbe stato bisogno di un 'palco', il modulo base dell'allestimento temporaneo classico. In una condizione del genere un palco, tuttavia, sottrae spazio pubblico alla dotazione normale della città per utilizzarlo solo in alcuni momenti. Nel tempo in cui il palco non viene utilizzato lo

spazio sottratto è comunque inaccessibile. Come rendere accessibile il palco in modo che invece di una sottrazione di possibilità esso diventi un'addizione di opportunità per gli utilizzatori quotidiani della piazza? Il centro della riflessione è la possibilità concreta — non solo dichiarata, astratta — di far coesistere nello stesso luogo l'alternanza di usi strutturati legati ad eventi ed iniziative e di usi non strutturati o 'liberi' da parte degli 'abitanti'. L'obiettivo è dimostrare che un struttura realizzata con il preciso scopo di supportare attività pubbliche di un certo tipo, che per loro natura hanno durata limitata e intermittente, potesse al tempo stesso servire come infrastruttura generalista per l'uso dello spazio pubblico. L'idea era che a fronte di una sottrazione di spazio causata dall'appropriazione dello spazio pubblico da parte di un gruppo si offrisse una compensazione nella forma di infrastrutture multifunzionali.

La risposta a questa domanda prende la forma di un enorme puzzle in legno che viene denominato, in onore ad un antico continente e ad un festival musicale tedesco «Gondwana». La forma di partenza è quella del Tangram, l'antico gioco di origine cinese che a partire dalle suddivisioni geometriche di un quadrato permette la creazione di infinite forme e disegni. L'installazione ha due stati: da chiusa rientra all'interno di uno dei quadrati di otto metri di lato che compongono il disegno della pavimentazione della piazza; da aperta 'esplode' nello spazio della piazza dando vita a un'infinità di diverse combinazioni ad ognuna delle quali corrisponde una differente configurazione spaziale del luogo. In questo modo utilizzando gli stessi elementi possono essere allestiti vari tipi di ambienti per eventi — più ristretti e intimi o più aperti e pubblici — o, durante la quotidianità della vita urbana, molteplici sistemazioni per il relax, l'uso 'libero' della piazza, lo sport, il gioco.

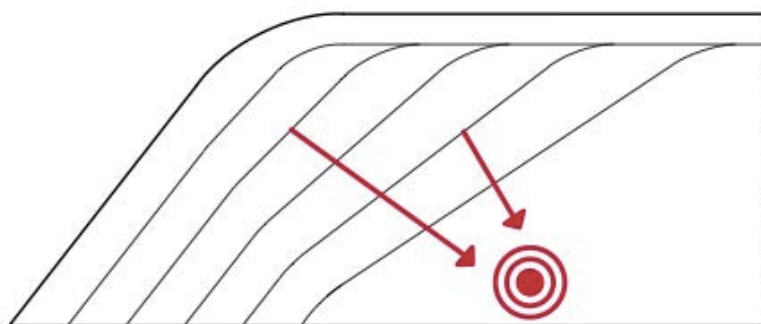




Orizzontale, "Gondwana", Terni 2012

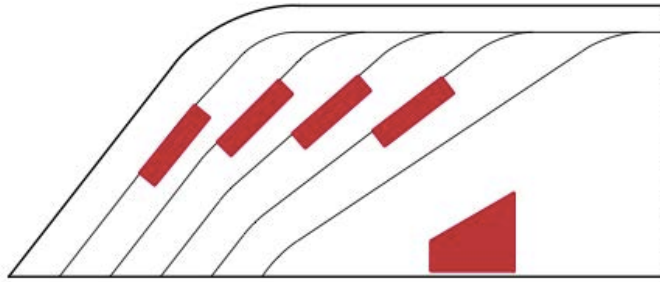
Relazione con il sito e operazioni spaziali

Nell'elaborazione della proposta per "Otto e mezzo" la strategia adottata è partire dalla lettura delle qualità proprie del luogo, sfruttandole per costruire una situazione inattesa. L'intenzione è valorizzare lo spazio mettendone in luce le potenzialità, sottolineare la configurazione esistente con una sovrascrittura leggera anziché nasconderla sotto una nuova organizzazione. Dalla lettura della conformazione topografica esistente emerge la presenza di un orientamento concentrico: lievi discrepanze e variazioni nella giacitura dei gradini fanno convergere lo sguardo sull'area sottostante. Dall'orientamento rilevato, che suggerisce la presenza di un'arena teatrale in nuce, scaturiscono le linee generatrici del nuovo spazio.

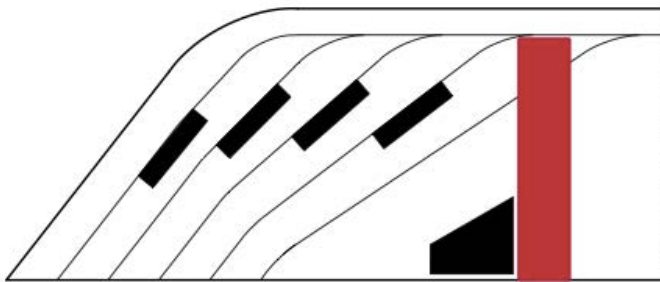


Analisi della conformazione topografica del sito di intervento (questo schema e i seguenti provengono dalla documentazione della proposta presentata al concorso di progettazione).

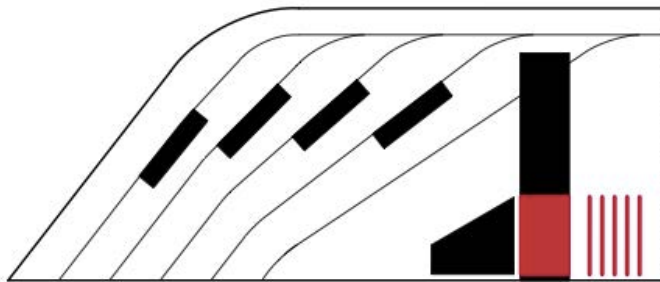
Il progetto si basa su una successione di operazioni che hanno lo scopo di valorizzare le qualità spaziali del sito intensificando la leggibilità della configurazione esistente. La prima di queste operazioni (1) è sottolineare la presenza delle giaciture concentriche mediante l'inserimento di quattro oggetti-spalto posizionati su ognuno dei gradoni. Per completare l'effetto spaziale si introduce una struttura verticale semiopaca, che (2) scherma e separa l'area dal resto della piazza. L'intenzione è racchiudere il nuovo spazio e concentrare lo sguardo sul "fuoco" del sistema, dove viene posizionata una piattaforma con la funzione di palcoscenico. In questo elemento si crea un'apertura (3) che rende possibile la realizzazione di eventi nello spazio della piazza, con orientamento opposto a quello dell'arena, in modo da moltiplicare le possibilità d'uso. Infine, come ultima operazione e sintesi delle precedenti (4) si introduce una copertura tesa tra la struttura verticale e una secondo sistema articolato in blocchi collocato sul fondo dell'area. La copertura racchiude ulteriormente lo spazio dell'arena e funziona da schermo per i raggi solari, creando una zona d'ombra utile



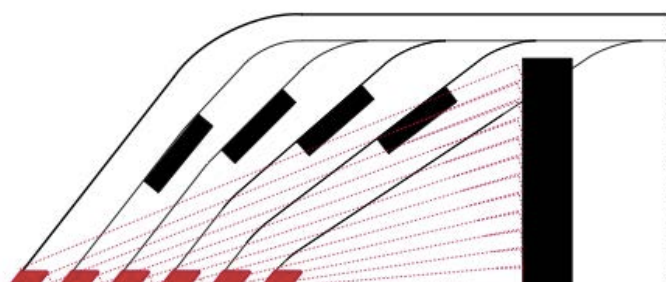
1. La presenza di un orientamento concentrico viene sottolineata mediante l'inserimento di oggetti-spalto.



2. Un filtro verticale viene interposto tra lo spazio della nuova arena e il resto della piazza: lo sguardo converge su una piattaforma che funziona come palcoscenico.



3. Un'apertura praticata nell'elemento verticale crea un secondo palcoscenico orientato in direzione opposta.



4. Una copertura sorretta da un secondo sistema lineare racchiude l'area e proietta un'ombra sullo spazio dell'arena. Durante le fasi di elaborazione e di costruzione la posizione degli ancoraggi indicati in rosso verrà modificata in favore di una collocazione sul lato posteriore (a sinistra nell'immagine).



La parete

La parete, montata interamente a secco, è completamente autoportante — è semplicemente *appoggiata* sulla pavimentazione della piazza. È solo per gravità che sorregge i carichi di trazione delle strisce di tessuto della copertura, che sono attaccati alla sua estremità sommitale posteriore. La parete frontale si costituisce a tutti gli effetti come *scenae frons*. La tenda che copre e che al tempo stesso svela. Al contempo funziona come palco, rivolto doppiamente verso

l'esterno e verso l'interno. Le dimensioni della parete derivano direttamente dal contesto e definiscono gli altri elementi del progetto. La sua poliedricità semantica e funzionale è ciò che maggiormente definisce il progetto. L'esperimento ha per certi versi una natura che potremmo chiamare scacchistica. Con l'introduzione di un'unica pedina (la parete) si ottengono una serie di effetti tra loro interconnessi, ridefinendo e riorganizzando in nuovi significati elementi già presenti. È una cesura spaziale che, circoscrivendolo, definisce lo spazio di un nuovo 'giardino' laddove fino a quel momento era presente solamente una porzione malamente percepibile di spazio generico? È un portale che mette in comunicazione i due spazi appena creati? È uno schermo sul quale si possono mostrare scritte, disegni, animazioni, e che ridefinisce la geometria di Piazza Boetti fornendogli un nuovo fondale? È un fronte scenico che include due palchi rivolti rispettivamente verso le due piazze-giardino che definisce con la sua presenza? È un supporto per la copertura in tessuto del nuovo giardino? È tutte queste cose insieme.



Allo stesso tempo la parete genera uno spazio completamente nuovo, organizzato in due livelli sovrapposti. Il primo è quello del piano terra, alzato di poche decine di centimetri rispetto al piano della piazza. Una piattaforma in legno si adatta alle forme irregolari del sito genera una serie di spazi raccolti e schermati, seppur in modo leggero, dalla presenza delle sfere in plastica del sistema di illuminazione. Nello spazio compreso tra le strutture portanti della parete si

sviluppa un percorso che, grazie alla presenza di una scala, sale di quota e permette di osservare lo spazio da un nuovo punto di vista. Una balconata che corre per tutta la lunghezza della parete sul lato interno può servire come ulteriore spazio di rappresentazione o, se necessario, accogliere macchine e strumentazioni sceniche.



La luce

Sul lato 'esterno', cioè quello orientato verso la piazza e l'ingresso del museo, la grande parete accoglie un grande numero di elementi illuminanti, disposti in una griglia regolare. Orizzontale recupera in questo frangente la sperimentazione elaborata per il progetto Spazio Open Source e utilizza come 'plafoniere' i medesimi dispositivi: le sfere in PET provenienti dalla trasformazione creativa di fusti 'KeyKeg'. Nel loro complesso formano uno 'schermo' che può essere utilizzato per proiettare immagini in movimento o per illuminare la piazza come un gigantesco pannello LED. La ricerca sul

recupero e sull'upcycling di materiali di scarto compie in questo progetto un vero e proprio salto di scala. Dalle venticinque sfere utilizzate in Spazio Open Source si passa qui a più di trecento oggetti. La raccolta dei fusti usati impegna circa tre mesi e la trasformazione, che comprende varie fasi — disassemblamento, pulitura, montaggio dell'elemento illuminante a LED, montaggio del sistema di cavi in acciaio che permette l'ancoraggio verticale — viene effettuata dai membri di Orizzontale tramite l'attivazione di un laboratorio che coinvolge circa trenta studenti di architettura e design. La dimensione dell'operazione raggiunge una scala semi-industriale, precludendo e suggerendo la possibilità di una vera e propria filiera del recupero di questi materiali. L'effetto finale del grande *display* luminoso è imponente.



Il giardino

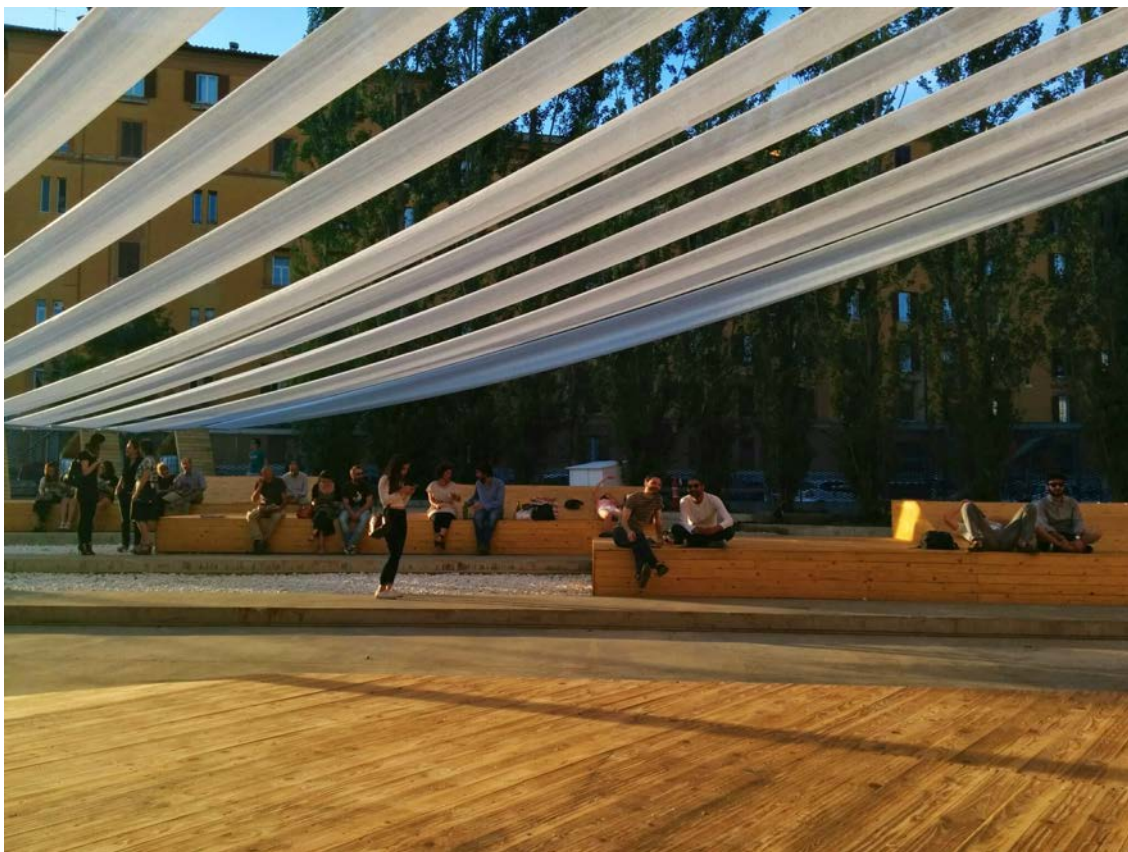
Il gesto progettuale fondamentale è immaginare una cesura: uno schermo viene frapposto tra la piazza e il

quadrilatero sghembo che costituisce il sito dell'intervento. L'introduzione di questo elemento produce simultaneamente una serie di effetti. Il principale è la creazione, nell'area ad esso posteriore, di uno spazio raccolto che ha le caratteristiche necessarie per diventare un vero e proprio giardino. Lavorando in sinergia con il filare di pioppi, la cancellata posteriore e la parete del museo si definisce un perimetro chiuso che è la condizione primaria e irrinunciabile di tutti i giardini. Nella progettazione di questo giardino temporaneo viene presa la decisione di astenersi completamente dall'introduzione di elementi vegetali. Il filare di alberi esistente, tuttavia, grazie alla nuova conformazione acquista un significato del tutto nuovo, esprimendo la propria presenza sul luogo con un livello di intensità completamente nuovo. Le caratteristiche della pavimentazione, la sua orditura illogica, l'alternanza di cemento e ghiaia, vengono completamente accettate e il progetto viene elaborato a partire da queste caratteristiche. La superficie originale non viene coperta né modificata se non in minima parte. Il sito viene modificato unicamente mediante l'inserimento di elementi-oggetti, che vanno a comporre una struttura unica lavorando in sinergia.

Il giardino è completato da altri due elementi: l'ombra creata da un sistema di teli ombreggianti e uno zampillo d'acqua che stilla dalla piattaforma in legno che costituisce la base della 'parete'. Ci troviamo dunque in presenza di tutti gli elementi che permettono la formazione di un giardino, benché sia in parte un giardino 'secco'. La parete, inoltre, è un piccolo bosco. Il legno di abete grezzo non trattato, e la disposizione regolare e distanziata degli elementi verticali che attraversano i due piani e sorreggono sia la terrazza che il sistema di illuminazione produce una sorta di 'atmosfera

selvatica'. La terrazza si presenta in qualche modo anche come 'casa sull'albero'.





Il teatro

Sul lato interno i diversi elementi si compongono a creare l'immagine di un teatro a gradoni. Ai confini costituiti dal filare di pioppi e dalla cancellata si aggiungono altre due delimitazioni, creando un impianto conchiuso. Gli elementi a terra ridisegnano la superficie sovrascrivendo i gradoni esistenti, rendendoli finalmente fruibili e ospitando un sistema di diffusione sonora che permette di amplificare l'audio degli eventi senza arrecare disturbo agli abitanti degli edifici adiacenti. In assenza di eventi programmati gli stessi elementi suggeriscono e incentivano l'uso dello spazio per lo svago, la lettura, la chiacchiera. Lo spazio orientato del teatro diviene immediatamente uno spazio libero che stimola usi e relazioni nuovi e inattesi. Una piattaforma trapezoidale diviene il centro della nuova organizzazione spaziale e accoglie rappresentazioni, concerti, conferenze. Quando non è

occupata da tali attività, diviene una fontana-gioco che rinfresca l'ambiente e al tempo stesso introduce un elemento ludico nello spazio.

La piattaforma che costituisce il basamento della parete si trasforma in questo punto in un secondo palco, utilizzabile con orientamento opposto al primo, il quale permette l'organizzazione di eventi in cui sia prevista una maggiore affluenza o un considerevole impatto acustico. Se dal lato dell'arena la struttura funziona come frons scenae o fondale per gli spettacoli, per il secondo palco che affaccia sulla piazza rappresenta un arco scenico che inquadra e circoscrive l'azione.



Di nuovo anche in questo lavoro la ricerca ruota attorno alle possibili forme di relazione tra giardino e teatro, tra spazio aperto/racchiuso e spazio dello spettacolo, dell'evento, della rappresentazione. Se da un lato ci si misura con fenomeni ed elementi fortemente radicati nel tempo del progetto —dallo spazio quasi futuristico della piazza dominata dalle architetture

di Hadid, fino all'utilizzo degli elementi illuminanti programmabili come un grande display — dall'altro non si fa che ripercorrere strade già percorse, riscoprendo archetipi e modelli antichi. Con queste parole Ludovico Zorzi descrive l'allestimento fatto realizzare nel 1637 da Ferdinando II nel cortile di Palazzo Medici a Firenze in occasione della celebrazione del matrimonio con Vittoria della Rovere:

Per l'occasione il cortile era stato adattato a sala di spettacolo con i consueti accorgimenti (copertura del cielo con il sistema di teloni scorrenti su un reticolato di cavi; illuminazione con lumiere pendenti dal soffitto e dai ballatoi; gradinate intorno al perimetro del portico), tra i quali spiccavano alcune novità di rilievo: la costruzione di un palco per gli sposi e gli ospiti d'onore al centro del cortile, in diretta comunicazione con gli appartamenti dei principi [...]; l'adibizione a platea di tutto il restante spazio del cortile; e infine l'abbassamento alla quota di questo dell'area del palcoscenico, che sempre addossato al lato della fondana e della grotta, ne occultava completamente la vista con il diaframma di un grande arcoscenico sorreggente il sipario. Una struttura analoga a quella eretta dal Vasari nel salone dei Cinquecento, che, al pari di questa, non raggiungeva il soffitto, fermandosi al secondo piano del palazzo e lasciando tra questo e il velario di copertura uno spazio aperto per l'areazione dell'ambiente. Lo schema della metamorfosi sfiorava l'alzarsi in una quarta parete, recuperando al cortile la forma di una sala quasi completamente chiusa. In essa gli spettatori trovavano posto distribuendosi sui sedili e sulle gradinate costituenti la platea, nonché affacciandosi alle finestre, e alle ringhiere che circondavano il primo piano.¹³⁹

Gli elementi che emergono nella descrizione sono tutti, in qualche modo, individuabili anche nel progetto di "Otto e mezzo": i teloni scorrenti su un reticolato di cavi, l'illuminazione con lumiere, le gradinate che delimitano lo spazio, e soprattutto la presenza di un «grande arcoscenico» che coincide con «l'alzarsi di una quarta parete, recuperando al cortile la forma di una sala quasi completamente chiusa».

¹³⁹ Zorzi 1977, p. 136-137

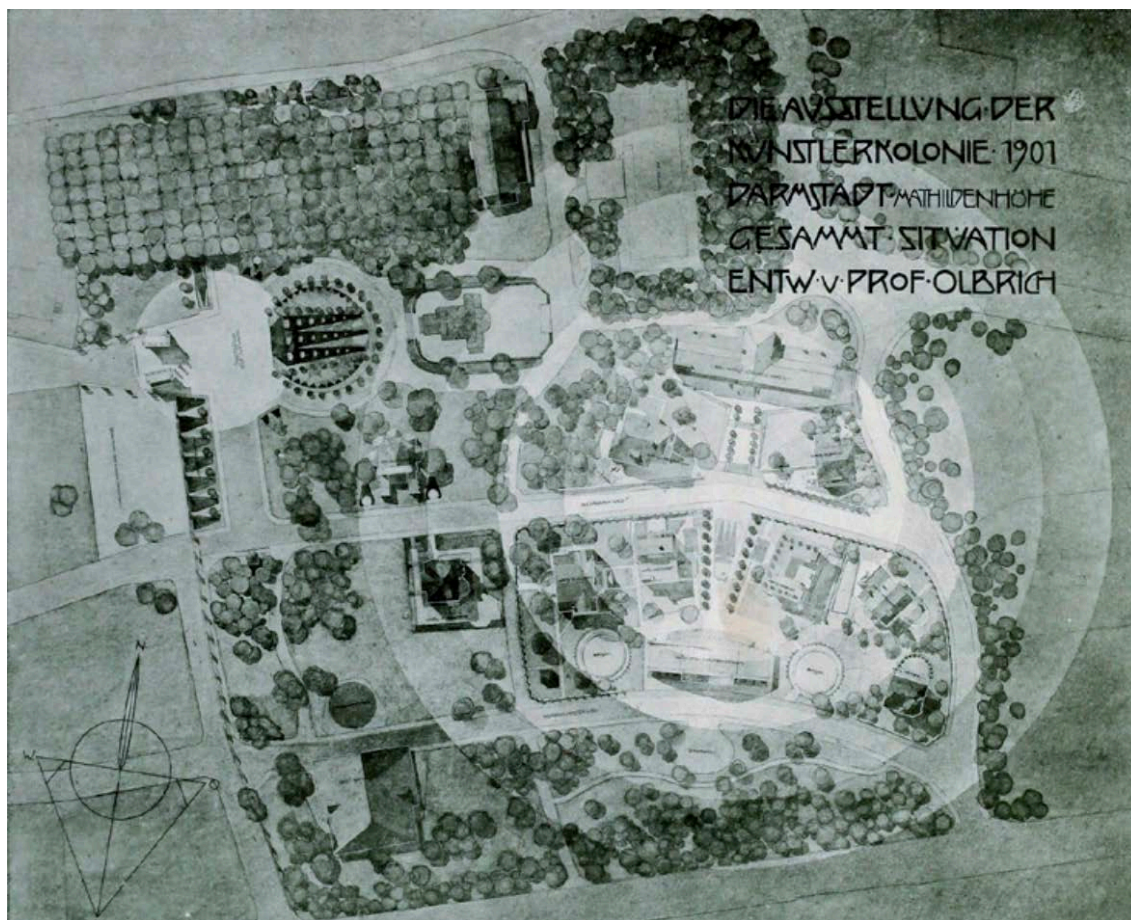
3.5. Pratiche eccedenti 3 / Space Cabins

Osthang e il Mathildenhöhe

Tra il 1899 e il 1914, la Colonia di Artisti di Mathildenhöhe, a Darmstadt, è stata il luogo privilegiato di sperimentazione per artisti e architetti tra cui Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens e Albin Müller. Finanziati dal Granduca Ernst Ludwig di Hessen hanno potuto intraprendere ed esplorare nuove forme di arte, architettura e design oltre i limiti dell'epoca. L'esperienza ha dato vita ad un quartiere di abitazioni/atelier diffusi su un'area di alcuni chilometri quadrati, progettate da alcuni degli artisti 'in residenza'. Insieme ad alcuni padiglioni temporanei le abitazioni sono state la sede di quattro mostre/festival, divenendo nel loro insieme una sorta di esposizione permanente di architettura e design di interni. Alla prima mostra su Mathildenhöhe, nel 1901, architetti e artisti sotto la direzione artistica di Joseph Maria Olbrich progettarono otto case d'artista, l'edificio dello studio e una serie di strutture temporanee. Nel 1904 si tenne una seconda mostra più contenuta. Per questa occasione Olbrich ha progettato un gruppo di tre case. Alla terza mostra del 1908 parteciparono non solo i membri della colonia, ma anche artisti e artigiani di tutta l'Assia. Sotto la nuova direzione di Albin Müller, questa mostra ha visto la costruzione sia di un complesso residenziale per lavoratori - che è stato smantellato dopo la mostra e ricostruito in un luogo diverso - sia del famoso Hochzeitsturm noto anche come Fünffingerturm (torre delle cinque dita), l'ultimo edificio di Joseph Maria Olbrich, che è divenuta nel tempo il simbolo della zona. Nell'ambito dell'ultima mostra del 1914, Albin Müller progettò una grande caserma in affitto,

l'imponente Löwentor e i nuovi giardini. Ancora una volta furono erette diverse nuove strutture temporanee.

“Osthang” (declivio orientale) è il nome con il quale è chiamata un'area di circa mezzo ettaro situata nei pressi dello storico quartiere Art Nouveau. Luogo in stato di sospensione, senza una precisa funzione né un'identità chiara, si presenta come una sorta di giardino segreto, di bosco incantato incuneato tra i brani urbanizzati della parte orientale della città di Darmstadt. Situato sul lato orientale di Mathildenhöhe, Osthang occupa una posizione baricentrica tra il quartiere storico e il parco di Rosenhöhe, sede di una riedizione dell'esperimento della colonia di artisti promossa dal comune di Darmstadt negli anni sessanta del novecento. Durante il periodo delle mostre storiche Osthang fu ripetutamente la sede di strutture temporanee. Successivamente vi fu costruito un imponente edificio residenziale, poi distrutto durante la seconda guerra mondiale. Da allora ci sono stati numerosi tentativi di avviare processi di trasformazione, tutti infruttuosi. Il parco resta si presenta dunque come una piccola enclave di natura selvatica, uno spazio 'in eccesso' che rappresenta una rara opportunità come luogo 'libero' sul quale avviare sperimentazioni ed esplorazioni.



Joseph Maria Olbrich, planimetria del complesso di Mathildenhöhe. L'area di Osthang si trova nell'angolo in alto a destra.

The Osthang Project

“Osthang Project - International Summer School and Festival for Future Modes of Living Together” è il nome di una serie di iniziative interconnesse organizzate dalla Architektursommers Rhein-Main ASRM e dal Internationalen Musikinstitut Darmstadt IMD in un periodo che va dal 7 luglio al 16 agosto del 2014. La manifestazione ha tra i suoi obiettivi di celebrare il centenario della quarta esposizione di Matilenhöhe, e di avviare, ad un secolo di distanza, una riflessione sullo stato della città europea e sul ruolo di arte, architettura e design nel costruire nuovi modelli di creazione e abitazione collettiva per il XXI secolo. L'iniziativa, diretta da Kerstin Schultz, Thomas Schäfer, è articolata in due momenti

distinti il primo è denominato "Building Together / Summer School for Experimental Living", è curato da Jan Liesegang, uno dei membri fondatori di raumlaborberlin, e consiste di un laboratorio di costruzione collettiva della durata di tre settimane, organizzato nel mese di luglio. Un gruppo di sessanta studenti, guidati da sette artisti/collettivi/studi di architettura, paesaggio e design abitano e costruiscono collettivamente il 'parco temporaneo di Osthang'. Il secondo momento è chiamato "Thinking Together", è curato da Berno Odo Polzer, e si presenta come un forum pubblico di discussione sul futuro della città, ed è diviso in tre temi: Neoliberal (Un)Reason, Decoloniality and Border Thinking, Dialogues, Contentions and Thinking Together. Durante tutta la durata del progetto verranno realizzate residenze artistiche e attivati progetti creativi e culturali, con seminari, lecture, discussioni, proiezioni di film, concerti, e organizzazione di momenti conviviali intorno alla cucina. Le discipline coinvolte sono teoria politica, economia, scienze sociali, filosofia, computer science, attivismo, architettura, design e arte.

Osthang Project

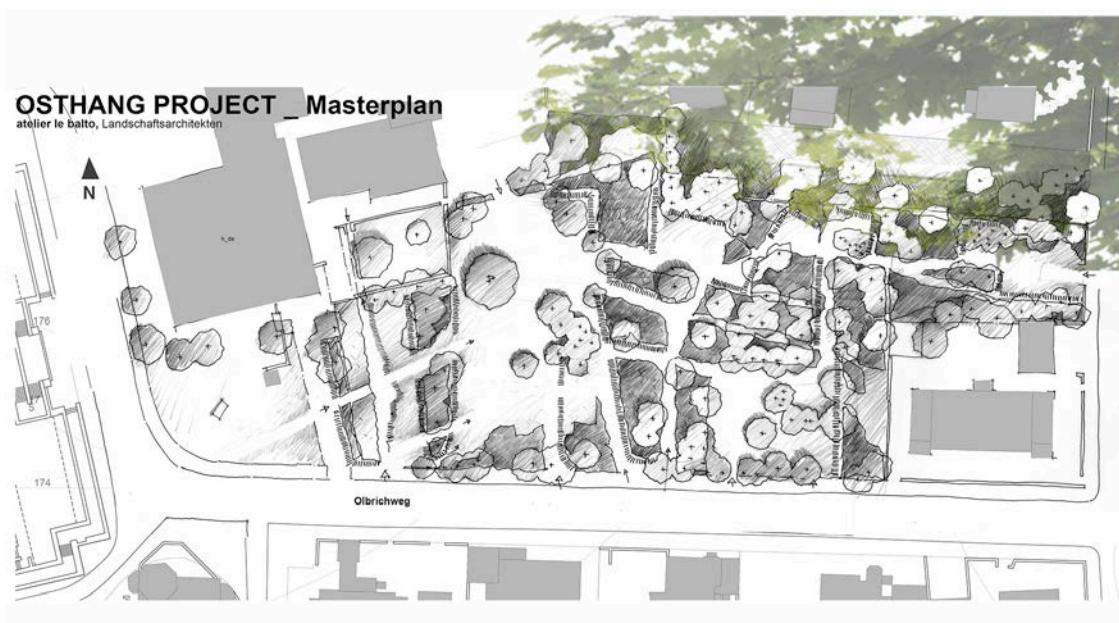
Richtfest und Auftakt



Un fumetto realizzato durante la fase di ideazione del progetto.

La sede di tutte le attività sarà l'area di Osthang, trasformata in un 'parco temporaneo' per l'occasione, grazie ad un masterplan redatto dallo studio di architettura del paesaggio berlinese 'Atelier Le Balto'. Una serie di interventi rendono l'area, occupata in gran parte da un boschetto di aceri e acacie, interrotto da alcune ampie radure, accessibile e utilizzabile per la creazione di un campeggio e dei laboratori di costruzione. Il lavoro di Le Balto, orientato da principi di economicità, reversibilità e sostenibilità, prevede l'individuazione, mediante l'uso di una bordura di listelli irregolari, appena sbozzati, in legno di abete, di una serie di perimetri 'protetti', all'interno dei quali la vegetazione presente, piuttosto rigogliosa e esuberante, viene lasciata

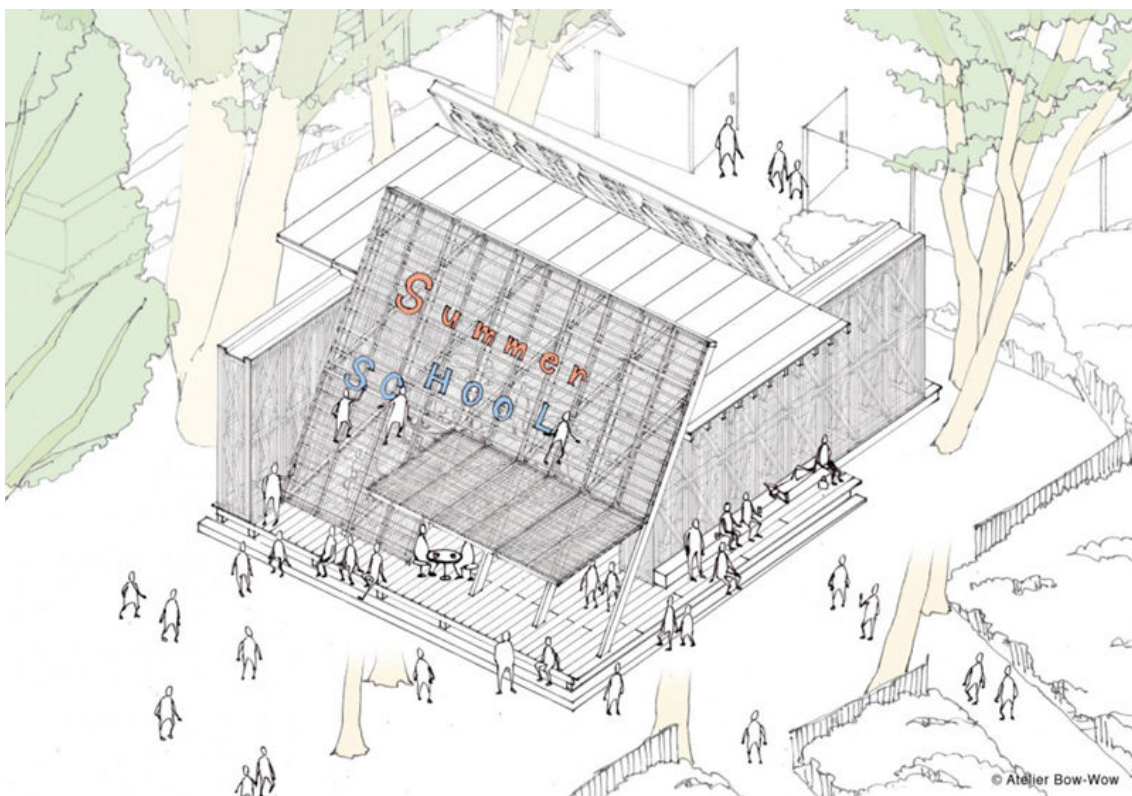
nelle sue condizioni originali. Il resto del giardino è pulito e ricoperto uniformemente con una pacciamatura di colore chiaro, che crea un forte contrasto visivo con il marrone e il verde delle parti rimaste a bosco.



Atelier Le Balto, masterplan dell'area di Osthang e fotografia dopo i primi interventi. Fonte: <https://www.lebalto-leblog.eu/>

La summer School

La Summer School, organizzata nel mese di luglio e curata da Jan Liesegang, acquisisce come punto di partenza la sistemazione di Le Balto per creare, attraverso un gigante laboratorio del vivere e del costruire collettivo, una piccola colonia di architetture 'da giardino' realizzate principalmente in legno. Ogni architettura viene affidata ad un collettivo/studio, e ha una funzione specifica. L'ingresso e 'info-tower' sarà realizzato da Umschichten, un collettivo tedesco che lavora sul tema del pre-ciclying, costruendo dispositivi per l'uso dello spazio pubblico a partire da materiali che non verranno in alcun modo alterati durante il processo e reimmessi nel loro ciclo di distribuzione ed uso al suo termine. Al centro del complesso la 'Main Hall', progettata da Atelier Bow-Wow e realizzata da Constructlab, una grande struttura architettonica in legno e ondulati in vetroresina, servirà come arena pubblica per i confronti e gli eventi sia della prima che della seconda parte del festival. Nelle immediate vicinanze verrà costruita, sotto la direzione di Collectif Etc, una bar/cucina che ospiterà sia tutte le attività di ristorazione della piccola comunità che i momenti di relax e di festa. Scendendo a valle si incontrerà un grande laboratorio, pensato per le attività degli artisti in residenza, che verrà eretto da un gruppo guidato da Martin Kaltwasser utilizzando come materia prima pezzi di alcune automobili che verranno smantellate e riassemblate durante la Summer School dando luogo ad una sorta di performance continua. Infine, nella parte più a valle dall'arta, la costruzione di tre *cabins*, che verranno utilizzate dagli artisti invitati nel mese di agosto, viene affidata ad Orizzontale.



Atelier Bow-Wow, Progetto della Main Hall

Il progetto di Orizzontale

Il brief redatto dal team curatoriale per la realizzazione delle tre *cabins* prevede che questa zona sia adibita in modo sostanzialmente esclusivo all'abitazione degli artisti invitati, andando a divenire una sorta di piccola enclave residenziale e privata. Orizzontale, pur accettando le condizioni richieste, propone fin da subito un'ecedenza rispetto alle richieste, operando una esplicita critica della dicotomia pubblico / privato e spazio aperto / spazio domestico. Il risultato di questa riflessione è un progetto che si sviluppa su due diversi livelli. Quello superiore è riservato per le residenze, mentre quello inferiore è adibito alla creazione di uno spazio intermedio tra la dimensione domestica e la dimensione pubblica, uno spazio di soglia che permetta di inserire le *cabins* nella vita generale dell'area e doni agli artisti residenti uno spazio in più per intrattenere rapporti semi-intimi con gli altri

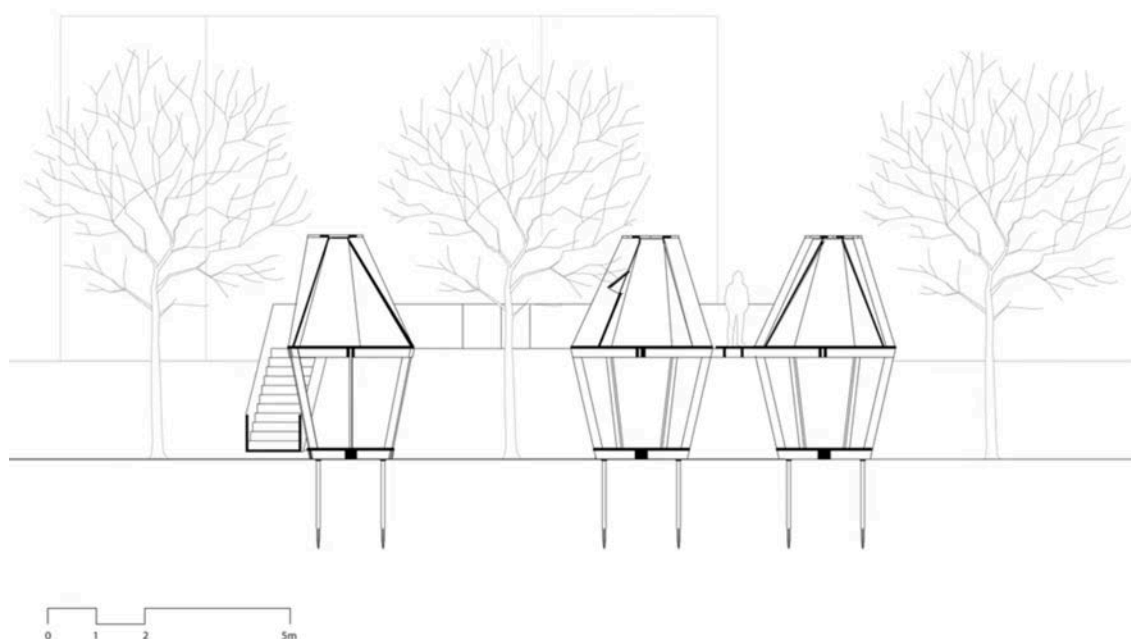
frequentatori dell'area. Per realizzare questa duplicazione dello spazio Orizzontale immagina la costruzione di tre 'capsule' con sviluppo verticale, ognuna delle quali abbia al 'piano terra' una sorta di loggia e al piano primo una piccola camera. Le tre strutture vengono unite da una camminamento in quota al quale si accede da due scale, poste ai due estremi.



Orizzontale. Progetto per le *cabins*.

La forma generale delle *cabins* è basata sull'esagono. Al piano inferiore i tre esagoni danno vita ad una situazione introversa e raccolta. Al piano superiore la dimensione si espande, seguendo direzioni lievemente irregolari, per poi richiudersi in sommità. La scelta dell'esagono, e in particolare ad uno sviluppo irregolare dei volumi che da esso sono generati, rimanda espressamente ad una dimensione naturale, in un certo senso in contrapposizione alle forme tipicamente quadrate o rettangolari dell'architettura. Le *cabins* si presentano allora anche da questo punto di vista come

un'esperimento sul tema dell'integrazione tra elementi vegetali-animali ed elementi umani-artificiali. L'architettura che emerge da questo progetto non si contrappone al giardino, né vi si inserisce per contrasto o per opposizione, come fanno generalmente le costruzioni di un *parque a fabrique* o anche le celebri *folie* di ma in qualche modo vi si mescola. Il legame che si crea con gli altri elementi ed oggetti presenti è un legame difficile da sciogliere: tutti i soggetti coinvolti perdono durante il processo una parte della loro identità, che sarà impossibile da recuperare interamente.



Orizzontale. Progetto esecutivo per le *cabins*. Si può notare chiaramente come il livello inferiore sia completamente permeabile, mentre quello superiore appare più opaco e d'impatto, anche visivo.

Il progetto si pone come una riflessione sul tema antico e infinitamente prolifico della 'casa sull'albero', una figura archetipica che unisce architettura e natura rendendole indistinguibili e inseparabili. Dal punto di vista paesaggistico l'intenzione è di creare un'architettura il più possibile intrecciata con i boschetto che la ospita. La scelta di

sopraelevare le componenti 'chiuse', cioè dotate di rivestimenti opachi e 'duri', ha come effetto cruciale il mantenimento di una completa permeabilità visiva e spaziale al livello del terreno. L'opera non si pone come un ostacolo o un limite alla circolazione delle persone nel giardino, ma interagisce in modo sottile e rispettoso con esso. Realizzate in larga parte in legno grezzo di abete, le tre *cabins* tentano quindi al piano inferiore una mimesi il più possibile accentuata nei confronti del contesto 'naturale'. La mimesi è tuttavia contraddetta in modo esplicito dalla scelta dei materiali che vengono utilizzati per il rivestimento delle camere poste nella parte superiore. Per questo aspetto del progetto Orizzontale mette in campo la sua esperienza nel riuso creativo di materiali di scarto e propone l'utilizzo di materie prime di recupero che vengono scelte tra quelle disponibili nella discarica urbana di Darmstadt. Prende così vita un esperimento di re-invenzione di due materiali altamente artificiali: sfridi di tubi in PVC che vengono usati per la realizzazione delle reti idrauliche urbane, e ritagli della pellicola di alluminio che viene utilizzata nell'industria farmaceutica per chiudere la parte posteriore dei blister. I materiali vengono, durante la Summer School, studiati e sperimentati, finché non si elaborano delle vere e proprie soluzioni tecnologiche di rivestimento, dotate di prestazioni quasi del tutto paragonabili ai materiali industriali 'tradizionali'. Per la terza *cabin*, invece, si opta per una soluzione a 'chilometri zero', consistente nel riutilizzo di tutti gli scarti di legno provenienti dagli altri laboratori della Summer School, che vengono usati con le loro molteplici e variegate forme a guisa di tegole, creando un manto di copertura discontinuo.





Afterlife

Tutti gli interventi realizzati per Osthang Project sono stati ideati a partire da un'idea di totale reversibilità. L'intenzione originaria è di rimuovere tutto alla fine del periodo del festival, restituendo l'area alla sua 'naturale' condizione di territorio incolto e parzialmente selvaggio. Questo obiettivo condiziona molte delle scelte costruttive, a partire dalla decisione di utilizzare come sistema di connessione delle strutture con il terreno un innovativo sistema di fondazione a vite denominato Schraubenfundament e realizzato dall'azienda Krinner, uno dei molti partner tecnici del festival.

Nel periodo che segue la realizzazione della Summer School, tuttavia, il comune di Darmstadt insieme agli enti organizzatori decide per il mantenimento di una larga parte

delle strutture realizzate, che vengono semplicemente messe in sicurezza. La concezione del progetto come un processo aperto, del resto, si sposa perfettamente con le intenzioni originali del piano, e il cambio di programma non fa che confermare la correttezza delle idee di partenza. Nel programma del simposio finale della Summer School si legge:

These socio-cultural and economic changes have led to new demands, but also to new possibilities, which in many cases have created new forms of appropriating and using public spaces. Temporary, informal and intermediate uses, appropriation initiatives and experimental design-and-build projects have arisen from the need for new urban spaces, globally prompting the development of a new experimental realm of urban possibilities. The public space has become a platform upon which societal participation is being renegotiated and new ideas of community are being constructed and tested. All at once, these new approaches offer a wider opening for urban and spatial production for a greater diversity of actors. This is an urban development based on urban use, strengthening of the counter poles in the monetary dynamic of utilization and application that characterize our late capitalist society.¹⁴⁰

Osthang Project, anche nella sua *afterlife*,¹⁴¹ la continuazione della sua esistenza dopo la fine del festival dell'estate del 2014, si pone come un'esplorazione dei possibili usi adattivi e aperti degli spazi aperti urbani. È la dimostrazione di come un luogo in stato di parziale sospensione possa divenire una sede temporanea per iniziative od eventi che stimolano in modo vertiginoso l'incontro e il legame tra persone anche molto distanti tra loro, per poi tornare alla sua dimensione quotidiana di spazio di vita, gioco e relax per gli abitanti dei quartieri vicini, magari venendo arricchito dal 'lascito' di strutture e attrezzature, che possono essere reinventate o utilizzate come materiale di partenza per altri lavori.

¹⁴⁰ Fonte: www.raumlabor.net

¹⁴¹ Cfr. Dixon Hunt 2012, p. 50



L'afterlife delle cabins realizzate da Orizzontale. A distanza di due anni la parte inferiore della struttura è ancora in uso.



Il poster di Osthaf Project realizzato da Gustave Lacombe del collettivo Constructlab.

4. (In)conclusioni

In un celebre saggio Umberto Eco paragona il lavoro di scrittura di una tesi ad un viaggio in macchina, che conduca da un punto di partenza ad un punto di arrivo, ad esempio da Milano a Napoli lungo l'Autostrada del Sole. Credo che nel caso qui presentato questa metafora non si possa applicare se non con difficoltà e una certa dose di forzatura. Questa tesi, è inutile negarlo, non somiglia affatto ad un viaggio in macchina. Somiglia forse ben di più ad una perlustrazione, condotta a piedi, di un giardino o di un bosco. Un viaggio in macchina, benché possa includere curve e deviazioni, determinate dal percorso stesso della strada, e persino digressioni, ha in fin dei conti la forma concettuale di una linea, che unisce un punto A ad un punto B. Se immaginassimo di tracciare su una mappa le linee formate dall'azione perlustratrice di questa tesi, non ci troveremmo affatto di fronte ad un'unica linea, quanto piuttosto ad un

insieme di tracce che vanno e vengono, si allontanano dal punto di partenza ma poi vi ritornano, descrivono anelli o spirali intorno ad oggetti od ostacoli, si interrompono bruscamente e ripartono in un'altra direzione. Questo insieme apparentemente disordinato di impronte, questo intreccio a tratti incomprensibile e apparentemente insensato di trame e segni, è proprio il caratteristico andamento 'tentativo' dell'esplorazione, della ricognizione. Il punto di partenza intorno al quale questo lavoro disegna un reticolo di percorsi è costituito dalla questione, a nostro parere urgente, di comprendere in che modo l'intervento degli 'utenti' nella trasformazione degli spazi pubblici possa essere integrata e accolta già nella fase progettuale, senza che però questo significhi limitarla alla fase progettuale. In che modo cioè il progetto di paesaggio urbano possa utilizzare gli strumenti a disposizione per includere l'intromissione dei cittadini nella creazione materiale dei luoghi trascendendo ed eccedendo i limiti della propria (del progetto) dimensione temporale?

Se il viaggio in macchina evocato da Eco richiama direttamente, con il suo andamento sostanzialmente lineare, l'azione del pro-cedere, l'andamento tentativo e incerto della perlustrazione ci rimanda invece appunto all'azione dell'ex-cedere, dell'allontanarsi progressivamente da un punto di partenza sconfinando in più direzioni. Laddove una strada va da qui a là, partendo da alcune premesse giungendo a determinate conclusioni, il lavoro qui presentato tende spesso, è inutile tentare di nascondere, a descrivere percorsi circolari, a tracciare spirali o anelli, in breve a *girare in tondo*. Alcuni potrebbero vedere in questo movimento rotatorio e periodico un vizio o un difetto, qualcosa da cui stare alla larga o fuggire. Al contrario, se ci teniamo a sottolineare la tendenza della ricerca a questo movimento ciclico e iterativo, è perché siamo convinti che girare in tondo non significhi

affatto necessariamente *girare a vuoto*, e che una certa dose di circolarità — e quindi, diciamolo, di inconcludenza — sia inevitabile in un lavoro che si prefigga di perlustrare e restituire territori non ancora del tutto esplorati. Quello che si presenta è una prima cartografia provvisoria, una bozza di mappa sulla base della quale, in futuro, qualcuno — lo stesso candidato o altri, non ha importanza — potranno tentare di progettare, costruire e percorrere sentieri, strade e forse perfino, un giorno, autostrade.

Tentiamo qui, a chiusura della trattazione, di fornire un elenco incompleto e provvisorio di quali potrebbero essere alcune di questi sentieri da percorrere e approfondire. Un primo insieme di casi è senza dubbio costituito dalle varie storie generali che circondano e includono le storie particolari rappresentate dai casi studio. Si potranno in questo senso esplorare meglio e in modo più approfondito e al tempo stesso più lineare:

- la storia della relazione tra grandi spazi aperti e usi sociali nell'opera di Olmsted e nei primi parchi urbani moderni;

- la storia degli usi temporanei — 'spontanei' e non — nella Berlino degli anni '90 e primi 2000, le loro relazioni dirette o indirette con il caso del Tempelhofer Feld, le evoluzioni e diramazioni successive;

- le storie delle applicazioni dello strumento del 'masterplan dinamico' a progetti di paesaggio, partendo dal modello di Tempelhof e muovendosi parallelamente a ritroso nel tempo e in avanti, nell'immediato contemporaneo;

- le storie dei progetti nei quali l'inclusione dell'intervento trasformativo del pubblico nella fase di esercizio sia stato effettivamente ed efficacemente messo a tema durante il

concepimento del progetto di paesaggi pubblici
metropolitani.

Accanto a queste molteplici *possibili* strade, se ne intravedono altre, più flebili forse, ma non per questo motivo meno promettenti. Una delle più promettenti è, forse, quella che potrebbe condurre alla scoperta delle relazioni tra architettura del paesaggio (metropolitano) contemporanea e la tematica dell'equilibrio, della composizione armonica di elementi e figure, della ricerca di misura e proporzione — in senso non solo estetico ma anche ad esempio ecologico, politico, sociale, economico, eccetera. In altre parole, ribaltando la prospettiva, del campo di relazioni eventuali che possono legare l'architettura del paesaggio e l'eccesso, creando una sorta di atlante di *paesaggi eccessivi*.

Bibliografia

Si riportano in questa sezione tutti i testi che si ritiene abbiano un'attinenza con il tema e gli argomenti trattati. Alcuni di questi testi sono direttamente citati nel testo o nelle sue note. Altri, hanno un'attinenza evidente che può essere facilmente compresa facendo riferimento al contesto generale del testo e dei singoli capitoli. Altri ancora, tuttavia, non hanno un legame immediatamente evidente con il testo qui presentato, che costituisce l'esito (provvisorio) della ricerca. Essi hanno però rappresentato momenti importanti, piccole svolte, pietre miliari, tracce o indizi cruciali, luoghi di riposo, durante il percorso di ricerca. Per quanto il legame con quanto presentato sia dunque più sottile, è stato scelto di includere anche i riferimenti a questi testi, se non altro come testimonianza e 'impronta' del cammino compiuto.

Testi generali

Acierno, A. (2010), La protezione dello spazio pubblico. Atti Della XIII Conferenza Società Italiana Degli Urbanisti Città e Crisi Globale: Clima, Sviluppo e Convivenza Roma, 25-27 Febbraio 2010.

Arnheim, R. (1974), Il pensiero visivo, in Il pensiero visivo. Torino: Einaudi.

Dahl, C. (2016), *Gothenborg's Jublieumsparken 0.5 and Frihamnen: explorations into the aesthetic of DIY*, in SPOOL, 3(2), 73–86.

Dall'Acqua, Federica (2016) *Il caso di Tempelhof: da aeroporto nazista a parco urbano*, in Meridiana, No. 85, 'Aree Deindustrializzate', pp. 181-198

- Del Signore, M., e Riether, G. (2018), *Urban Machines. Public Space in a Digital Culture*, List Lab.
- Dunne, A., Raby, F. (2013) *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, MIT Press.
- Fachinelli, E. (1983), *Claustrofilia*, Milano, Adelphi.
- Fava, F. (2017), *Estate romana: tempi e pratiche della città effimera*, Macerata, Quodlibet.
- Fezer, J., e Schmitz, M. (Eds.), (2012), *Lucius Burckhardt writings: rethinking man-made environments politics, landscapes e design*, Wien New York, Springer.
- Forman, R. T. T., e Godron, M. (1986), *Landscape Ecology*. New York, Wiley.
- Freytag, A. (2018), *Topology and Phenomenology in Landscape Architecture*, in K. Berr (a cura di), *Landschaftsarchitekturtheorie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Gehl, J. (1991), *Vita in città: spazio urbano e relazioni sociali*, Rimini, Maggioli.
- Interboro (a cura di) (2017) *The Arsenal of Exclusion e Inclusion*, Barcellona, Actar
- Jack Todd, N. (1994), *From eco-cities to living machines: principles of ecological design*, Berkeley, North Atlantic books.
- Katsiaficas, C., Kraler, A., Wagner, M. (2020) *Climate change and migration. Legal and policy challenges and responses to environmentally induced migration*, Publications Office of the EU
- Köbberling, F. E Kaltwasser, M. (2006) *Ressource Stadt. City as a Resource. One Man's Trash Is Another Man's Treasure*, Berlin, Jovis.
- Kohn, M. (2003), *Radical Space. Building the House of the People*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Koolhaas, R. (1978), *Delirious New York*, London New York, Oxford University Press.
- Koolhaas, R. (1995), *Whatever Happened to Urbanism?*, in *Design Quarterly*, 164, 28–31.
- Kullmann, K. (2018), *The landscape of things* in *Journal of Landscape Architecture*, 13(1), 58–67.
- Lichtenstein, A., e Alice, M. F. (a cura di), (2015), *Gleisdreieck: Parklife Berlin*, Berlin, Transcript.
- Lynch, K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge MA, MIT Press.
- Maak, Niklas (2008) *A New Approach to Urbanity*, in *Raumlaborberlin* et al. 2008

- Marini, S. (2006), *Dessiner sur l'herbe. Architetti per il paesaggio*, Padova, Il Poligrafo.
- Mogilevich, M. (2020), *The invention of public space: designing for inclusion in Lindsay's New York*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Olivetti, M. L. (2019) *Il selvatico e la città* in Metta, A., Olivetti, M. L., (a cura di), *La città selvatica*, Libria
- Oswalt, P. (2013), *Urban catalyst: the power of temporary use*, Berlin, DOM.
- Paba, G. (a cura di), (1990), *La città e il limite: i confini della città*, Firenze, La casa Usher.
- Pasquali, M. (2008), *I giardini di Manhattan. Storie di guerrilla gardens*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Perini, J. (2010) *Art as Intervention: A Guide to Today's Radical Art Practices*, in Team Colors Collective (a cura di) *Uses of a Whirlwind: Movement, Movements, and Contemporary Radical Currents in the United States*, AK Press, June 2010.
- Petroni, M. (2011) *Re-cycle al Maxxi*, Abitare, edizione web, 1 dicembre 2011.
- Pettena, G. (1996), *Radicals: Architettura e design 1960/75*, Venezia, La Biennale di Venezia.
- Raumlaborberlin, Julia Maier, Heidelberger Kunstverein (a cura di) (2008) *Acting in public*, Berlin, Jovis.
- Riley, R. B. (n.d.), *From Sacred Grove to Disney World: The Search for Garden Meaning*, in *Landscape Journal*, 7, 136–147.
- Römer, A., e Aït-Sidhoum, N. (2013), *Low-Tech Transgression: The Interventional Work of EXYZT*. *Architectural Design*, 83(6), 66-69.
- Rowe, C. (1981), *Collage city*, Milano, Il saggiatore.
- Sambin, M. (1999), *Percezione e architettura*. Milano, Raffaello Cortina.
- Schalk, Meike (2014) *Utopian Desires and Institutional Change*, in Karin Bradley, Johan Hedrén (a cura di), *Green Utopianism: Perspectives, Politics and Micro-Practices*, London: Routledge, p. 131-149
- Schuyler, D. (1986), *The New Urban Landscape. The Redefinition of City Form in Nineteenth-Century in America*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- Spineto, N. (2015), *La festa*, Roma Bari, Laterza.
- St Hill, C. (2019), *This is Temporary: how transient projects are redefining architecture*, London, Routledge.

- Stanfield E. e van Riemsdijk, M. (2019) *Creating public space, creating 'the public'. Immigration politics and representation in two Copenhagen parks*, in *Urban Geography*, 40:9, 1356-1374
- Steiner, F. R., Weller, R., M'Closkey, K., e Fleming, B. (2019), *Design with nature now*. Cambridge: Lincoln Institute of Land Policy.
- Tagliolini, A. (1993), *Il giardino europeo del Novecento 1900 – 1940*, Firenze, Edifir.
- Taki, K., e Periton, D. (1991), Osaka Follies. *AA Files*, (22), 82–90.
- Thompson, N., Sholette, G. (a cura di) (2004) *The interventionists: users' manual for the creative disruption of everyday life*, Cambridge MA, MIT Press,
- Toscano, P. (2016), *Nuovi Spazi Pubblici. Verso un aggiornamento semantico del tema*, in M. Marzo e L. Fabian (a cura di), *La ricerca che cambia Atti del 2° Convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design Università Iuav di Venezia, 1-2/12/2016* (pp. 1006–1022), Siracusa, LetteraVentidue.
- Tschumi, B. (1987), *Cinegram folie le Parc De La Villette*, London, Butterworth Architecture.
- Tschumi, B. (1990), *Questions of space: lectures on architecture*, London, Architectural association.
- Tschumi, B. (1994), *Event-cities (Praxis)*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Tschumi, B. (2012), *Architecture Concepts. Red is Not a Color*, New York, Rizzoli.
- Van Dooren, N., e Nielsen, A. B. (2018), *The representation of time: addressing a theoretical flaw in landscape architecture*, in *Landscape Research*, 1–17.
- Waldheim, C. (2006), *The landscape urbanism reader*. New York, Princeton Architectural Press.
- Wang, W. (a cura di), (2013), *Culture:City*, Zurich, Lars Muller.
- Whiston Spirn, A. (2000), *Ian McHarg, Landscape Architecture, and Environmentalism: Ideas and Methods in Context*, in M. Conan (a cura di), *Environmentalism in Landscape Architecture*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Wolfrum, S., e Brandis, N. (a cura di), (2014), *Performative Urbanism. Generating and Designing Urban Space*, Berlin, Jovis.

Paesaggi metropolitani contemporanei: teorie

Abbott, M., e Boyle, C. (2019), *Ecological homelands: towards a counter-ontology of landscape design*, in *Landscape Research*, 1–15.

Assunto, R. (1988), *Ontologia e teleologia del giardino*. Milano, Guerini.

Awan, N., Schneider, T., e Till, J. (2011), *Spatial Agency. Other Ways of Doing Architecture*. London and New York: Routledge.

Baljon, L. (1992), *Designing parks. An examination of contemporary approaches to design in landscape architecture, based on a comparative design analysis of entries for the Concours International: Parc de la Villette, Paris 1982-3*. Amsterdam: Architectura e Natura Press.

Bernard Tschumi: *architectural manifestoes / AA Exhibition Catalogue*. (1979), London: Architectural Association.

Botha N. e Kennedy G. (2018) Berlino, La Floating University indaga modi alternativi di vivere la città, Domusweb <https://www.domusweb.it/it/eventi/istanbul-design-biennial/2018/09/04/berlino-la-floating-university-indaga-modi-alternativi-di-vivere-la-citta.html>

Burckhardt, L. (2019), *Il falso è l'autentico: politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*. Macerata: Quodlibet.

Capalbo, C., (2016) *Il progetto dello spazio pubblico: la forma che diventa relazione*, in a cura di Zagari, F. e Di Carlo, F., *Il Paesaggio come sfida. Il Progetto*, Melfi, Libria.

Caravaggi, L. (2002), *Paesaggi di paesaggi*, Roma, Meltemi.

Careri, F. (2006), *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Torino, Einaudi.

Cerami, G. (1996), *Il giardino e la città: il progetto del parco urbano in Europa*, Roma Bari, Laterza.

Chadwick, G. F. (1966), *The park and the town: public landscape in the 19. and 20. Centuries*, London, Architectural press.

Choay, F. (2000), *La città: utopie e realtà*, Torino, Einaudi.

Clément G., (2005), *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet.

Clément G., Béalu F. (1994), *Eloge de la friche*, Lacourière et Frélaud.

Conan, M. (a cura di) (2000), *Environmentalism in Landscape Architecture. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

- Constant, C. (2012), *The modern architectural landscape*, Minneapolis London, University of Minnesota Press.
- Cooper, G. (2000), *Giardini per il futuro*. Modena, Logos.
- Corner, J. (2014), *The landscape imagination, collected essays of James Corner 1990-2010*, New York, Princeton architectural press.
- Corrado, M. e Lambertini, A. (2011) *Atlante delle nature urbane*, Bologna, Compositori.
- Corrado, M. (2012) *Il sentiero dell'architettura porta nella foresta*, Milano, FrancoAngeli.
- Cortesi, I. (2000), *Il parco pubblico. Paesaggi 1985-2000*, Milano, Motta.
- Cranz, G. (1982), *The politics of park design: a history of urban parks in America*. Cambridge, Mass. London: MIT press.
- D'Angelo, P. (2001), *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma Bari, Laterza.
- D'Angelo, P. (2004), *Immagine contro natura*, *Ri-Vista*, 2(1), 1–10.
- D'Angelo, P. (2014), *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- Folkerts, T. (2015), *Landscape as memory*, in *Journal of Landscape Architecture*, 10(1), 68–77.
- Gandy, M. (2016), *Unintentional landscapes* in *Landscape Research*, 41(4), 433–440.
- Gangemi, S. (2019), *Common Landscape. Processi di educazione, partecipazione ed empowerment in paesaggi ordinari* Macerata, Quodlibet.
- Gehl, J. (1996), *Life between buildings using public space*, Copenhagen, Arkitektens Forlag.
- Hedblom, M., et al. (2019), *Landscape perception: linking physical monitoring data to perceived landscape properties*, in *Landscape Research*, 1–14.
- Hunt, J. D. (2000), *Greater perfections. The practice of garden theory*, London, Thames & Hudson.
- Matteini, T. (2009), *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Firenze, Alinea.
- McHarg, I. (1969), *Design with nature*, Garden City N.Y.: Published for the American Museum of Natural History by the Natural History Press.
- Metta, A. (2019) *Verso la città selvatica*, in Metta, A., Olivetti, M. L., (a cura di), *La città selvatica*, Libria.
- Morabito, V. (2002), *Abstract landscape.*, Biblioteca del Cenide.
- Morabito, V. (2009), *L'attitudine "astratta" del paesaggio*, in *Ri-Vista*, 13(1), 34–38.

Zagari, F. (1984), Giardino moderno come architettura dei comportamenti. Nascita del giardino pubblico in Italia, in *Il giardino come labirinto della storia*. Convegno internazionale Palermo 14-17 aprile 1984, Palermo, Centro di Storia e arte dei giardini.

Zagari, F. (1988), *Architettura del giardino contemporaneo*, Milano – Roma, Arnoldo Mondadori Editore, De Luca Edizioni d'Arte.

Zagari, F. (2006), *Questo è paesaggio*, 48 definizioni, Roma, Mancuso.

Paesaggi metropolitani contemporanei: progetti

Agacinski, S. (1999), *Tschumi Le Fresnoy: architecture in/ between*. New York: Monacelli.

Balmori, D., e Sanders, J. (a cura di), (2011), *GROUNDWORK: Between Landscape and Architecture*, New York, Monacelli Press.

Berggren, K., e Altés Arlandis, A. (2013), *From Berlin to the polar circle: a conversation with Francesco Apuzzo and Axel Timm from Raumlabor*, Spurbuchverlag.

Bloom, B. (2013), *Superkilen: Participatory Park Extreme!* Kritik Magazine, 207, 45-70.

Clegg, P., e Watkins, D. (1983), *Le livre des serres*, Paris, Alternatives.

Clément, G. (2011), *Il giardino in movimento: da la vallée al giardino planetario*. Macerata: Quodlibet.

Clément, G. (2014), *Ho costruito una da giardiniere*, Macerata, Quodlibet.

Clément, G. (2015), *Piccola pedagogia dell'erba, riflessioni sul giardino planetario*, Roma, DeriveApprodi.

Cooper, G. (1996), *Paradise transformed: the private garden for the twenty-first century*. New York, The Monacelli Press.

David, J. (2011), *High line: the inside story of New York City's park in the sky*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Descombes, G. (1988), *Il territorio transitivo*, Roma, Gangemi.

Descombes, G. (2015), *Progettare un fiume giardino* in *Architettura Del Paesaggio*, 2015:1, p. 22

Elarji, D., e Michels, C. (2020), *Same but Different: The Floating University Berlin (FUB) and the Making of Another University*. *Architecture and Culture*, 1-23.

Folkerts, T. (a cura di), (2008), *Topotek 1 reader*, Melfi, Libria.

- Hardingham, S., e Rattenbury, K. (2012), *Bernard Tschumi Parc de la Villette*, Abingdon, Routledge.
- Kowarik, I. (2015), *Gleisdreieck. How urban wilderness became possible in the new park*, in A. Lichtenstein e F. A. Mameli (a cura di), *Gleisdreieck / Park Life Berlin*, Berlin, Transcript.
- Lambertini, A. (2006), *Fare parchi urbani. Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa*, Firenze, Firenze University Press.
- Lambertini, A. (2007), *Giardini in verticale*, Siracusa, Verbavolant.
- Lambertini, A. (2013), *Urban beauty! Luoghi prossimi e pratiche di resistenza estetica*, Bologna, Compositori.
- Lassus, B. (1998), *The Landscape Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Latini, L., e Cunico, M. (a cura di), (2012), *Pietro Porcinai: il progetto del paesaggio nel 20. Secolo*, Venezia, IUAV Marsilio.
- Leonard Grosch, C. A. P. (2016), *Designing parks: Berlin's park am Gleisdreieck or the art of creating lively places*, Berlin, Jovis.
- Reed, P. (2005), *Groundswell: constructing the contemporary landscape*, New York, Museum of Modern Art.
- SSU-Berlin (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin) (2010a) *Zwischen und Pioniernutzer der Tempelhofer Freiheit*, [Bando per il concorso di progettazione paesaggistica].
- SSU-Berlin (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin) (2010b) *Parklandschaft Tempelhof*. [Bando per il concorso di progettazione paesaggistica].
- Steiner, B. (a cura di) (2013) *Superkilen. A project by Big, Topotek 1, Superflex, Arvinus + Orfeus Publishing*.
- Steiner, B. (a cura di) (2016) *Creative Infidelities: On the Landscape Architecture of Topotek 1*, Berlin, Jovis.
- Treib, M. (2018), *Doing almost nothing: the landscapes of Georges Descombes*, Novato, Oro.
- Treib, M., e Latini, L. (a cura di), (2016), *Pietro Porcinai and the Landscape of Modern Italy*, London, Taylor & Francis.
- Tschumi, B. (2014), *Tschumi Parc de la Villette*, London, Artefice Books.
- Tunnard, C. (2014), *Gardens in the modern landscape*, Pennsylvania: University of Pennsylvania.

Weilacher, U. (1996), *Between landscape architecture and land art*, Basel, Birkhauser.

Weilacher, U. (2008), *Syntax of Landscape: The Landscape Architecture of Peter Latz and Partners*, Basel Boston Berlin, Birkhäuser.

Weilacher, U., e Weilacher, R. (2005), *Gardens. Profiles of Contemporary European Landscape Architecture*, Basel Boston Berlin, Birkhäuser.

Geografie, antropologie, sociologie

Allen, C. D. (2011), *On Actor-Network Theory and landscape*, Area.

Allen, M. (2018), *The Inner Life of Things: Object-Oriented Architecture, Programming, and Ontology*. Scapegoat.

Amin, A. (2006), *The good city*, in *Urban studies* 43, no. 5-6, p. 1009-102

Asselin, O. et al (2006), *Social integration of immigrants with special reference to the local and spatial dimension*, in *The Dynamics of International Migration and Settlement in Europe*, Amsterdam University Press, p .133 e seguenti.

Atzmon, L., e Boradkar, P. (2014), *Introduction*, in *A Design Encounter with Thing Theory*, *Design and Culture*, 6(2), 141–152.

Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo.

Benjamin, W. (1986), *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2002) *I «passages» di Parigi, vol. 1*, Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2007), *Immagini di città*, Torino, Einaudi.

Brown O. (2008), *Migration and Climate Change*, Report dell'International Organization for Migration (IOM) delle Nazioni Unite.

Davidson, M., Lees, L. (2010), *New-build gentrification: its histories, trajectories, and critical geographies*, *Population, space and place*, 16(5), 395-411.

Debord, Guy e Wolman, Gil J. (1956) *Mode d'emploi du détournement*, in *Les Lèvres Nues* #8

Estlund, C. (2003), *Working together: how workplace bonds strengthen a diverse democracy*, Oxford University Press.

Gill, V. (2013) *Living with difference: proximity and encounter in urban life*, in *Geography* 98(1), p. 4-9.

Goffman, E. (1963), *Il comportamento in pubblico*, Torino, Einaudi.

- Goffman, E. (1969), *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino.
- Harboe, L. (2012), *Social concerns in contemporary architecture: three European practices and their works*, in Oslo: The Oslo School of Architecture and Design.
- Harcourt B. (2001) *The Illusion of Order: The False Promise of Broken Windows Policing*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Helbrecht, I. (2018), *Gentrification and displacement*, In *Gentrification and Resistance* (pp. 1-7), Springer VS, Wiesbaden
- Herbert, S., e Brown, E. (2006), *Conceptions of space and crime in the punitive neoliberal city*, *Antipode*, 38(4), 755-777.
- Howell, K. B. (2009), *Broken lives from broken windows. The hidden costs of aggressive order-maintenance policing*, *NYU Rev. L. e Soc. Change*, 33, 271.
- Jesi, F. (1977), *La festa: antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg e Sellier.
- La Cecla, F. (2007), *Perdersi. L'uomo senza l'ambiente*, Roma Bari, Laterza.
- La Cecla, F. (2009), *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Roma Bari, Laterza.
- Lai, F. (2002), *Antropologia del paesaggio*, Roma, Carocci.
- Lara-Hernandez, J. A., e Melis, A. (2018), *Understanding the temporary appropriation in relationship to social sustainability in Sustainable Cities and Society*, 39, 366–374.
- Lara-Hernandez, J. A., Melis, A., e Lehmann, S. (2019), *Temporary Appropriation of Public Space As an Emergence Assemblage for the Future Urban Landscape: The Case of Mexico City in Future Cities and Environment*, 5(1),
- Latouche S. (2005), *Come sopravvivere allo sviluppo. Dalla decolonizzazione dell'immaginario economico alla costruzione di una società alternativa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Latour, B. (2000), *When things strike back: a possible contribution of "science studies" to the social sciences*, in *The British Journal of Sociology*, 51(1), 107–123.
- Latour, B. E Yaneva, A. (2008), *Give me a gun and I will make all buildings move: An ANT's view of architecture*, in *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, (January 2008), 80–89.
- Lévi-Strauss, C. (1976), *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il saggiatore.
- Levi-Strauss, C. (1979), *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli.
- Massey, D. (1991), *A global sense of place*, in *Marxism Today*, June 1991.

- Matejskova, T., e Leitner, H. (2011), Urban encounters with difference. The contact hypothesis and immigrant integration projects in eastern Berlin, *Social e Cultural Geography*, 12(7), 717-741.
- McLeman, R. (2018), Thresholds in climate migration, in *Population and Environment* 39, 319–338.
- Melike Peterson (2017) Living with difference in hyper-diverse areas: how important are encounters in semi-public spaces?, *Social e Cultural Geography*, 18:8, 1067-1085.
- Mitchell, K. (2010), Ungoverned space. Global security and the geopolitics of broken windows in *Political geography*, 29(5), 289-297.
- Neal, S. et al. (2015), Multiculture and public parks. Researching super-diversity and attachment in public green space. *Population, space and place*, 21(5), 463-475.
- Norwood, B. E. (2018), Disorienting Phenomenology in *Log*, (42), 10–22.
- Paluck, E. L., Green, S. A., e Green, D. P. (2019), The contact hypothesis re-evaluated, *Behavioural Public Policy*, 3(2), 129-158.
- Peters, K. (2010), Being together in urban parks: Connecting public space, leisure, and diversity, in *Leisure Sciences*, 32(5), 418-433.
- Pettigrew, T. F., e Tropp, L. R. (2005), Allport's intergroup contact hypothesis: Its history and influence, in *On the nature of prejudice: Fifty years after Allport*, 262-277.
- Sennett, R. (2006), *Il declino dell'uomo pubblico*, Milano, Bruno Mondadori.
- Simmel, G. (2006), *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando.
- Simões Aelbrecht P. (2016) 'Fourth places': the contemporary public settings for informal social interaction among strangers, in *Journal of Urban Design*, 21:1, 124-152
- Toscano, P. (2017), Instagram-City: New Media, and the Social Perception of Public Spaces, in *Visual Anthropology*, 30(3), 275–286.
- Tselios, V., Noback, I., van Dijk, J., e McCann, P. (2015), integration of immigrants, bridging social capital, ethnicity, and locality. *Journal of Regional Science*, 55(3), 416-441.
- Valentine, G. (2008), Living with difference: reflections on geographies of encounter, in *Progress in human geography*, 32(3), 323-337.
- Willems, W. (2019), 'The politics of things': digital media, urban space, and the materiality of publics. *Media, Culture and Society*.
- Williams, R. (1985), *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Revised edition, New York, Oxford University Press.

Sul concetto di natura e i suoi utilizzi

- Antonelli, P., Tannir, A., e Agnesi, L. (2019), *Broken nature. XXII Triennale di Milano*. Milano: Electa.
- Bird, E. A. R. (1987), *The Social Construction of Nature: Theoretical Approaches to the History of Environmental Problems*. *Environmental Review: ER*, 11(4), 255.
- Brevini, F. (2013), *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo a oggi*, Bollati Boringhieri
- Castree, N. (2005), *Nature*. London, New York, Routledge.
- Castree, N. (2014), *Making sense of nature*. London, New York, Routledge.
- Castree, N. (2004), Nature is dead! Long live nature! *Environment and Planning*, 36(2), 191–194.
- Daston, L. (2019), *Against nature*, MIT Press.
- Demeritt, D. (2002), What is the “social construction of nature”? A typology and sympathetic critique. *Progress in Human Geography*, 26(6), 767–790.
- Di Paola, M. (2012) *Giardini globali. Una filosofia dell'ambientalismo*, Luiss University Press
- Fitzsimmons, M. (1989), *The matter of nature*, *Antipode*, 21(2), 106–120.
- Hume, D. (1779), *Hume's Dialogues Concerning Natural Religion*, London.
- Melis, A. (2019), *The Introduction of Nature in the Austrian Radicals Practice*, in F. Lemes de Oliveira e I. Mell (Eds.), *Planning Cities with Nature. Theories, Strategies and Methods* (pp. 45–63).
- Melis, A., Lemes, F., Hernandez, J. A., e Repetto, D. (2018), *The return to nature in the Austrian radical thinking: the case of Gunther Domenig*, in *Journal of New Frontiers in Spatial Concepts*, 10, 67–71.
- Morton, T. (2009), *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*, Harvard, Harvard University Press.
- Pelt, J. M. (1977), *L'Homme re-naturé*, Paris, Seuil.
- Perrault, D. (2012), *Relation Between the Artificial and Natural*, in *Oris*, (78),
- Roggema, R. (a cura di), (2020), *Nature driven urbanism*, London, Springer.
- Rolston III, H. (1997), *Nature for real. Is nature a social construct?* In T. D. J. Chappell (a cura di), *The Philosophy of the Environment*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Spaeman, R. (2011), *Cos'è il naturale. Natura, persona, agire morale*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Vogel, S. (2015), *Thinking like a Mall. Environmental Philosophy after the End of Nature*, Cambridge MA, MIT Press.

Storia del giardino / storia della città

Acidini Luchinat, C. (1996), *Giardini medicei. Giardini di palazzi e di villa nella Firenze del Quattrocento*. Milano: Federico Motta editore.

Amministrazione Provinciale di Firenze (a cura di), (1986), *Il giardino d'Europa. Pratinolo come modello nella cultura europea*. Milano: Mazzotta.

Azzi Visentini, M. (2004), *Topiaria, Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova.

Battisti, E. (1962), *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli.

Battisti, E. (2004), *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Firenze, Olschki.

Beveridge, E. e Rocheleau, P. (1998), *Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape*, New York, Universe.

Bluestone, D. M. (1987), *From promenade to park: The gregarious origins of Brooklyn's Park Movement*, *American Quarterly*, 39(4), 529-550.

Boccardo, P. (a cura di), (2010), *Feste e trattenimenti in giardino fra XVI e XVIII secolo*, SilvanaEditoriale.

Broquet, P., e Malnic-Dybman, É. (1996), *Folies de jardin: les fabriques des jardins européens du XVIIIe siècle à aujourd'hui*, Paris: Editions du Chêne.

Broquet, P., e Malnic, É. (1996), *Folies de jardin: art et architecture des fabriques de jardin du XVIIIe siècle à nos jours: kiosques, pavillons, cabanes, ponts, gloriettes et pergolas*, Paris, Chêne.

Calvesi, M. (2000), *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*. Milano: Bompiani.

Capone, P., Lanzara, P., e Ferriolo, M. V. (a cura di) (1992), *Pensare il giardino*, Milano, Guerini e associati.

Cinti, D. (1998), *Giardini e giardini il verde storico nel centro di Firenze*, Milano, Electa.

Clément, G. (2012), *Breve storia del giardino*, Macerata, Quodlibet.

Dams, B. H., Ryskamp, C., e Zega, A. (1995), *Pleasure pavillions and follies: in the gardens of the ancient Régime*, Paris, Flammarion.

Dezzi Bardeschi, M. (1989), *Gli orti di Parnaso, il giardino dell'Orticoltura a Firenze: storia e progetto*. Firenze, Alinea.

Dixon Hunt, J. (2002), *The Picturesque garden in Europe*, Thames and Hudson, London, 2002. London, Thames and Hudson.

Dixon Hunt, J. (2012) *Sette lezioni sul Paesaggio*, Libria

Dixon Hunt, J. (2016), *Time of walking. Studies in the History of Gardens e Designed Landscapes*, 36(4), 297–304.

Fagiolo 1996, *La rinascita della villa e del teatro nell'età dell'umanesimo in L'Immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Silvana

Fagiolo, M. (1980), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma, Officina.

Fagiolo, M. (1981), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*. Roma: Officina Edizioni.

Fagiolo, M., Cazzato, V., e Giusti, M. A. (1993), *Teatri di verzura. La scena del giardino dall'antico al Novecento*, Firenze, Edifir, 1993. Firenze: Edifir.

Fagiolo, M., e Giusti, M. A. (1996), *Lo specchio del paradiso. L'immagine del giardino dall'antico al Novecento*. Cinisello Balsamo: A. Pizzi.

Grimal, P. (1984) *Le jardins romains*, Fayard.

Headley, G. (1996), *Architectural follies in America*. New York: John Wiley e Sons.

Headley, G. E Meulenkamp W. (1986), *Follies: A National Trust Guide*, London, Cape.

Headley, G., e Meulenkamp, W. (1999), *Follies: grottoes e garden buildings*. London, Aurum.

Howley, J. (2004), *The Follies and Garden Buildings of Ireland*, New Haven, London, Yale University Press.

Hunt, J. D. (1992), *Gardens and the picturesque. Studies in the history of landscape architecture*, Cambridge MA, MIT Press.

Jekyll, G. (1918), *Garden ornament*, London, Country life.

Jones, B. (1974), *Follies e grottoes*, London, Constable.

Kosnoski, J. (2011), *Democratic vistas: Frederick Law Olmsted's parks as spatial mediation of urban diversity*, *Space and Culture*, 14(1), 51-66.

Liu, Y. (2019), *The Contested Inspiration of Kent's Landscaping Innovation: Native Ingenuity, Renaissance Italy, Ancient Rome, or China*, in *Historian*, 81(1), 57–83.

Maniglio Calcagno, A. (1983), *Architettura del Paesaggio. Evoluzione storica*, Bologna, Calderini.

- Mantini, S. (1995), *Lo Spazio Sacro della Firenze Medicea: Trasformazioni urbane e cerimoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Loggia De' Lanzi.
- Mosser, M. (1973), *Monsieur de Marigny et les jardins: projets inédits des fabriques pour Menars*, Paris, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français.
- Mosser, M., Teyssot, G. (1990), *L'architettura dei giardini d'Occidente: dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa.
- Mott, G., Jackson Stops, G., e Aall, S. S. (1989), *Follies and pleasure pavillions*, London, Pavillon.
- Mumford, L. (1997), *Le città nella storia*, Milano, Bompiani.
- Olmsted e Vaux (1866) Report of the Landscape Architects to the Board of Commissioners of Prospect Park, Brooklyn, fonte: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/121551>
- Olmsted F. L. (1870), *Public Parks and the Enlargement of Towns*, in *The papers of Frederick Law Olmsted, Supplementary series*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, v.1, p. 171 e ss. Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/mb?a=listisec=1700382053>
- Olmsted, F. L. 1822-1903. (1977), *The formative years 1822-1852*, Baltimore London, Johns Hopkins University Press.
- Panzini, F. (1993), *Per i piaceri del popolo: l'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna, Zanichelli.
- Pettina, G. (a cura di), (1996), *Olmsted: l'origine del parco urbano e del parco naturale contemporaneo*, Firenze, Ente Cassa di risparmio di Firenze.
- Pettina, G., Pietrogrande, P., e Pozzana, M. (a cura di), (1998), *Giardini Parchi Paesaggi. L'avventura delle idee in Toscana dall'Ottocento ad oggi*. Catalogo della mostra, Firenze, Le lettere.
- Quest-Ritson, C. (2003), *The English Garden. A Social History*, London, Penguin.
- Rabbits, P. A. (2011), *Bandstands*, London, Shire.
- Rutherford, S., e Lovie, J. (2012), *Georgian garden buildings*, London, Shire.
- Saudan, M., e Saudan-Skira, S. (1997), *De folie en folies: la découverte du monde des jardins*, Koln, Evergreen.
- Secchi, B. (2000), *Prima lezione di urbanistica*, Roma Bari, Laterza.
- Smith, G. (2019), *The Cascine in the eighteenth and early nineteenth centuries: a context for François-Xavier Fabre's View of Florence from the Cascine*, in *Studies in the History of Gardens e Designed Landscapes*, 1–15.
- Steenbergen, C. (1996), *Architecture and landscape: the design experiment of the great european gardens and landscapes*, Munich, Prestel.

- Thouin, G. (1820), *Plans raisonnées de toutes les espèces de jardins*, Paris, De l'imprimerie de Lebegue.
- Vercelloni, V. (1990), *Atlante storico dell'idea di giardino europeo*, Milano, Jaca Book.
- Vezzosi, A. (1986), *Il giardino romantico*, Firenze, Alinea.
- Vezzosi, A. (a cura di), (1990), *L'Appennino del Giambologna: anatomia e identità del gigante*, Firenze, Alinea.
- Watkin, D. (1982), *The English Vision. Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London, John Murray.
- Whately, T. 1726-1772. (2008), *Observations on modern gardening and laying out pleasure grounds, parks, farms, ridings, etc.* (1801), Whitefish, MT, Kessinger.
- Whitelaw, J. W. (2005), *Follies, Princes Risborough, Shire*.
- Zangheri, L. (2003), *Storia del giardino e del paesaggio: il verde nella cultura occidentale*, Firenze, L.S. Olschki.
- Zangheri, L. (a cura di), (1984), *Alla scoperta della Toscana lorenese: l'architettura di Giuseppe e Alessandro Manetti e Carlo Reishammer*. Firenze, 4 ottobre - 23 novembre 1984. Catalogo della mostra, Edam.
- Zoppi, M. (1996), *Storia del giardino europeo*, Roma Bari, Laterza.
- Zorzi, L. (1977), *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi.